

**Atwood, Pinter, Schlöndorff: *The Handmaid's Tale* – Intermedial**  
**Eine kognitiv-hermeneutische Untersuchung der filmischen Literaturadaption**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)  
durch die Philosophische Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von  
Annette Greif  
aus Düsseldorf

Betreuer: Prof. Dr. Peter Tepe

Düsseldorf, Dezember 2016



Glaube denen, die die Wahrheit suchen,  
und zweifle an denen, die sie gefunden haben.  
– André Gide –

## Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Peter Tepe für die engagierte und inspirierende Betreuung meiner Dissertation. Er ließ mir alle Freiheiten und war immer für mich da. Sein Vertrauen war mir stets ein Ansporn.

Für kompetentes und konstruktives Korrekturlesen bedanke ich mich herzlich bei Anneliese Lange, die den ganzen Entstehungsprozess begleitet hat, und bei Tanja Semlow, deren Unterstützung in der Endphase nicht minder wertvoll war.

Weiterer Dank gebührt Svenja Göttler, die mir bei der Arbeit im Archiv der British Library eine große Hilfe war, und Andreas Daffertshofer, der mir mit klugem Feedback zum richtigen Zeitpunkt so manchen (Denk-)Anstoß gegeben hat.

Von Herzen danke ich Thomas Daffertshofer, der mir in guten wie in schlechten Zeiten treu zur Seite stand und der mit seinem kreativen Input und mit Rat und Tat in allen technischen Fragen viel zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

# Inhalt

Einführung.....	1
Teil I: Methodische Grundlagen.....	5
<b>1 Das Theorie- und Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik.....</b>	<b>5</b>
1.1 Grundlagen der Theorie.....	5
1.1.1 Gegenstand und Ziele.....	5
1.1.2 Das Prägungstheorem.....	6
1.1.3 Differenzierungen im Begriff des Textsinns.....	8
1.1.4 Die Grundformen des Textzugangs.....	9
1.2 Kognitive Interpretationspraxis.....	11
1.2.1 Basis-Analyse und Basis-Interpretation.....	12
1.2.2 Basis-Interpretation zweiter Stufe.....	14
1.2.3 Aufbauarbeit.....	16
1.3 Zur Übertragbarkeit des Konzepts.....	19
<b>2 Übertragung des Methodenkonzepts auf die Kunstphänomene Film und speziell Literaturverfilmung.....</b>	<b>21</b>
2.1 Anpassungen an die Kunstart Film.....	21
2.1.1 Basis-Analyse.....	21
2.1.2 Basis-Interpretation.....	26
2.1.3 Formen der Aufbauarbeit.....	26
2.1.3.1 Analogien zur textbezogenen Kontextarbeit.....	27
2.1.3.2 Zusätzliche Aufbauarbeiten in Bezug auf das Filmkunstwerk.....	28
2.2 Spezifikationen im Hinblick auf die Literaturverfilmung.....	30
2.2.1 Exkurs zum Kunstphänomen der Literaturverfilmung.....	30
2.2.1.1 Begriffsdefinition: Text und Film.....	30
2.2.1.2 Literaturverfilmung und Genrebegriff.....	32
2.2.1.3 Adaptionstypen, Medienwechsel und Transferprozess.....	33
2.2.1.4 Werktreue als ästhetischer Maßstab?.....	35
2.2.2 Die Erschließung der Text-Film-Beziehung.....	36
2.2.3 Die filmprägenden Instanzen.....	38
2.2.3.1 Aneignende Deutung und Relevanz-Sinn.....	38
2.2.3.2 Differenzierungen: Adaptionsprogramm und Adaptionskonzept.....	39
2.2.4 Zur Wertung von Literaturverfilmungen.....	40
<b>3 Zur Interpretation von <i>The Handmaid's Tale</i>: Quellen und Vorgehensweise.....</b>	<b>43</b>
3.1 Archiv-Recherchen.....	43
3.2 Aspekte der Basisarbeit.....	45
3.2.1 Leitfragen zur Basis-Analyse von Dystopien.....	45
3.2.2 Spezifizierte Leitfragen zu den Basis-Interpretationen.....	47
3.3 Aspekte der Aufbauarbeit.....	47
3.3.1 Relevante Kontexte.....	47
3.3.2 Quellen zur Rekonstruktion der Hintergrundannahmen.....	48

---

<b>Teil II: Margaret Atwoods Roman <i>The Handmaid's Tale</i> .....</b>	<b>51</b>
<b>4 Kurzdarstellung und Entstehungshintergründe des Textes.....</b>	<b>51</b>
4.1 Synopsis .....	51
4.2 Selbstaussagen der Autorin zur Genese des Romans .....	52
<b>5 Erklärungsskizze: Kritische Stoßrichtung und grundlegende Gestaltungsidee .....</b>	<b>55</b>
<b>6 Tragende Hintergrundannahmen: Überzeugungssystem und Literaturprogramm.....</b>	<b>61</b>
6.1 Atwoods Romanwerk in Grundzügen .....	61
6.2 Weltanschauliche und literaturprogrammatische Grundpositionen.....	68
6.2.1 Feministische und gesellschaftskritische Anliegen .....	69
6.2.2 Religiöse Überzeugungen .....	73
6.2.3 Stellenwert des kreativen Aktes und des „Storytelling“ .....	76
6.2.4 Wahrheits-, Realitäts- und Geschichtsauffassung.....	80
6.2.5 Die gesellschaftliche Funktion der Kunst.....	81
<b>7 Explikation des Textkonzepts .....</b>	<b>83</b>
7.1 Atwoods Angriffsziel: Der christliche Fundamentalismus und die New Christian Right.....	83
7.1.1 Atwoods spezifisch kanadische Sicht auf die USA .....	83
7.1.2 Die soziopolitische Situation in den USA.....	85
7.1.3 Atwoods weltanschauliche und politische Gegenpositionen.....	98
7.1.4 Kritik am radikalen Feminismus als künstlerisches Nebenziel.....	101
7.2 Die Gattungswahl.....	102
7.2.1 Atwoods Gattungsverständnis.....	103
7.2.2 Funktionen der Utopie und Utopiekritik .....	109
7.3 Das dystopische Szenario .....	111
7.3.1 Die historische Entwicklung Gileads .....	111
7.3.2 Puritanischer Ursprung und religiöse Utopie .....	113
7.3.3 Gileads Gesellschaftsstruktur .....	117
7.3.4 Das religiöse Werte- und Normensystem .....	118
7.3.5 Widerstand und Normorientierung in Gilead.....	126
7.4 Die Erzählkonzeption .....	129
7.4.1 Die Widmung und die Mottos .....	130
7.4.2 Die Ich-Erzählung.....	132
7.4.2.1 Strategien der Informationsvermittlung .....	133
7.4.2.2 Elemente der Vergangenheitsdarstellung .....	136
7.4.2.3 Die Kritik am dystopischen Gesellschaftssystem .....	138
7.4.2.4 Selbsterhaltung und Opposition durch „Storytelling“ .....	141
7.4.3 Der Epilog „Historical Notes“ .....	147
7.4.3.1 Rahmenhandlung und Meta-Informationen .....	147
7.4.3.2 Optimistische Note, positiver Ausblick .....	148
7.4.3.3 Faktenvermittlung und „Just So Story“ .....	150
7.4.3.4 „Herstory“ vs. History .....	152
7.5 Die Modifikation des dystopischen Rebellionsmotivs .....	154
7.5.1 Grundzüge der Gattungskonvention.....	154
7.5.2 Offred als Rebellenfigur.....	158
<b>8 Filmkünstlerische Herausforderungen der Romanadaption .....</b>	<b>167</b>

<b>Teil III: Die Verfilmung <i>The Handmaid's Tale</i> .....</b>	<b>169</b>
<b>9 Bestandsaufnahme des Films .....</b>	<b>169</b>
9.1 Zusammenfassung der Handlung .....	169
9.2 Sequenzprotokoll.....	169
9.3 Charakterisierung des Vorlagenbezugs.....	179
9.3.1 Die Erzählkonzeption .....	179
9.3.2 Die Handlung .....	181
9.3.3 Die Figurenkonzeption .....	183
9.3.4 Das dystopische Szenario .....	185
<b>10 Produktionsumfeld und -historie.....</b>	<b>187</b>
10.1 Projektentwicklung .....	187
10.1.1 Vergabe der Filmrechte und „Screenwriting Agreement“ .....	187
10.1.2 Skriptentwicklung und Pre-Production .....	190
10.1.3 Dreharbeiten und Post-Production .....	196
10.2 Der politisch-gesellschaftliche Hintergrund.....	197
10.3 Marketingstrategie und Marktpositionierung.....	199
10.4 Veröffentlichung.....	202
<b>11 Erklärungsskizze: Der Film – ein Kompromissprodukt.....</b>	<b>203</b>
<b>12 Nachvollzug der Konzeptentwicklung .....</b>	<b>209</b>
12.1 Quellen und Systematik.....	209
12.2 Harold Pinter: Konzeptionelle Vorarbeiten.....	212
12.2.1 „Printed research materials“.....	212
12.2.2 „Breakdown of chapters in novel“ .....	215
12.3 Vom ersten Drehbuchentwurf zum fertigen Film .....	218
12.3.1 Die Anfangssequenzen.....	218
12.3.1.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	218
12.3.1.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	220
12.3.2 Im „Red Centre“ .....	223
12.3.2.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	223
12.3.2.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	226
12.3.3 „Vorstellungsgespräch“ und Dienstantritt .....	238
12.3.3.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	238
12.3.3.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	240
12.3.4 Die Flashback-Sequenzen.....	241
12.3.4.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	241
12.3.4.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	243
12.3.5 Die Gebets- und Zeugungszeremonien .....	245
12.3.5.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	245
12.3.5.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	246
12.3.6 Offred und Ofglen.....	250
12.3.6.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	250
12.3.6.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	253
12.3.7 Offreds Beziehung zu Nick.....	261
12.3.7.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	261
12.3.7.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	263

---

12.3.8	Offreds Beziehung zum Commander .....	270
12.3.8.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	270
12.3.8.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	273
12.3.9	Offreds Vorgängerin (Inschrift).....	278
12.3.9.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	278
12.3.9.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	279
12.3.10	Offred und Serena: Offreds Tochter .....	281
12.3.10.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	282
12.3.10.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	283
12.3.11	„Prayvaganza“, „Salvaging“ und „Particucution“ .....	285
12.3.11.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	285
12.3.11.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	287
12.3.12	„Jezebel’s“ .....	290
12.3.12.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	290
12.3.12.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	292
12.3.13	Eskalation und Attentat .....	296
12.3.13.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	296
12.3.13.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	298
12.3.14	Verhaftung bzw. Flucht.....	303
12.3.14.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	303
12.3.14.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	303
12.3.15	Die Schlussequenzen .....	306
12.3.15.1	Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch .....	306
12.3.15.2	Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung .....	307
<b>13</b>	<b>Bestimmung der Autorschaft.....</b>	<b>311</b>
13.1	Forschungspositionen und Ausgangslage.....	311
13.2	Differenzierung: Drehbuchentwicklung und Realisation .....	314
13.2.1	Pinters Ursprungskonzeption und die Merkmale des Vorstufentextes .....	314
13.2.2	Die Phase der Drehbuchüberarbeitung .....	316
13.2.3	Die filmkünstlerische Umsetzung .....	318
13.3	Zusammenfassung der Ergebnisse .....	320
<b>14</b>	<b>Explikation der filmprägenden Instanzen.....</b>	<b>323</b>
14.1	Harold Pinter.....	323
14.1.1	Politische Überzeugungen und Aktivitäten.....	323
14.1.2	Der kunstprogrammatische Paradigmenwechsel.....	332
14.1.2.1	Literaturprogramm und dramatisches Werk.....	332
14.1.2.2	Adaptionsprogramm, Drehbuchwerk und filmische Adaptionen.....	348
14.1.2.3	Zu konträren Forschungspositionen .....	365
14.1.3	<i>The Handmaid’s Tale</i> : Das Adaptionskonzept des Ursprungsdrehbuchs.....	374
14.2	Volker Schlöndorff .....	378
14.2.1	Weltanschauliche und künstlerische Überzeugungen in Grundzügen .....	379
14.2.1.1	Das filmische Werk im chronologischen Überblick .....	379
14.2.1.2	Filmprogramm und Adaptionsprogramm .....	413
14.2.2	<i>The Handmaid’s Tale</i> : Das Drehbuch- und Realisierungskonzept .....	420
14.3	Margaret Atwood .....	430
14.3.1	Adaptionsprogrammatische Positionen .....	430
14.3.2	<i>The Handmaid’s Tale</i> : Konzeptionelle Einflussnahmen .....	432

<b>15 Zu Rezeption und Wertung des Films.....</b>	<b>435</b>
15.1 Die Positionen von Romanautorin, Drehbuchautor und Regisseur .....	435
15.2 Aufnahme in Filmkritik und Feuilleton.....	438
15.3 Darstellungen in der wissenschaftlichen Forschung .....	442
15.3.1 Grace Epstein (1991) .....	443
15.3.2 Barbara Korte (1991) .....	446
15.3.3 Elisabeth Kraus (1991).....	446
15.3.4 Jonathan Bignell (1993) .....	447
15.3.5 Pamela Cooper (1995).....	449
15.3.6 Glenn Willmott (1995) .....	452
15.3.7 Pamela Hewitt (1996) .....	453
15.3.8 Mary K. Kirtz (1996) .....	455
15.3.9 Margaret R. Miles (1996) .....	455
15.3.10 Thilo Wydra (1998).....	456
15.3.11 Max Bracht (1999) .....	457
15.3.12 Larry J. Kreitzer (2002) .....	457
15.3.13 Hans-Bernhard Moeller und George Lellis (2002) .....	458
15.3.14 Linda Renton (2002) .....	463
15.3.15 Steven H. Gale (2003).....	466
15.3.16 Christopher C. Hudgins (2003) .....	468
15.3.17 Kim A. Loudermilk (2004) .....	482
15.3.18 Volker Wehdeking (2006).....	486
15.3.19 Peter Dickinson (2007) .....	487
15.3.20 Christopher C. Hudgins (2008).....	488
15.3.21 Reingard M. Nischik (2009).....	488
15.3.22 Jon Pahl (2010) .....	499
15.3.23 Die Wertungsdiskussion aus kognitiv-hermeneutischer Sicht .....	500
<b>Fazit.....</b>	<b>503</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis.....</b>	<b>511</b>
Primärwerke .....	511
<i>The Handmaid's Tale</i> : Roman und Film .....	511
Fiktionale Texte .....	511
Drehbücher .....	514
Spielfilme .....	514
Dokumentarfilme .....	517
Archiv-Quellen .....	517
Informationen zu den Archiven .....	517
Recherchematerialien zum Roman und zum Film .....	518
Margaret Atwood: Notizen, Texte, Vorträge.....	518
Werbematerialien zum Roman .....	518
Korrespondenz (in chronologischer Reihenfolge).....	518
Projektunterlagen zur Filmproduktion .....	521
Arbeitsmaterialien zum Film (in chronologischer Reihenfolge).....	521
Werbematerialien zum Film .....	522
Nicht-fiktionale Texte .....	522
Interviews .....	525

Forschungsliteratur .....	528
Lexika und Nachschlagewerke .....	533
Presseartikel, TV- und Radiobeiträge .....	534
Internet-Quellen .....	539
<b>Anhänge .....</b>	<b>543</b>
Legende zu den Diagrammen .....	543
Anhang A: Übersicht der Recherchematerialien im Atwood-Archiv .....	544
Anhang B: Übersicht der Recherchematerialien im Pinter-Archiv .....	553
Anhang C: Übersicht der Drehbuchmaterialien .....	556
Anhang D: Referenztabellen zum Nachvollzug der Konzeptentwicklung .....	559
Anhang E: Synopsen der untersuchten Drehbuchfassungen 02/1987 bis 09/1989 .....	566
Anhang F: Sequenzdiagramm Strukturvergleich der Fassungen Pinters .....	570
Anhang G: Sequenzdiagramm Strukturvergleich der Fassungen Schlöndorffs .....	575
Anhang H: Sequenzdiagramm Direktvergleich Ursprungsdrehbuch und Film .....	581
Anhang I: Direktvergleich Handlungsablauf in Ursprungsdrehbuch und Film .....	584
Anhang J: Übersicht der Flashback-Sequenzen .....	588
Anhang K: Vergleichsdiagramm Roman und Film .....	592
Anhang L: Sequenzprotokoll Trailer (deutsch) .....	594
Anhang M: Protokoll der Schlussequenz in <i>The Go-Between</i> .....	596
Anhang N: Vergleich und Auswertung der Sprechtexte Commander Freds .....	597
<b>Tabellenverzeichnis</b>	
Tabelle 1: Sachebene und Gestaltungsebene des Textwelt-Sinns .....	23
Tabelle 2: Bild- und Textvarianten der Filmposter .....	201
Tabelle 3: Ausgewählte Materialien zum Nachvollzug der Konzeptentwicklung .....	211
Tabelle 4: Anzahl der Sequenzen in den verschiedenen Fassungen .....	212
Tabelle 5: Vergleich der Predigttexte in A20 (Typoskript und handschriftlich) .....	233
Tabelle 6: Vergleich der Wohnzimmer/Kuss-Szene in A20, A27 und S12 .....	264
Tabelle 7: Der arrangierte Besuch bei Nick in A20: Tonbandaufnahme/Rekonstruktion .....	266
Tabelle 8: Vergleich des Offred/Nick-Abschiedsdialogs in P54 und A27 .....	304
Tabelle 9: Vergleich des Offred/Nick-Abschiedsdialogs in S12, Pinters Fax und im Film .....	305
Tabelle 10: Vergleich des Voice-over-Textes der Schlussequenz in S12 und im Film .....	310
Tabelle 11: Modifikationen als Lösungsversuche für künstlerische Probleme .....	424

## Einführung

Als Margaret Atwood im Orwell-Jahr 1984 ihren dystopischen Roman *The Handmaid's Tale* schrieb, legte der britische Dramatiker Harold Pinter mit *One for the Road* sein erstes politisches Bühnenstück vor und arbeitete der deutsche Regisseur Volker Schlöndorff in New York an der Filmadaption von Arthur Millers *Death of a Salesman*. Wenige Jahre später führte das Projekt der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* diese drei sehr unterschiedlichen Künstler – die kanadische Bestsellerautorin, den zukünftigen Literaturnobelpreisträger, der das Drehbuch verfasst, und den Oscar-prämierten Filmemacher – zusammen. Zur Uraufführung auf der großen Kinoleinwand gelangt Atwoods Vision einer christlich-fundamentalistischen Theokratie auf amerikanischem Boden am 10. Februar 1990.

*The Handmaid's Tale* existiert also in zwei medialen Zuständen und ist in beiden Varianten Gegenstand dieser Dissertation. Vorgelegt wird eine systematische Untersuchung und erklärende Interpretation der filmischen Adaption von Atwoods Roman, die auch die gründliche Erforschung des literarischen Bezugstextes einschließt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *The Handmaid's Tale* als Sprach- und Filmkunstwerk erschien mir aus mehreren Gründen in höchstem Maße lohnenswert. Erstens war Atwoods Roman einer von fünf Texten, die ich in meiner Magisterarbeit hinsichtlich der Gestaltung und Funktion des dystopischen Rebellenmotivs untersucht hatte,<sup>1</sup> und es stellte sich die Frage, warum die filmische Adaption diesbezüglich grundlegende konzeptionelle Unterschiede aufweist. Die Anwendung von Peter Tepe Theorie- und Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik<sup>2</sup> auf eine komplexe Text/Film-Konstellation forderte zweitens dazu heraus, die für die Textarbeit ausgearbeitete Methodik im Hinblick auf das Kunstphänomen Film und speziell die filmische Literaturadaption zu ergänzen und zu präzisieren. Drittens ermöglichten Forschungsaufenthalte in der Sammlung Volker Schlöndorff in Frankfurt am Main<sup>3</sup>, im Atwood-Archiv in Toronto<sup>4</sup> und im Harold Pinter Archive der British Library in London<sup>5</sup> den Zugriff auf umfangreiches nicht veröffentlichtes Material, das es für die Lösung der sich aus der Romanverfilmung ergebenden wissenschaftlichen Erkenntnisprobleme nutzbar zu machen galt. Und schließlich erwies sich die Forschungslage zum Film – verglichen mit der zum Roman – als überraschend dünn.

Der Film ist zwar Gegenstand der Untersuchung in der Atwood-, Pinter- und Schlöndorff-Forschung sowie verschiedener kultur- und geisteswissenschaftlicher Disziplinen, d. h. Analysen und Deutungen erfolgen von ganz unterschiedlichen methodischen Positionen und begegnen dem Leser in verschiedenen Kontexten, jedoch gibt es bislang keine Studie, in der eine umfassende Interpretation des Films bzw. eine zusammenhängende Erklärung beider Kunstproduktionen geliefert wird. Ausführlichere Würdigung erfährt *The Handmaid's Tale* in einigen Forschungsbeiträgen zum Œuvre eines der beteiligten Künstler<sup>6</sup> sowie (in stark variierendem Umfang) in der Fachliteratur zu Pinters Drehbüchern<sup>7</sup> und Schlöndorffs Filmen<sup>8</sup>. Aufsätze, die einen komparatistischen Ansatz verfolgen,

<sup>1</sup> Annette Greif: *Das Außenseiter-Motiv in Anti-Utopien des 20. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, 109 Seiten (ohne Anhänge), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, vorgelegt im Juli 2005.

<sup>2</sup> Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007.

<sup>3</sup> Sammlung Volker Schlöndorff, Deutsches Filminstitut – DIF / Deutsches Filmmuseum, Eschborner Landstraße 42–50, 60489 Frankfurt am Main.

<sup>4</sup> Margaret Atwood Papers, Thomas Fisher Rare Book Library, 120 St. George Street, St. George Campus, University of Toronto, Toronto, Ontario M5S 1A5, Canada.

<sup>5</sup> Harold Pinter Archive, British Library, 96 Euston Road, London NW 1 2DB, Great Britain.

<sup>6</sup> Hans-Bernhard Moeller und George Lellis: *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Politics and the „Movie-Appropriate“*. Carbondale, IL 2002. Kapitel 22: *The Handmaid's Tale* (S. 247–261) sowie in deutschsprachiger Fassung: *Volker Schlöndorffs Filme: Literaturverfilmung, Politik und das „Kinogerechte“*. Aktualisierte und erweiterte deutsche Ausgabe, Berlin 2011. Kapitel „Die Geschichte der Dienerin“ (S. 251–266) [in Bezug auf *The Handmaid's Tale* benutze ich die englischsprachige Originalfassung, in allen anderen Zusammenhängen die aktuellere deutschsprachige Fassung]; Reingard M. Nischik: *Engendering Genre. The Works of Margaret Atwood*. Ottawa 2009. Kapitel 5: *How Atwood Fared in Hollywood – Atwood and Film (Esp. The Handmaid's Tale)* (S. 131–167).

<sup>7</sup> Grace Epstein: *Nothing to Fight for: Repression of the Romance Plot in Harold Pinter's Screenplay of The Handmaid's Tale*. Paper originally presented at the International Pinter Festival, Columbus, Ohio, April 19, 1991. In: Francis X. Gillen und Steven H. Gale (Hg.): *The Pinter Review: Annual Essays 1992–1993*. Tampa, FL 1994, S. 54–60; Steven H. Gale: *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington, KY 2003. Kapitel „Critical Analyses“, Abschnitt „*The Handmaid's Tale*“ (S. 315–321 u. 449–450); Christopher C. Hudgins: *Harold Pinter's The Handmaid's Tale: Freedom, Prison, and a Hijacked Script*. In: Thomas Fahy und Kimball King: *Captive Audience: Prison and Captivity in Contemporary Theater*. New York 2003, S. 81–108; Christopher C. Hudgins: *Three Unpublished Harold Pinter*

finden sich sowohl im medienwissenschaftlichen Umfeld als auch in der literaturwissenschaftlichen Atwood-Forschung.<sup>9</sup> Aus Letzterer sind auch einige Fachtexte mit didaktischer Ausrichtung hervorgegangen.<sup>10</sup> Ferner beschäftigen sich drei filmwissenschaftliche Abhandlungen – mit Fokus auf kanadische Literaturadaptionen bzw. vor dem Themenhintergrund der Religionsdarstellung in den Medien – mit dem Werk.<sup>11</sup> Zwei Autoren betrachten es zudem aus kulturkritischer Perspektive.<sup>12</sup> Auf die im Atwood-, Pinter- und Schlöndorff-Archiv enthaltenen Materialien wird nur in wenigen Publikationen zur Verfilmung Bezug genommen, wobei diese – abhängig vom Forschungsgegenstand – stets isoliert, d. h. ohne die Materialien aus den jeweils anderen Archiven zu berücksichtigen, betrachtet werden. Für die Atwood-Forschung ist Nathalie Cooke zu nennen, die der Filmadaption in ihrer Atwood-Biografie einige Seiten widmet und unter Zugriff auf verschiedene in den Atwood Papers verfügbare Materialien knapp auf Hintergründe der Filmproduktion und auf Aspekte der Autorschaft und der Rezeption eingeht.<sup>13</sup> Für die Pinter-Forschung sind es Linda Renton, Steven H. Gale und Christopher C. Hudgins (s. Anm. 7), die sich auf die in der British Library verfügbaren Skripte und Zeitungsausschnitte stützen. Und in der Schlöndorff-Forschung gibt Thilo Wydra im Anhang seiner Werkschau (s. Anm. 8) lediglich eine Kurzübersicht des in der Sammlung Volker Schlöndorff vorhandenen Materials.

Das Erkenntnisziel der vorliegenden Untersuchung kann der kognitiv-hermeneutischen Leitfrage entsprechend wie folgt formuliert werden: Warum ist der Roman *The Handmaid's Tale* so, wie er ist, und warum ist der Film *The Handmaid's Tale* so, wie er ist? Durch Rückführung auf die weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen der Textproduzentin bzw. der für den Film künstlerisch Verantwortlichen soll der objektive, d. h. in das Werk eingeschriebene Sinn der beiden Kunstphänomene ermittelt werden. In Bezug auf den Roman werden im Rahmen dieser methodischen Vorgehensweise erstmals die den Text tragenden Überzeugungen der Autorin erschöpfend und zusammenhängend dargelegt, die soziopolitischen, historischen, ideengeschichtlichen und gat-

---

Filmscripts: *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day*, *Lolita*. In: Francis X. Gillen und Steven H. Gale (Hg.): *The Pinter Review: Annual Essays. Nobel Prize / Europe Theatre Prize Volume: 2005–2008*. Tampa, FL 2008, S. 132–139 (Zu *The Handmaid's Tale*: S. 133–135); Barbara Korte: Die Kunst des Adapteurs: Zur Situationsverknüpfung in den Drehbüchern Harold Pinters. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 39,2 (1991), S. 113–123, Abschnitt IV (S. 120); Linda Renton: *Pinter and the Object of Desire: An Approach through the Screenplays*. Oxford 2002. Kapitel 4: *The Handmaid's Tale*. The Object Almost Achieved (S. 87–110).

<sup>8</sup> Volker Wehdeking: Volker Schlöndorffs Filme nach 1990. In: Michael Braun (Hg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin 2006, S. 195–217 (Zu *The Handmaid's Tale*: S. 200–201); Thilo Wydra: *Volker Schlöndorff und seine Filme*. München 1998. Kapitel „Die Geschichte der Dienerin / *The Handmaid's Tale*“ (S. 181–187 sowie S. 249 im Anhang).

<sup>9</sup> Jonathan Bignell: Lost Messages: *The Handmaid's Tale*, Novel and Film. In: *British Journal of Canadian Studies* 8.1 (1993), S. 71–84; Pamela Cooper: Sexual Surveillance and Medical Authority in Two Versions of *The Handmaid's Tale*. In: *Journal of Popular Culture* 28.4 (Spring 1995), S. 49–66; Elisabeth Kraus: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* (1985) und Volker Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin* (1989). In: Projektgruppe Interdisziplinäre Frauenstudien der Universität Graz (Hg.): *Paris, Milano, Graz: Feministische Konzepte in Entwicklung*. Wien 1991, S. 187–200; Glenn Willmott: O Say, Can You See: *The Handmaid's Tale* in Novel and Film. In: Lorraine M. York (Hg.): *Various Atwoods. Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Concord, Ont. 1995, S. 167–190.

<sup>10</sup> Max Bracht: „Handmade Tales“ – Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* im produktionsorientierten Fremdsprachenunterricht. In: *Neusprachliche Mitteilungen* 52.4 (1999), S. 229–238; Pamela Hewitt: Understanding Contemporary American Culture through *The Handmaid's Tale*: A Sociology Class. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 109–113; Mary K. Kirtz: Teaching Literature through Film: An Interdisciplinary Approach to *Surfacing* and *The Handmaid's Tale*. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 140–145.

<sup>11</sup> Peter Dickinson: *Screening Gender, Framing Genre. Canadian Literature into Film*. Toronto 2007. Kapitel 1: Sex Maidens and Yankee Skunks: A Field Guide to Reading „Canadian“ Movies (S. 17–48; zu *The Handmaid's Tale*: S. 32–37); Larry J. Kreitzer: *Gospel Images in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*. New York 2002. Kapitel 4: *The Handmaid's Tale*: „Blessed are the silent“ (S. 143–171); Margaret R. Miles: *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Boston, MA 1996. Kapitel 5: There Is a Bomb in Gilead: Christian Fundamentalism in Popular Film (S. 94–111).

<sup>12</sup> Kim A. Loudermilk: *Fictional Feminism. How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality*. New York 2004. Kapitel 5: „Consider the Alternatives“: Feminism and Ambivalence in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (S. 123–148); Jon Pahl: *Empire of Sacrifice: The Religious Origins of American Violence*. New York 2010. Kapitel 4: Sacrificing Gender: From „Republican Mothers“ to Defense of Marriage Acts (S. 103–139).

<sup>13</sup> Nathalie Cooke: *Margaret Atwood. A Biography*. Toronto 1998, S. 283 u. 300–303 (sowie bezogen auf den Roman S. 277–278 u. 282–283). Im Zusammenhang mit dem Roman wird auf die Atwood Papers z. B. auch in folgenden Beiträgen Bezug genommen: Coral Ann Howells: *Margaret Atwood*. Basingstoke 1996, S. 127 u. 128–129; Miles, S. 98–99 (s. Anm. 11); Susanne Vespermann: *Margaret Atwood: eine mythokritische Analyse ihrer Werke*. Augsburg 1995, S. 164–167; Sharon Rose Wilson: Off the Path to Grandma's House in *The Handmaid's Tale*. In: Sharon Rose Wilson: *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson, MA 1993, S. 271–294, hier S. 275, 280, 289 u. 382, Anm. 14.

tungspoetischen Kontexte umfassend aufgearbeitet und die direkt für die Explikation der Textkonzeption relevanten Archiv- und Recherchematerialien ausgewertet und für die Deutung nutzbar gemacht. In Bezug auf den Film stellt dies die erste Untersuchung dar, die alle verfügbaren Archivquellen erschließt, auf dieser Basis eine detailliert-fundierte Rekonstruktion des Produktionsumfeldes und des gesamten Transformationsprozesses liefert und so sowohl die strittige Frage nach den Anteilen an der Autorschaft des Films als auch die Frage, warum der Film die vorliegende Produktgestalt aufweist, wissenschaftlich begründet beantwortet. Darüber hinaus ist es die erste Arbeit, in der das literaturwissenschaftliche Methodenkonzept im Hinblick auf die Kunstphänomene Film und Literaturadaption ausgebaut wird, und die eine ausführliche exemplarische Übertragung und Anwendung dieses Konzepts auf ein Filmkunstwerk leistet.<sup>14</sup>

Entsprechend den Erkenntnisinteressen und -zielen ist die Dissertation in drei Teile gegliedert.

In Teil I sind alle methodischen Aspekte und Fragestellungen gebündelt. Ich lege das Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik zunächst in seinen Grundzügen dar (Kapitel 1). Anschließend nehme ich die erweiternde Übertragung der Methodik der Textarbeit auf die Kunstphänomene Film und – nach einem Exkurs zur Literaturverfilmung – speziell auch die filmische Literaturadaption vor. Ich verdeutliche verschiedene Aspekte der Basis- und Aufbauarbeit in Bezug auf den Film, erörtere konkrete Fragestellungen und Aufgaben der kognitiv-hermeneutischen Filmarbeit und gehe auch auf die im Zusammenhang mit der filmischen Literaturadaption immer wieder diskutierte Wertungsproblematik ein (Kapitel 2). Schließlich beleuchte ich konkrete Aspekte des kognitiv-hermeneutischen Forschungsprozesses der Dissertation (Kapitel 3).

Teil II liefert eine erklärende Interpretation des Romans. Im Hinblick auf seine Eigenschaft als Ausgangstext für die filmische Literaturadaption dient diese als Grundlage und Ausgangspunkt für die Erklärung des Films. Einen Einstieg bieten eine Synopsis des Romans und eine Zusammenfassung der Aussagen Atwoods zu seiner Genese (Kapitel 4). Es folgt eine Erklärungsskizze, in der das Gesamtbild der Interpretation entworfen wird (Kapitel 5). Die hier aufgestellten Thesen werden in den nachfolgenden Kapiteln 6 und 7 ausführlich begründet. Kapitel 6 ist der Veranschaulichung der den Text tragenden weltanschaulichen und kunstprogrammatischen Auffassungen der Autorin gewidmet. Daraufhin werden die wesentlichen Aspekte des Romans expliziert (Kapitel 7): Ich beginne mit einer Vertiefung der Hintergrundannahmen in Bezug auf die Frage, warum Atwood das Thema aufgreift und künstlerisch verarbeitet (Relevanz und kritische Stoßrichtung), zeige anschließend auf, unter welchen Voraussetzungen und von welchem Literatur- und Gattungsverständnis aus die Gattungswahl erfolgte, und erläutere dann ausführlich die Charakteristika der Textwelt, das Textweltgeschehen und die Erzählkonzeption. In Kapitel 8 fasse ich unter dem Gesichtspunkt, inwiefern Atwoods Roman eine besondere künstlerische Herausforderung für eine filmische Transformation darstellt, seine wesentlichen Merkmale zusammen.

Teil III beinhaltet die systematische Untersuchung und Erklärung der Filmadaption von *The Handmaid's Tale*. Der Aufbau gleicht Teil II, d. h. eine Bestandsaufnahme des Werks sowie Informationen zu seiner Entstehung fungieren als Einstieg (Kapitel 9 und 10), es folgen die Erklärungsskizze (Kapitel 11) und die ausführliche Begründung der Thesen (Kapitel 12 bis 14). Kapitel 9 dient also zunächst der Feststellung der Filmtatsachen, bestehend aus einer Handlungszusammenfassung, einem Sequenzprotokoll und einem Text-Film-Vergleich. Es folgt die Präsentation der Ergebnisse eines ersten Rekonstruktionsschrittes in Bezug auf die Produktionshintergründe und -geschichte des Films in Kapitel 10, in dem die Eckdaten geliefert und das personelle, organisatorische, soziopolitische und werbliche Umfeld der Filmproduktion erörtert wird. Die Darlegung der Hauptthesen, d. h. die Skizzierung meines Erklärungsansatzes, „warum der Film so ist, wie er ist“, erfolgt in Kapitel 11. In Kapitel 12 zeichne ich detailliert vom ersten Skriptentwurf bis zum fertigen Film nach, wie der

---

<sup>14</sup> Bisher existieren nur wenige kognitiv-hermeneutische Zugriffe mit Filmbezug. In seinem Aufsatz „Wo die grünen Ameisen träumen. Eine Filmerzählung von Werner Herzog“ (*Mythologica* 8, S. 202–216) unterzieht Tepe das als Buch veröffentlichte Drehbuch einer Basis-Interpretation mit Fokus auf die Mythoshaltigkeit des Textes. Des Weiteren finden sich in der von Tepe herausgegebenen Online-Publikation *Mythos-Magazin* folgende studentische Beiträge (Seminar- und Magisterarbeiten), in denen die Methode der Basis-Interpretation auf einzelne Filmwerke angewendet wird: Carina Böttcher: Engel in Literatur, Film und Werbung; Markus Büllens und Markus Kaminski: Helden des Sports in Literatur und Film; Peter Ghiea: Menschmaschinen in Literatur und Film; Ulrike Kraus: Alte und neue Mythen in James Camerons Film *Terminator 2*; Michael Leonards: Stanley Kubricks *Uhrwerk Orange* – (Aufklärungskritische) Philosophie in Bildern ästhetisierter Gewalt und Ästhetik als letztes utopisches Moment; Melanie Komorowski: Meerjungfrauen in der Literatur; Till Simon Nagel: Superhelden im Film; Juliane Schulze: Adoleszenz in der Provinz. Vgl. [mythos-magazin.de](http://mythos-magazin.de) – „Mythosforschung – Studentisches Forum“ und „Ideologieforschung – Studentisches Forum“.

Drehbuchautor Harold Pinter und der Regisseur Volker Schlöndorff an dem Stoff gearbeitet haben und wie Margaret Atwood und die Produzenten des Films darauf jeweils (künstlerischen) Einfluss genommen haben. In den Kapiteln 13 und 14 stelle ich die wesentlichen Aspekte der Erklärung des Films ausführlich und vertiefend dar: Ich beantworte die Frage nach den Anteilen an der Autorschaft des Films und zeige auf, inwiefern sich die künstlerischen Konzeptionen der Beteiligten voneinander unterscheiden, welche weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen dem zugrunde liegen, welches Konzept sich letztlich durchgesetzt hat (und aus welchen Gründen) und welche künstlerischen Probleme aus dem weitgehend seriell ablaufenden kollaborativen Prozess und den teilweise divergierenden Hintergrundannahmen der Beteiligten resultieren. Die Erörterung von Rezeptions- und Wertungsaspekten in Kapitel 15 – erstens bezogen auf die Eigenrezeption der maßgeblich künstlerisch Verantwortlichen, zweitens anhand von Rezensionen und drittens in kritischer Auseinandersetzung mit den o. g. Forschungsbeiträgen – runden Teil III ab.

Zuletzt einige Hinweise zu den verwendeten Quellen und zur Zitierweise.

Sämtliche Zitate aus dem Primärtext stammen aus der folgenden Ausgabe: Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale* (1985). London: Virago 1994. Im Haupttext und in den Fußnoten erscheinen die Seitenangaben der benutzten Ausgabe als Kurzbeleg mit dem Sigel *HT*. Der Filminterpretation liegt die auf der folgenden DVD enthaltene englischsprachige Fassung zugrunde: *Die Geschichte der Dienerin (The Handmaid's Tale)*. BRD/USA 1990. Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. Alle angeführten Belegstellen beziehen sich auf diese Fassung. Der Text der auf der DVD ebenfalls enthaltenen deutschsprachigen Fassung weicht zum Teil erheblich davon ab. Alle zitierten Bibelstellen entstammen der Online-Datenbank der University of Michigan („Bible: King James Version“).

Primärwerke und Sekundärliteratur weise ich in den Fußnoten in Kurzform (Autorename und ggf. Kurztitel) nach. Bei Quellenmaterial ohne Seitennummerierung sind Seitenangaben entsprechend einer fortlaufenden, mit der ersten Seite beginnenden Nummerierung ergänzt. Bei Filmen und Filmbeiträgen wird der Filmtitel genannt und, sofern erforderlich, Beginn und Ende der betreffenden Belegstelle in der Aufzeichnung im Format H:MM:SS angegeben. Bei Korrespondenz ist die Art des Dokuments, der Absender, der Adressat und das Datum, bei sonstigen Archivmaterialien der Titel des Dokuments und (falls vorhanden) das Datum aufgeführt. Auf Sonderfälle wird bei Bedarf in der Fußnote hingewiesen. Übernahmen aus der oben erwähnten Magisterarbeit werden genauso behandelt wie Übernahmen aus anderen Sekundärquellen.

Alte Rechtschreibung und Fehler in Zitaten wurden übernommen. Letztere sind mit [sic] markiert, es gibt jedoch einige wenige Ausnahmen: Wenn das Lesen dadurch unnötig erschwert wurde oder der Sinn zitierter Textstellen unklar blieb, habe ich Fehler (unter Verwendung von eckigen Klammern) korrigiert. Zudem habe ich in den Transkriptionen der auf diversen DVDs enthaltenen filmischen Materialien (z. B. Interviews und Produktionsdokumentationen), die generell verschriftlicht werden mussten, durchgehend und unabhängig von deren Entstehungszeit die neue Rechtschreibung verwendet und kleinere schriftsprachliche Glättungen vorgenommen (z. B. wird aus einem gesprochenen „isser“ ein geschriebenes „ist er“). Hinzufügungen und Auslassungen in Zitaten sind mit eckigen Klammern kenntlich gemacht. Eigene Kommentare sind in eckige Klammern gesetzt und mit dem Kürzel „AG“ versehen.

Ausführliche bibliografische Angaben enthält das Literatur- und Quellenverzeichnis. Hier ist auch bei allen den Archiven entnommenen Materialien – auch den veröffentlichten – der Fundort angegeben. Die Internet-Verweise wurden am 14. September 2017 zuletzt überprüft und ggf. aktualisiert.

## Teil I: Methodische Grundlagen

### 1 Das Theorie- und Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik

Die Vorgehensweise der vorliegenden Untersuchung basiert auf dem von Peter Tepe entwickelten Theorie- und Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik, dessen Grundzüge ich in diesem Kapitel skizziere. Die Darstellung des Konzepts stützt sich in der Hauptsache auf den die Theorie entfaltenden Band *Kognitive Hermeneutik*<sup>15</sup>. Ergänzend wird auf die grundlegenden Kapitel in *Mythos & Literatur*<sup>16</sup> sowie auf die kognitiv-hermeneutische Abhandlung *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*<sup>17</sup> zurückgegriffen. Der Fokus liegt auf der Erläuterung der theoretischen Grundlagen und der daraus abgeleiteten Methodik der Textarbeit sowie der Erklärung der zentralen Begriffe. Im Hinblick auf meine Übertragung des Methodenkonzepts auf das für die Untersuchung der filmischen Literaturadaption von *The Handmaid's Tale* relevante Kunstphänomen Film bzw. Literaturverfilmung in Kapitel 2 lege ich zudem Tepes Interpretationshinweise zur Romanverfilmung<sup>18</sup> dar und gehe abschließend auf den Aspekt der Übertragbarkeit des Konzepts<sup>19</sup> ein. Unberücksichtigt bleiben die „Auseinandersetzungen mit verwandten Theorien“<sup>20</sup> sowie die „Kritik konkurrierender Theorien“<sup>21</sup>.

#### 1.1 Grundlagen der Theorie

##### 1.1.1 Gegenstand und Ziele

Tepe kennzeichnet die kognitive Hermeneutik als eine Interpretationstheorie mit zugehöriger Methodenlehre, die sich als „allgemeine Hermeneutik“ mit dem Verstehen und Erklären von „Phänomenen der menschlichen Kultur“, als „literaturwissenschaftliche Hermeneutik“ [Kursivdruck AG] mit „dem Verstehen und der Interpretation literarischer Texte beschäftigt“ und dabei „primär auf Erkenntnisgewinn, auf die Lösung von Erkenntnisproblemen ausgerichtet ist“.<sup>22</sup> Einem „kognitivistische[n] Wissenschaftsverständnis“<sup>23</sup> verpflichtet, stellt die kognitive Hermeneutik „ein Projekt einer Verwissenschaftlichung der Textarbeit“<sup>24</sup> dar, das die Aufgabe der Textwissenschaft darin sieht, „überzeugende Erklärungen für die feststellbare Beschaffenheit literarischer Texte hervorzubringen“<sup>25</sup>, die zwingend erkenntnisleitenden Prinzipien folgen. Diese Zielsetzung der kognitiven Hermeneutik verknüpft Tepe mit den Forderungen nach der „Ausscheidung der weltanschauungsge-

<sup>15</sup> Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007. Die Publikation ist aufgeteilt in ein „Erstes Buch“ und ein „Zweites Buch“ als Ergänzungsband auf CD. Das erste Buch besteht aus drei Teilen: Teil I: Das Konzept der kognitiven Hermeneutik (S. 30–275), Teil II: Verteidigung des Sinn-Objektivismus (S. 276–316) und Teil III: Widerlegungen (S. 317–353). Die beiden ersten Teile, auf die ich mich vorrangig stütze, sind mit Ausnahme weniger Kapitel (1.5, 1.7, 1.8, 2.2 u. 3), in 346 durchgängig nummerierte Textparagrafen gegliedert. Die Paragrafennummern sind in eckigen Klammern angegeben und werden von mir ebenfalls referenziert.

<sup>16</sup> Peter Tepe: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001. Ich beziehe mich auf Kapitel 4: Das Konzept der Basis-Interpretation (S. 116–149) und Kapitel 5: Orientierung für die konkrete Arbeit am Text (S. 150–157) in Buch II: Grundsätzliches zur wissenschaftlichen Textinterpretation.

<sup>17</sup> Peter Tepe, Jürgen Rauter und Tanja Semlow: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Würzburg 2009. In Kapitel 1: Einführung in die kognitive Hermeneutik (S. 20–49) ist das Konzept knapp dargestellt. Nur punktuell nehme ich hier Bezug auf Teil I: Basis-Analyse und Basis-Interpretation (S. 50–187) und Teil II: Kritische Analyse der Sekundärliteratur (S. 188–381).

<sup>18</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 179–180 ([191] *Erläuterung der Unterscheidung*, [192] *Deutung im Kontext der Auf-führung von Texten* und [193] *Unterschiedliche Leitfragen*).

<sup>19</sup> Ebd., S. 82 ([72] *Übertragbarkeit des methodologischen Konzepts*) und Ergänzung 33: Anwendung der kognitiven Hermeneutik auf Werbung (S. 1–7).

<sup>20</sup> Ebd., Kapitel 3: Auseinandersetzungen mit verwandten Theorien (S. 214–258).

<sup>21</sup> Ebd., Zweites Buch (auf CD): Kritik konkurrierender Theorien (S. 353–565).

<sup>22</sup> Ebd., S. 11. Vgl. auch S. 30–31 ([1] *Begriff der Hermeneutik* und [2] *Literatur- und Textwissenschaft*).

<sup>23</sup> Ebd., S. 90.

<sup>24</sup> Ebd., S. 19.

<sup>25</sup> Ebd.

bundenen Interpretation aus der Textwissenschaft“ und der „Abgrenzung von der Orientierungsvermittlung“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften.<sup>26</sup>

### 1.1.2 Das Prägungstheorem

Ausgangspunkt der kognitiven Hermeneutik ist die „anthropologische Grundannahme“<sup>27</sup>, dass jedes menschliche Wesen über ein von verschiedenen individuellen, sozialen und kulturellen Faktoren abhängiges „Überzeugungssystem“<sup>28</sup> verfügt, das sein „Denken, Wollen und Handeln“<sup>29</sup> – ob bewusst oder unbewusst – entscheidend prägt. Daraus folgt, dass auch Kunstphänomene, als „Produkte“ menschlichen Denkens und Handelns<sup>30</sup> der „Prägewirkung“<sup>31</sup> des Überzeugungssystems des jeweiligen Kunstproduzenten unterliegen.<sup>32</sup> Durch Rekonstruktion dieses Überzeugungssystems ist es demzufolge möglich, den *Sinn* eines Kunstphänomens – also z. B. den Textsinn – wissenschaftlich zu erschließen. Da zudem von der Prägung einer übergreifenden Kunstauffassung durch das Überzeugungssystem eines Künstlers auszugehen ist, die wiederum maßgeblich auf die spezielle Werkkonzeption Einfluss nimmt, kann das Kunstwerk – und zwar hier das literarische Kunstwerk – nach Tepe als die „Objektivierung“<sup>33</sup> dreier es bestimmender Faktoren begriffen werden:

- 1) Das Überzeugungssystem: Das Überzeugungssystem besteht aus „fundamentalen Weltbildannahmen“<sup>34</sup> und „fundamentalen Wertüberzeugungen“<sup>35</sup> und wird in der kognitiven Hermeneutik auch als „weltanschaulicher Rahmen“<sup>36</sup> bezeichnet. Die Elemente eines Überzeugungssystems, auch „Hintergrundannahmen“<sup>37</sup> genannt, „bilden einen systematischen Zusammenhang“<sup>38</sup>, der eine kohärente Grundtendenz<sup>39</sup> aufweist, jedoch auch „Inkohärenzen, Brüche, Widersprüche“<sup>40</sup> beinhalten könne. Abhängig davon, ob „übernatürliche[] Größen“ eine Rolle spielen oder nicht, unterscheidet Tepe „zwei Grundtypen“ von Überzeugungssystemen: es liegt immer entweder „ein religiöses oder [...] ein areligiöses oder profanes System“ vor.<sup>41</sup> Auf das Überzeugungssystem ist beispielsweise die „Wahl der [...] Thematik“<sup>42</sup> eines literarischen Textes zurückzuführen.
- 2) Das Literaturprogramm: Als „werthaft-normative Auffassung davon, wie Literatur aussehen sollte“<sup>43</sup>, stellt das Literaturprogramm einen Aspekt des Überzeugungssystems mit „Kunstbezug“<sup>44</sup> dar. Die kognitive Hermeneutik versteht das Literaturprogramm als allgemeine oder übergreifende Literaturauffassung<sup>45</sup>, welche „die künstlerische Produktion tatsächlich“<sup>46</sup> steuert. Es ist somit als „implizite Programmatik“ zu unterscheiden von einer „explizit formulierte[n] künstler-

<sup>26</sup> Ebd., S. 91–93.

<sup>27</sup> Ebd., S. 87.

<sup>28</sup> Ebd., S. 67 u. 88.

<sup>29</sup> Ebd., S. 89.

<sup>30</sup> Ebd., S. 36.

<sup>31</sup> Ebd., S. 89.

<sup>32</sup> Zu den ausführlichen Erläuterungen der Begriffe „Weltauffassungsstrukturen“, „Überzeugungssystem“ und „Prägungstheorem“ vgl. ebd., S. 87–90.

<sup>33</sup> Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 122. Vgl. auch Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 233.

<sup>34</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 88. Er bestimmt diese als „Annahmen über die Beschaffenheit der Welt“.

<sup>35</sup> Ebd. Sie sind spezifiziert als „Überzeugungen über das, was wertvoll und erstrebenswert ist, was sein sollte, und über das, was nicht sein sollte“.

<sup>36</sup> Ebd., S. 67.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd., S. 88.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. Tepe setzt voraus, „dass es eine Grundtendenz zur Herausbildung kohärenter Überzeugungssysteme gibt“.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd., S. 89.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd., S. 65.

<sup>44</sup> Ebd., S. 216. Tepe spricht von „bestimmten Elementen der Weltauffassung des Autors [...], die von vornherein einen Kunstbezug besitzen (Textkonzept, Literaturprogramm)“.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 66: „allgemeine[] künstlerische[] Ziele[] (Programm)“; „übergreifende[] künstlerische[] Programmatik“.

<sup>46</sup> Ebd., S. 65.

sche[n] Programmatik“.<sup>47</sup> Das Literaturprogramm umfasst also verschiedene allgemeine künstlerische Prinzipien, wie gewisse ästhetische Auffassungen des Textproduzenten, die Haltung zu seinem Zielpublikum<sup>48</sup> und seine Einstellung zu Texten mit anderer Programmatik<sup>49</sup>.

- 3) Das Textkonzept: Mit dem Begriff Textkonzept bezeichnet Tepe das „spezielle künstlerische Ziel“<sup>50</sup>, das in einem konkreten literarischen Text realisiert ist: „Jeder literarische Text ist auf bestimmte Weise angelegt, ihm liegt eine bestimmte künstlerische Ausrichtung oder Zielsetzung, eine bestimmte Gestaltungsidee zugrunde. [...] Jeder literarische Text ist die Umsetzung eines Textkonzepts.“<sup>51</sup> Das Textkonzept basiert auf der übergreifenden Literaturauffassung (Literaturprogramm) und den weltanschaulichen Hintergrundannahmen (Überzeugungssystem) des Textproduzenten<sup>52</sup> und bezieht, anders als der klassische Begriff der Autorintention, auch nicht bewusste Elemente mit ein<sup>53</sup>. Die Art und Weise der künstlerischen Gestaltung, die Gattungsbindung<sup>54</sup> sowie die „Stoßrichtung oder Tendenz“<sup>55</sup> eines Textes sind wesentliche Bestandteile des Textkonzepts.

Aus diesen drei Autorinstanzen leitet Tepe den formalen kognitiv-hermeneutischen Grundbegriff des literarischen Textes<sup>56</sup> ab: „Literarische Texte sind Texte, die geprägt sind durch ein künstlerisches Textkonzept [...] sowie durch ein diesem zugrundeliegendes Literaturprogramm [...]; beide Größen werden stets gespeist von einem übergreifenden Überzeugungssystem [...]“.<sup>57</sup>

Indem die kognitive Hermeneutik die Beschaffenheit eines literarischen Textes auf verschiedene mit dem Textproduzenten verbundene Faktoren zurückführt, stellt sie einen „autorbezogenen Ansatz“<sup>58</sup> dar, geht jedoch insofern über intentionalistische Methoden hinaus, als sie die Frage nach der *bewussten Aussageabsicht* des Autors<sup>59</sup> erweitert zur Frage nach der *Autorposition*<sup>60</sup>, die innerhalb des Bezugfeldes der drei – auch unbewusst wirksamen – textprägenden Instanzen Überzeugungssystem, Literaturprogramm und Textkonzept ermittelt wird. Der „Rückgriff auf den Textproduzenten oder Autor“<sup>61</sup> erfolgt auf der „Ebene der Textinterpretation“<sup>62</sup> ausschließlich zur Erklärung des Textphänomens<sup>63</sup>. Das bedeutet zum einen, Gegenstand der Untersuchung ist der Text und nicht die Person des Autors: „Der Autor als empirisches Subjekt interessiert hier nicht in seiner ganzen Breite, sondern nur als derjenige, der den jeweiligen Text hervorgebracht hat.“<sup>64</sup> Zum anderen ist es nicht notwendig, das Überzeugungssystem eines Autors in seiner Gesamtheit zu rekonstruieren, sondern nur diejenigen Hintergrundannahmen und Entstehungsvoraussetzungen, die *tatsächlich*

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 71–72 ([58] *Vorstellungen des Autors von seinen Lesern*).

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 190–191 ([211] *Antwort auf Vorgängertexte*) u. S. 192–193 ([214] *Literaturgeschichtliche Aufbauarbeit*).

<sup>50</sup> Ebd., S. 66.

<sup>51</sup> Ebd., S. 63.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 66 ([51] *Hypothese über das Literaturprogramm*) u. S. 67–68 ([53] *Hypothese über das Überzeugungssystem*).

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 72: „Die Intention des Autors wird häufig gleichgesetzt mit dessen *bewusster* Absicht; das geschieht hier nicht; eine Intention muss demnach nicht in vollem Maß bewusst sein.“

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 232. Tepe ordnet die Gattungszugehörigkeit der Gestaltungsdimension zu: „Die Textkonzeption schließt dabei die [...] Gattungswahl ein, die eine Verpflichtung zur Einhaltung bestimmter Konventionen bedeutet.“

<sup>55</sup> Ebd., S. 162.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 170 ([171] *Formaler Begriff des literarischen Textes*).

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd., S. 58.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 72–73 ([60] *Differenzierungen im Begriff der Autorintention*) u. S. 74 ([62] *Verhältnis zum Autorintentionalismus*).

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 70 ([56] *Autorposition und Textbegriff*) u. S. 73–74 ([61] *Unterscheidung zwischen der Autorposition und Autorkommentaren* und [62] *Verhältnis zum Autorintentionalismus*).

<sup>61</sup> Ebd., S. 58.

<sup>62</sup> Ebd., S. 62. Der „autoristische“ Ansatz auf der Interpretationsebene wird hier von Tepe von dem „nichtautoristischen Ansatz“ auf der Analyseebene unterschieden.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 58 ([39] *Rückgriff auf den Autor zu Erklärungszwecken*).

<sup>64</sup> Ebd., S. 76.

*prägend* auf die Textproduktion eingewirkt haben.<sup>65</sup> Ein wesentlicher Rekonstruktionsschritt ist demnach die Identifikation, Selektion und Gewichtung relevanter Bedingungsfaktoren, die einen sinnvollen Bezugsrahmen für die Texterklärung konstituieren können.

### 1.1.3 Differenzierungen im Begriff des Textsinns

Die Forderung der kognitiven Hermeneutik, in der wissenschaftlichen Textarbeit „Sinnrekonstruktion“<sup>66</sup> [Kursivdruck AG] statt *Sinnkonstruktion*<sup>67</sup> zu leisten, basiert auf Tepes Differenzierung zwischen dem Textproduzenten als „Sinneinschreiber“<sup>68</sup> und dem Textrezipienten als *Sinnzuschreiber*<sup>69</sup>. Ausgehend von der Grundfrage „Besitzen literarische Texte einen objektiven Sinn, oder ist der Textsinn als Resultat einer subjektiven Sinnzuweisung zu betrachten?“<sup>70</sup>, werden zwei Grundvorstellungen vom Textsinn<sup>71</sup> unterschieden:

- 1) Sinn-Objektivismus: „Der Textsinn ist im Text selbst enthalten, er ist eine objektive Größe.“<sup>72</sup>
- 2) Sinn-Subjektivismus: „Der Textsinn ist keine objektive Größe, d. h. nicht einfach im Text enthalten, er wird vielmehr vom Textrezipienten im Kontakt mit einem vorliegenden Text erst gebildet und ist somit vom rezipierenden Individuum abhängig.“<sup>73</sup>

Die kognitive Hermeneutik vertritt die sinn-objektivistische Position, da sie den Text als Ergebnis der sinngebenden Aktivitäten des Textproduzenten begreift.<sup>74</sup> Bestimmte, in den Text *eingeschriebene* Sinngehalte<sup>75</sup> sind demnach nicht leser-, sondern autorabhängig und lassen sich durch Rückgriff auf dessen textprägende Instanzen wissenschaftlich erschließen. Die Unterscheidung zwischen der Entschlüsselung des existenten objektiven Textsinns und der von den „Leseraktivitäten“<sup>76</sup> ausgelösten Konstruktion des Textsinns macht darüber hinaus weitere „Differenzierungen im Begriff des Textsinns erforderlich“<sup>77</sup>. Aus diesem Grund arbeitet die kognitive Hermeneutik mit mehreren Textsinn-Begriffen, die sich jeweils einer konkreten Fragestellung zuordnen lassen:<sup>78</sup>

- Textwelt-Sinn<sup>79</sup>: Jeder literarische Text schafft eine fiktive Textwelt, „in der bestimmte Textfiguren, die bestimmte Eigenschaften aufweisen“<sup>80</sup>, agieren. Der Textwelt-Sinn bezeichnet das, „was in der im Text aufgebauten Welt [...] geschieht“<sup>81</sup>, und „ist ein objektiver, im Text enthaltener Sinn“<sup>82</sup>. Bei der Feststellung des Textwelt-Sinns geht es darum, die „textimmanenten Zusammenhänge“<sup>83</sup> richtig zu ermitteln.

<sup>65</sup> Vgl. Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 151: „Daher ist es nicht unbedingt erforderlich, den *gesamten* weltanschaulichen Rahmen zu rekonstruieren – es genügt, wenn eine Hypothese über die *vermutlich textprägenden* Elemente dieses Rahmens gebildet wird.“

<sup>66</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 222, 223 u. 225.

<sup>67</sup> Von Tepe als „Sinnbesetzung“ bezeichnet. Vgl. ebd., S. 76, 114 u. 222–223.

<sup>68</sup> Ebd., S. 226.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 21. Tepe spricht von „Rezipienten, die [...] zu divergierenden Sinnzuschreibungen“ gelangen.

<sup>70</sup> Ebd., S. 276.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., Kapitel 5.1: Textsinn: Zwei Grundvorstellungen (S. 276).

<sup>72</sup> Ebd., S. 276.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Zur Erläuterung der sinn-objektivistischen Position vgl. ebd., S. 22–23, S. 42–43 ([15] *Erneuerung des Sinn-Objektivismus* und [16] *Kritik der subjektivistischen Hermeneutik*), S. 83 ([74] *Zur Begründung des Sinn-Objektivismus*) u. S. 276ff. (Teil II: Verteidigung des Sinn-Objektivismus).

<sup>75</sup> Tepe diskutiert an verschiedenen Stellen den „in den Text eingeschriebenen Sinn“. Vgl. ebd., S. 225 u. 228.

<sup>76</sup> Ebd., S. 42: „Der Textsinn darf nicht generell auf Leseraktivitäten zurückgeführt werden.“

<sup>77</sup> Ebd., S. 160.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 160–167 (Kapitel 2.1: Differenzierungen im Begriff des Textsinns).

<sup>79</sup> Zur Erläuterung des Textwelt-Sinns vgl. ebd., S. 52–54 ([30] *Begriff der Textwelt* und [31] *Der Textwelt-Sinn als objektiver Sinn*) u. S. 160–161 ([155] *Zunächst: Vier Sinnbegriffe* und [156] *Ist der Textwelt-Sinn autonom?*).

<sup>80</sup> Ebd., S. 22.

<sup>81</sup> Ebd., S. 51. Vgl. auch S. 52 u. 55.

<sup>82</sup> Ebd., S. 22.

<sup>83</sup> Ebd., S. 161.

- Prägungs-Sinn<sup>84</sup>: Anknüpfend an die These von der grundsätzlichen menschlichen „*Bindung an Weltauffassungsstrukturen*“<sup>85</sup> bezeichnet der Prägungs-Sinn den von der Autorposition abhängigen Sinn des Textes. Auch der Prägungs-Sinn ist „ein objektiver, im Text enthaltener Sinn, den es richtig oder zutreffend zu erfassen gilt“<sup>86</sup>. Dies erfolgt durch Rückgriff auf die textprägenden Autorinstanzen.
- Kontext-Sinn<sup>87</sup>: Diejenigen Sinndimensionen des Textes, die im Rahmen eines „kognitiv relevanten Kontext[es]“<sup>88</sup> erforscht werden, erfasst die kognitive Hermeneutik mit dem Begriff des Kontext-Sinns. Er bezieht sich also auf das „Verstehen kontextbezogener Sinngehalte“<sup>89</sup>. Berücksichtigt werden können verschiedene Kontexte, z. B. historische, literaturtheoretische oder ideengeschichtliche.
- Relevanz-Sinn<sup>90</sup>: Als Sinn, den ein Text für einen Rezipienten „hat oder haben könnte“<sup>91</sup>, ist der Relevanz-Sinn ein subjektiver, vom weltanschaulichen Standort des Lesers aus generierter Sinn. Deshalb sind prinzipiell unbegrenzt viele Sinnzuschreibungsvarianten, also Relevanz-Sinne, denkbar.

Diese Ausdifferenzierung des Textsinn-Begriffs<sup>92</sup> hat zum einen die Unterscheidung literaturwissenschaftlicher Forschungsbereiche zur Folge: Während sich die „*Produktionsforschung*“<sup>93</sup> auf die Erschließung des vom Autor in den Text inskribierten Sinns erstreckt, d. h. Textwelt-, Prägungs- und Kontext-Sinn untersucht, bezieht sich die „*Rezeptionsforschung*, die sich mit den verschiedenen Sinn-Besetzungen befaßt, welche ein Text im Prozeß seiner Rezeption bislang erfahren hat“<sup>94</sup>, vorrangig auf den Relevanz-Sinn. Auf Basis der Rekonstruktion des Überzeugungssystems des Autors wird also die „*primäre] Produktion von Sinn*“<sup>95</sup> und auf Basis der Bestimmung der Überzeugungssysteme der Rezipienten die „*sekundäre Produktion von Text-Sinn*“<sup>96</sup> erforscht. Zum anderen ergeben sich aus Sicht der kognitiven Hermeneutik tiefgreifende Konsequenzen sowohl im Hinblick auf die Abgrenzung verschiedener Arten bzw. Stile der Interpretation als auch hinsichtlich der textwissenschaftlichen Arbeit: „Die Interpretationspraxis selbst soll verändert werden.“<sup>97</sup>

#### 1.1.4 Die Grundformen des Textzugangs<sup>98</sup>

Mit dem kognitiven und dem aneignenden Textzugang unterscheidet die kognitive Hermeneutik zwei „legitime Stile der Textinterpretation“<sup>99</sup>, die „sich auf bestimmte Leitfragen beziehen“<sup>100</sup>. Während die kognitive Textarbeit der Leitfrage folgt „Wie kommt es, dass der Text so ist, wie er ist?“<sup>101</sup>,

<sup>84</sup> Zur Erläuterung des Prägungs-Sinns vgl. ebd., S. 82 ([73] *Begriff des Prägungs-Sinns*), S. 160–161 ([155] *Zunächst: Vier Sinnbegriffe*) u. S. 161–162 ([157] *Prägungs-Sinn als objektiver Textsinn*).

<sup>85</sup> Ebd., S. 87.

<sup>86</sup> Ebd., S. 22.

<sup>87</sup> Zur Erläuterung des Kontext-Sinns vgl. ebd., S. 160–161 ([155] *Zunächst: Vier Sinnbegriffe*) u. S. 162–163 ([160] *Zum Kontext-Sinn*).

<sup>88</sup> Ebd., S. 160.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Zur Erläuterung des Relevanz-Sinns vgl. ebd., S. 103–104 ([105] *Begriff des Relevanz-Sinns*), S. 160–161 ([155] *Zunächst: Vier Sinnbegriffe*) u. S. 163 ([161] *Zum Relevanz-Sinn* und [162] *Speziell zum Identifikations-Sinn*).

<sup>91</sup> Ebd., S. 98, 103 u. 160.

<sup>92</sup> Zu weiteren Sinn-Begriffen vgl. ebd., S. 163–164 ([163] *Der höhere Textsinn*) u. S. 166 ([168] *Der tiefere Textsinn*).

<sup>93</sup> Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 144.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Ebd., S. 145.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 38.

<sup>98</sup> Die drei Grundformen werden in drei Kapiteln ausführlich erörtert: Kapitel 1.2: Kognitive Interpretation (S. 50–97), Kapitel 1.3: Aneignende Interpretation (S. 97–109) und Kapitel 1.4: Projektiv-aneignende Interpretation (S. 109–123).

<sup>99</sup> Ebd., S. 50. Vgl. auch S. 11, 13 u. 49 ([24] *Mehrere Interpretationstypen sind legitim*).

<sup>100</sup> Ebd., S. 11.

<sup>101</sup> Ebd., S. 12, 21, 37, 54, 56, 97, 180, 190 u. 191. Tepe sondert diese Leitfrage noch in einen beschreibenden (vgl. S. 12: „Wie ist der Text beschaffen?“) und einen erklärenden (vgl. S. 12 u. 62: „Worauf ist es zurückzuführen, dass der

lautet die Leitfrage des aneignenden Textzugangs „Was sagt mir oder uns dieser Text?“ bzw. „Welchen Nutzen bringt mir oder uns dieser Text?“<sup>102</sup>. Die Zielsetzung der jeweiligen Leitfrage dient also als erstes Unterscheidungskriterium dieser beiden Textzugänge: „Bei der kognitiven Interpretation dominieren die Erkenntnisinteressen des Rezipienten/Interpreten, bei der aneignenden hingegen dessen Lebensinteressen.“<sup>103</sup>

Ein weiteres Kriterium zur Differenzierung der beiden Interpretationstypen findet sich im Deutungsprozess selbst. Die grundlegende Verschiedenartigkeit der beiden Ansätze wird klar, wenn man die jeweilige Rolle des Überzeugungssystems vergleicht. Im Falle der kognitiven Interpretation erklärt der Interpret die festgestellte Textbeschaffenheit, indem er sie auf das Überzeugungssystem des Autors zurückführt, das den konkreten Text geprägt hat. Im Falle der aneignenden Interpretation ist das Überzeugungssystem des Rezipienten maßgeblich: „Bei der aneignenden Interpretation bezieht der Interpret [...] den Text unmittelbar auf sich und interessiert sich für die Relevanz, die der Text für ihn heute hat oder haben könnte.“<sup>104</sup> In Übereinstimmung mit seinen eigenen Überzeugungen und Wertvorstellungen nutzt der Rezipient den Text z. B. zur weltanschaulichen oder lebenspraktischen Orientierung<sup>105</sup>. Vor dem Hintergrund der Zielsetzung der kognitiven Hermeneutik, *Textwissenschaft* zu betreiben, ist diese Unterscheidung von zentraler Bedeutung: Die kognitive Interpretation ist bestrebt, den objektiven Sinn eines Textes (Textwelt-, Prägungs- und Kontext-Sinn) wissenschaftlich herauszuarbeiten, und „führt zu Ergebnissen, die weltanschaulich neutral sind“<sup>106</sup>. Demgegenüber erfüllt aneignendes Interpretieren in der Suche nach dem Relevanz-Sinn für das eigene Dasein wichtige „lebensdienliche“<sup>107</sup> Funktionen, stellt „jedoch keine wissenschaftliche Leistung dar“<sup>108</sup>.

In zwei Paragraphen verweist Tepe zudem auf eine Spielart des aneignenden Textzugangs.<sup>109</sup> Vom aneignenden Textzugang, der die Leitfrage stellt „Was sagt mir dieser Text?“ bzw. „Welchen Nutzen bringt mir [...] dieser Text?“, unterscheidet er hier einen aneignenden Textzugang, welcher der Leitfrage folgt, „Welchen Nutzen bringt mir dieser Text im Kontext meiner künstlerischen Ziele?“<sup>110</sup> Aufgrund der Binnendifferenzierung kennzeichnet er die erstgenannte Form nun als „*intellektuell-rezeptive*“ Form der Aneignung, während die neu definierte Form als „*künstlerisch-produktive*“ Form der Aneignung bezeichnet ist.<sup>111</sup> Das Aneignungsprinzip, „dem Text [...] eine zum Überzeugungssystem des Interpretierenden passende Bedeutung“<sup>112</sup> zuzuschreiben und ihn eigenen Zwecken dienstbar zu machen, ist laut Tepe beiden Varianten zu eigen<sup>113</sup>. Anders gelagert ist hingegen die Zielsetzung der beiden aneignenden Textzugänge: In der intellektuell-rezeptiven Form reflektiert die Frage wie bereits erwähnt lebenspraktische Interessen, indessen ist die Frage der künstlerisch-produktiven Form auf kreative Verwendung und schöpferische Inspiration<sup>114</sup> ausgerichtet. Tepe führt zwei Varianten der künstlerisch-produktiven Form der Aneignung an: Sie kann „auf die Hervorbringung eines

---

Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist?“) Aspekt. Diese Trennung ist im Hinblick auf die Phasen der kognitiv-hermeneutischen Arbeit mit dem Text (Basis-Analyse und Basis-Interpretation) von Bedeutung.

<sup>102</sup> Ebd., S. 11, 14, 97 u. 108.

<sup>103</sup> Ebd., S. 98.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 11, S. 47 ([21] *Abgrenzung zwischen erfahrungswissenschaftlicher und weltanschaulicher Orientierung*), S. 102 ([104] *Zur aneignenden Lektüre*) u. S. 104 ([106] *Die aneignende Interpretation ist unerlässlich*).

<sup>106</sup> Ebd., S. 91.

<sup>107</sup> Ebd., S. 99. Vgl. auch S. 104: „sie erfüllt wichtige Funktionen, z. B. im Kontext werthalt-normativer Lebensorientierung.“

<sup>108</sup> Ebd., S. 13.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., [102] *Künstlerisch-produktive und intellektuell-rezeptive Formen der Aneignung* (S. 100–101) und [103] *Künstlerisch-produktive Aneignung im Aufführungsbereich* (S. 101–102).

<sup>110</sup> Ebd., S. 100.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 102: „Der Grundmechanismus aneignenden Interpretierens ist jedoch bei den künstlerisch-produktiven und den intellektuell-rezeptiven Varianten derselbe.“

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 101: „der Regisseur vollzieht eine kreative Umdeutung des Textes; der Schriftsteller lässt sich beim Schreiben durch einen Text inspirieren“.

neuen literarischen Textes“<sup>115</sup> oder „auf die Hervorbringung einer neuen *Aufführung* eines Textes“<sup>116</sup>, auch „*künstlerisch-produktive Aneignung im Aufführungsbereich*“<sup>117</sup> genannt, angelegt sein.

Sind der kognitive und der aneignende Textzugang legitime Interpretationstypen, wird als ein dritter Typus die projektiv-aneignende Interpretation, die als verdeckte Form des aneignenden Textzugangs bestimmt wird, kritisiert.<sup>118</sup> Den Prozess des projektiv-aneignenden Interpretierens beschreibt Tepe wie folgt:

Der Interpret vollzieht eine Art Überblendung, die dazu führt, dass dem Text vorrangig Relevanz für seine Überzeugungen weltanschaulicher bzw. theoretischer Art abgewonnen wird. Durch bestimmte Verfahren [...] wird der Text den vom Interpreten akzeptierten Annahmen angeglichen, und die Interpretation lässt ihn als Bestätigungsinstantz der jeweiligen Sichtweise erscheinen.<sup>119</sup>

Indem der Interpret seine eigene Weltauffassung und persönlichen Wertüberzeugungen unbewusst auf den Text projiziert, um diese dann in einer weltanschauungskonformen Deutung wieder „herauszulesen“,<sup>120</sup> macht er das literarische Werk eigenen Zwecken dienstbar – Tepe spricht hier von der „Instrumentalisierung des Textes für ein bestimmtes Überzeugungssystem“<sup>121</sup> –, begreift das Ergebnis dieses Vorgangs jedoch „fälschlich als Erkenntnisleistung“<sup>122</sup>. Auf diese Weise kann, da sich diese aneignende Projektion von jedem beliebigen weltanschaulichen Standort aus bewerkstelligen lässt, jedem Text jede beliebige Bedeutung zugeschrieben werden.<sup>123</sup> Illegitim ist es, für projektiv-aneignende Deutungen, die einen Text affirmativ auf das eigene Überzeugungssystem beziehen und ihn damit in den Dienst der eigenen Weltanschauung oder einer bestimmten Hintergrundtheorie<sup>124</sup> nehmen, einen „wissenschaftlichen Geltungsanspruch“<sup>125</sup> zu erheben. Anders als Interpretationen, die eine Sinn-Rekonstruktion des objektiven Sinngehalts eines Textes leisten, liefern projektiv-aneignende Interpretationen keine wissenschaftlichen Erkenntnisse.

## 1.2 Kognitive Interpretationspraxis

Aus den vorstehend skizzierten theoretischen Überlegungen leitet die kognitive Hermeneutik eine „Methodologie der Textarbeit“<sup>126</sup> ab, deren Ziel die wissenschaftliche Erklärung literarischer Texte ist, und formuliert als Erkenntnisideal: „Konformität mit den Texttatsachen und ein hohes Maß an Erklärungskraft werden angestrebt.“<sup>127</sup> Dabei wird, den unterschiedlichen Leitfragen entsprechend,

<sup>115</sup> Ebd., S. 100.

<sup>116</sup> Ebd., S. 101.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 14–17 u. S. 109–123 (Kapitel 1.4: Projektiv-aneignende Interpretation).

<sup>119</sup> Ebd., S. 15.

<sup>120</sup> Ebd., S. 15–16 u. 111.

<sup>121</sup> Ebd., S. 111. Vgl. auch S. 90: „Wissenschaftler sind häufig [...] bestrebt, ihren eigenen weltanschaulichen Rahmen [...] durch ihre Arbeit zu stützen und zu verbreiten. Wissenschaft fungiert dann primär als Instrument zur Durchsetzung eines übergreifenden Überzeugungssystems.“

<sup>122</sup> Ebd., S. 50. Vgl. auch S. 14. Laut Tepe unterliegt der Rezipient in diesem Fall einem „kognitivistischen Selbstmissverständnis“. Zu diesem Begriff vgl. S. 114 ([119] *Kognitivistisches Selbstmissverständnis*) u. S. 194–195 ([218] *Kognitivistisches Selbstmissverständnis*).

<sup>123</sup> Vgl. Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 127: „Von vielen verschiedenen Überzeugungssystemen aus lässt sich ein bestimmter literarischer Text [...] einer projektiv-aneignenden Deutung unterziehen. [...] Es handelt sich um projektive Sinn-Besetzungen von Texten, wie sie von jeder Position aus, wenn man einigermaßen geschickt ist, hervorgebracht werden können.“ Vgl. auch Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 111: „Dieser Deutungsstil führt dazu, dass immer neue (scheinbare) Bestätigungen für die gerade aktuellen Überzeugungssysteme der Interpreten hervorgebracht werden.“

<sup>124</sup> Zum Begriff der Hintergrundtheorie vgl. Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 112, 114 u. 116–117 ([122] *Theoriekonforme Interpretationen*). Vgl. auch Kapitel 1.6: Kritik der theoriegebundenen Interpretation im Basisbereich (S. 132–137).

<sup>125</sup> Ebd., S. 94: „sie erheben einen wissenschaftlichen Geltungsanspruch, den sie nicht einzulösen vermögen“. Vgl. auch S. 237: „zusätzlich wird behauptet, dass andere Formen des Verstehens, vor allem die projektiv-aneignenden, keinen wissenschaftlichen Geltungsanspruch erheben können“.

<sup>126</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 11.

<sup>127</sup> Ebd., S. 85.

zwischen „Feststellungsaktivitäten“<sup>128</sup> und „Deutungsaktivitäten“<sup>129</sup> differenziert und diese den Arbeitsschritten der Basis-Analyse, Basis-Interpretation und Aufbau-Interpretation zugewiesen:

Grundsätzlich lassen sich zwei Aktivitäten unterscheiden und bestimmten Leitfragen zuordnen. Beschreibend-feststellende Aktivitäten folgen explizit oder implizit der Leitfrage „Was ist der Fall?“, „Wie sind die Phänomene, die untersucht werden sollen, beschaffen?“. Erklärende Aktivitäten folgen hingegen explizit oder implizit der Leitfrage „Worauf ist es zurückzuführen, dass die Phänomene die festgestellte Beschaffenheit aufweisen?“, „Wie kommt es, dass die Phänomene so sind, wie sie sind?“.<sup>130</sup>

### 1.2.1 Basis-Analyse und Basis-Interpretation

Die Arbeit im Basisbereich soll sich ganz auf den Text konzentrieren<sup>131</sup> und ist in die Arbeitsschritte der Basis-Analyse und Basis-Interpretation gegliedert. Die Basis-Analyse dient der „Feststellung der Textbeschaffenheit“<sup>132</sup> und nimmt den „Status einer Vorbereitung für die erklärende Basis-Interpretation“<sup>133</sup> ein. Tepe nennt folgende Beispiele für die gemäß der Leitfrage „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“ zu erfassenden Elemente des Textes: den Verlauf der Handlung<sup>134</sup>, die Themen und Motive<sup>135</sup>, die stilistischen Mittel<sup>136</sup>, die Erzählhaltung<sup>137</sup> sowie „die Textfiguren und ihre Beziehungen zueinander“<sup>138</sup>, den „Hintergrund, z. B. die Landschaft und der gesellschaftliche Rahmen, sofern der Text Informationen darüber enthält“<sup>139</sup>, und „wie sich die *Schreibweise* des Textes (zumindest grob) kennzeichnen lässt“<sup>140</sup>. Hinsichtlich der Feststellung des Textbestands wird des Weiteren differenziert zwischen „Aufgaben unterschiedlicher Komplexität [...], denen *elementare* und *spezialistische* Vorgehensweisen entsprechen“.<sup>141</sup> Hier grenzt Tepe „[e]infache Aufgaben wie die beschreibende Erfassung des Handlungsablaufs, d. h. dessen, was in der Textwelt geschieht“, und „komplexere deskriptive Aufgaben“, die die Zuhilfenahme „einer bestimmten wissenschaftlichen Theorie“ erfordern, voneinander ab,<sup>142</sup> und führt exemplarisch an:

Die Feststellung der im Text auftretenden Themen und Motive setzt allgemeines Wissen über Themen und Motive sowie eine geeignete Begrifflichkeit voraus. Entsprechendes gilt für die Feststellung der im Text verwendeten stilistischen Verfahren oder der Erzählhaltung des Textes. [...] Eine Hauptaufgabe der Basis-Analyse

<sup>128</sup> Ebd., S. 54.

<sup>129</sup> Ebd., S. 97.

<sup>130</sup> Ebd., S. 35. Vgl. auch S. 19–20. Siehe auch Anm. 101.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 48: „Als Basisarbeit bezeichne ich die gründliche Untersuchung des einzelnen Textes“ u. S. 146: „Basisarbeit, d. h. die gründliche Beschäftigung mit dem isolierten Text“. Vgl. auch Tepes Empfehlung zu zwei Arbeitsphasen der Basisarbeit, S. 70–71: „In der ersten Arbeitsphase sollte man sich intensiv auf den jeweiligen literarischen Text einlassen und ausprobieren, wie weit man aus eigener Kraft bei der Basis-Analyse und -Interpretation kommt. Erst in der zweiten Arbeitsphase sollte man dann Sekundärliteratur, speziell Interpretationsliteratur zu diesem Text, intensiver zur Kenntnis nehmen, sie mit dem eigenen Erkenntnisstand abgleichen und sie zur Weiterentwicklung bzw. Korrektur der gewonnenen Auffassungen nutzen.“

<sup>132</sup> Ebd., S. 52.

<sup>133</sup> Ebd., S. 257.

<sup>134</sup> Ebd., S. 50: „wie der Handlungsverlauf aussieht“, S. 52: „die beschreibende Erfassung des Handlungsablaufs“ u. S. 147: „der Handlungsablauf“.

<sup>135</sup> Ebd., S. 50: „welche Themen und Motive im Text auftreten“, S. 52: „Feststellung der im Text auftretenden Themen und Motive“, S. 148: „welche *Themen und Motive* in dieser Erzählung auftreten“ u. S. 223: „die Motivwahl“.

<sup>136</sup> Ebd., S. 50–51: „welche stilistischen Mittel verwendet werden“, S. 52: „die Feststellung der im Text verwendeten stilistischen Verfahren“, S. 223: „die Stilistik“ u. S. 314: „Beschaffenheit [...] auf stilistischer Ebene“.

<sup>137</sup> Ebd., S. 51: „welche Erzählhaltung vorliegt“, S. 52: „die Feststellung [...] der Erzählhaltung des Textes“, S. 64: „mit was für einer Art von Erzähler wir es zu tun haben“, S. 77: „Zu den Aufgaben der Basis-Analyse gehört es, den jeweiligen Erzähler genauer zu charakterisieren und einem bestimmten Erzählertyp zuzuordnen.“ u. S. 148: „um welche Art von *Erzähler* es sich handelt“.

<sup>138</sup> Ebd., S. 147.

<sup>139</sup> Ebd., S. 147–148.

<sup>140</sup> Ebd., S. 148.

<sup>141</sup> Ebd., S. 52.

<sup>142</sup> Ebd.

ist es, mithilfe geeigneter Begrifflichkeiten festzustellen, wie der jeweilige literarische Text literarisch-künstlerisch gemacht ist.<sup>143</sup>

Da das Textweltverständnis in bestimmten Aspekten wie dem Nachvollzug der Handlung und dem Verstehen von Textfiguren (ihres Charakters, ihrer Handlungsmotive, ihrer Gefühls- und Gedankenwelt)<sup>144</sup> das „Bilden von Schlussfolgerungen“ einschließt, wird es „als eine elementare Form der Interpretation“<sup>145</sup> gekennzeichnet.

Darüber hinaus empfiehlt Tepe, um „das, was in der Textwelt geschieht, möglichst genau erfassen zu können, [...] Leitfragen für die deskriptive Arbeit zu formulieren, die auf die jeweilige Textsorte zugeschnitten sind“<sup>146</sup> und die Hauptmerkmale des Textes möglichst in einer Kurzdarstellung des Textes bzw. Textbeschreibung oder -zusammenfassung festzuhalten.<sup>147</sup>

Tepe betont zwar den Stellenwert der Basis-Analyse als Vorarbeit für die Basis-Interpretation, legt allerdings eine schrittweise Vorgehensweise nahe:

Daraus ergibt sich die Empfehlung, mit einer *knappen* Basis-Analyse zu beginnen, d. h. mit einer pointierten Zusammenfassung des Textweltgeschehens und mit einer gerafften Herausarbeitung der ästhetischen Besonderheiten des Textes. Um in die Hypothesenbildung über die textprägenden Instanzen einzusteigen, bedarf es keiner langwierigen Vorarbeiten. Im Rahmen der Basis-Interpretation können dann weitere deskriptiv-feststellende Arbeitsschritte [...] nachgeholt und gleich sowohl zur Entfaltung als auch zur Überprüfung der Hypothesen genutzt werden. Es wird also ausdrücklich nicht empfohlen, zunächst *alle* Feststellungsarbeiten zu erledigen und erst dann zur eigentlichen Interpretation überzugehen. Die Ausdifferenzierung der Basis-Analyse ist legitim, sie sollte aber in Verbindung mit der Basis-Interpretation erfolgen.<sup>148</sup>

Es ist also sinnvoll, grundlegende Feststellungsarbeiten der Basis-Interpretation vorzuschalten und weitere Feststellungsaktivitäten im Basisbereich im Wechselspiel zwischen Analyse und Interpretation zu betreiben.

Im Rahmen der Basis-Interpretation erfolgt die Bestimmung des Prägungs-Sinns des Textes mittels „Rückgriff auf den Autor“<sup>149</sup>: Auf Grundlage der Ergebnisse der Basis-Analyse, d. h. „allein auf der Grundlage des Textes“<sup>150</sup> sollen Hypothesen über die drei textprägenden Autorinstanzen aufgestellt

<sup>143</sup> Ebd. Vgl. auch das Beispiel auf S. 76: Unter Bezugnahme auf Werner Strube führt Tepe zur auf die künstlerischen Mittel bezogenen Erklärungsleistung des Textinterpreten aus: „Der Interpret expliziert ‚aufgrund seiner sprach- und literaturwissenschaftlichen Kompetenz die grammatischen, stilistischen Regeln und so fort, nach denen der literarische Text hergestellt ist‘; so klärt er z. B., warum der Autor ‚für seine elegische Klage das trochäische Versmaß wählte‘.“ Er zitiert nach Werner Strube: Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 135–155, hier S. 140.

<sup>144</sup> Ebd., S. 52–53: „Wir erkennen oder verstehen, dass eine Textfigur diese oder jene Charaktereigenschaften hat, dass sie auf eine bestimmte Weise handelt, dass sie dabei besondere Ziele verfolgt, ggf. bestimmte Zusammenhänge ignoriert, was wieder unheilvolle Folgen haben kann usw.“, S. 53: „das Geschehen in der im literarischen Text aufgebauten Textwelt [...] Ein Roman z. B. enthält Informationen über die in der Textwelt lebenden und handelnden Personen, und diese Informationen müssen zutreffend erfasst werden, um dem Gang der Handlung folgen zu können“, S. 55: „die Informationen über die Textfiguren und das Geschehen in der Textwelt“ u. S. 161: „welche Figuren in ihr leben, welche Ziele sie verfolgen usw. [...], weshalb eine Textfigur auf bestimmte Weise handelt“.

<sup>145</sup> Ebd., S. 55. Tepes Beispiel für eine elementare Form der Interpretation bezieht sich auf das Motiv eines Mörders: Es „müssen nicht nur die Informationen über die Textfiguren und das Geschehen in der Textwelt verstanden werden, es müssen auch Schlüsse gezogen werden, um z. B. das nicht explizit formulierte Motiv eines Mörders zu eruieren“.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 148: „Eine solche Textbeschreibung sensibilisiert [...] für die spezifischen Interpretationsprobleme, die genau dieser Text aufwirft. Vgl. auch Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 153: Der erste Auftrag zur Basis-Analyse mythoshaltiger Texte lautet ‚Fertige eine Kurzdarstellung bzw. -beschreibung des mythoshaltigen Textes an! Die Textbeschreibung sollte [...] vor allem die wichtigsten Handlungsschritte erfassen, die Hauptfiguren und ihre Beziehungen zueinander charakterisieren sowie die ästhetisch-literarische Machart des Textes kennzeichnen.‘ Vgl. auch Tepe/Rauter/Semlow, S. 41. Hier ist ebenfalls eine Regel zur analytischen Textarbeit im Basisbereich formuliert: ‚Fertige stets eine [...] pointierte Zusammenfassung des zu untersuchenden Textes an! Die Zusammenfassung hat [...] vor allem die wichtigsten Handlungsschritte zu erfassen, die Hauptfiguren und ihre Beziehungen zu charakterisieren sowie die ästhetisch-literarische Machart des Textes zu kennzeichnen.‘ Enthalten ist auch ein Beispiel für eine solche Textzusammenfassung (S. 50–57).

<sup>148</sup> Ebd., S. 80.

<sup>149</sup> Ebd., S. 58 ([39] *Rückgriff auf den Autor zu Erklärungszwecken*). Vgl. auch S. 21.

<sup>150</sup> Ebd., S. 64, 66 u. 67.

werden<sup>151</sup>, wobei die kognitive Hermeneutik dazu auffordert, „zunächst mit der textnächsten Frage zu beginnen, mit der nach dem Textkonzept“<sup>152</sup>, mit der Rekonstruktion der Literaturauffassung fortzuführen und schließlich die prägenden Hintergrundannahmen zu ermitteln<sup>153</sup>. Die allgemeinen Leitfragen zur auf die Erschließung der textprägenden Instanzen bezogenen Hypothesenbildung lauten:

- Textkonzept: Was ist die konkrete Konzeption, die spezielle „Gestaltungsidee“<sup>154</sup> des Textes? Welche spezielle „künstlerische Ausrichtung oder Zielsetzung“<sup>155</sup> ist im Text umgesetzt? Was ist die „*Stoßrichtung oder Tendenz des Textes*“<sup>156</sup>?
- Literaturprogramm: „[V]on welchen allgemeinen künstlerischen Zielen (Programm) [wird] das spezielle künstlerische Ziel (Konzept) des vorliegenden Textes getragen“<sup>157</sup>?
- Überzeugungssystem: „[V]on welchen fundamentalen Annahmen weltbildhafter oder werthafnormativer Art [werden] das Textkonzept und das Literaturprogramm des Autors getragen“<sup>158</sup>? Dies schließt beispielsweise Fragen ein, welche Weltanschauung der Autor vertritt, was seine zentralen Wertvorstellungen sind, und ob es sich um ein religiöses oder ein areligiöses Überzeugungssystem handelt.<sup>159</sup>

Das auf die Prägungsinstanzen bezogene Hypothesengefüge soll nachfolgend basierend auf der Frage, ob es durch die zuvor in der Basis-Analyse erhobenen Textdaten (ganz oder teilweise) gestützt oder widerlegt wird, am Text erprobt werden:

Die gebildeten Hypothesen und die aus ihnen gezogenen Folgerungen werden mit dem Text konfrontiert, um zu prüfen, ob die vorgenommene Positionszuschreibung mit den Texttatsachen en gros und en détail im Einklang steht, ob sich der Textbestand tatsächlich auf genau diese Position zurückführen, d. h. sich aus ihr erklären lässt.<sup>160</sup>

Dabei betont die kognitive Hermeneutik den „Wechselbezug zwischen dem Einzelnen (den Textelementen) und dem Ganzen (dem gesamten Text)“<sup>161</sup> und postuliert: „Jede Hypothese [...] muss mit den einzelnen Textelementen in Einklang stehen und an ihnen überprüft werden; ist das nicht der Fall, so ist die Hypothese zu revidieren – so lange, bis keine Unstimmigkeiten mehr auftreten.“<sup>162</sup> Tepe weist darauf hin, dass es in der Wissenschaft eine „*endgültige Gewißheit*“<sup>163</sup> und demnach auch „eine definitiv wahre Interpretation“<sup>164</sup> nicht geben kann, und spricht deshalb davon, dass sich verschiedene (auch auf die Deutung eines literarischen Textes bezogene) Hypothesengefüge „mehr oder weniger gut an den jeweiligen Tatsachen bewähren“<sup>165</sup>.

### 1.2.2 Basis-Interpretation zweiter Stufe

Mit der Unterscheidung zwischen der Basis-Interpretation erster Stufe und der Basis-Interpretation zweiter Stufe knüpft Tepe an seine Erläuterungen zur künstlerisch-produktiven Aneignung (s.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 64 ([48] *Hypothese über das Textkonzept*), S. 66 ([51] *Hypothese über das Literaturprogramm*) u. S. 67–68 ([53] *Hypothese über das Überzeugungssystem*).

<sup>152</sup> Ebd., S. 148.

<sup>153</sup> Vgl. ebd., S. 43: „In der Regel ist es sinnvoll, zunächst das Textkonzept zu erschließen, von dort aus das Literaturprogramm zu rekonstruieren, um dann nach den Hintergrundannahmen zu fragen“.

<sup>154</sup> Ebd., S. 63.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd., S. 162.

<sup>157</sup> Ebd., S. 66.

<sup>158</sup> Ebd., S. 67.

<sup>159</sup> Vgl. ebd. ([52] *Das Überzeugungssystem*).

<sup>160</sup> Ebd., S. 146.

<sup>161</sup> Ebd., S. 123 ([133] *Noch einmal: Der hermeneutische Zirkel*). Vgl. auch S. 85 ([78] *Systematische Deutung*).

<sup>162</sup> Ebd., S. 123.

<sup>163</sup> Tepe: *Mythos & Literatur*, S. 134.

<sup>164</sup> Ebd., S. 141.

<sup>165</sup> Ebd., S. 134. Zum Leistungsvergleich verschiedener Deutungsansätze vgl. auch S. 143. Vgl. auch Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 73: „gut am Text [...] bewährt“ u. S. 86: „Die konkurrierenden Erklärungsangebote [...] können sich mehr oder weniger gut bewähren.“

Kap. 1.1.4) an.<sup>166</sup> Formen der künstlerisch-produktiven Aneignung im Aufführungsbereich sind hier gekennzeichnet als „weitere ästhetische Verwendung“<sup>167</sup> eines Textes. Als Beispiele für derartige Textverwendungsformen nennt er die Aufführung eines Dramas, die Lesung eines Gedichts und die Verfilmung eines Romans.<sup>168</sup> „Aufführungen von Theaterstücken und öffentliche Lesungen von Gedichten, Romanen sowie vergleichbare Aktivitäten“ werden unter dem Begriff „Aufführungen von literarischen Texten im weiteren Sinn“ zusammengefasst.<sup>169</sup>

Da nicht nur ein Text selbst, sondern auch die Formen seiner weiteren ästhetischen Verwendung einer Basis-Interpretation unterzogen werden können, bestimmt Tepe die Textinterpretation zum Zwecke der Unterscheidung nun als Basis-Interpretation erster Stufe und die Interpretation einer weiteren ästhetischen Verwendung eines Textes als Basis-Interpretation zweiter Stufe.<sup>170</sup> Der Leitfrage „Wie kommt es, dass die Aufführung des Textes (Gedichtlesung, Theateraufführung usw.) so ist, wie sie ist?“<sup>171</sup> folgend, lautet der Auftrag der Basis-Interpretation zweiter Stufe, die in der Basis-Analyse „festgestellte Aufführungsbeschaffenheit mithilfe von Hypothesen über die aufführungsprägenden Instanzen verstehend zu erklären“<sup>172</sup>. Sowohl die Modifikation der Leitfrage als auch die Unterscheidung von Basis-Interpretation erster und zweiter Stufe verdeutlicht Tepe am Beispiel der Romanverfilmung:

Entsprechend ist bei einer Romanverfilmung zu fragen: Wie kommt es, dass die Verfilmung des Textes so ist, wie sie ist? Diese Frage wird durch Hypothesenbildung über die filmprägenden Instanzen der für die Verfilmung Verantwortlichen beantwortet.<sup>173</sup>

Bei einem Film, der auf einer Romanvorlage beruht, sind zwei Vorgehensweisen möglich: Erstens kann der Film isoliert betrachtet und einer Basis-Interpretation erster Stufe unterzogen werden, zweitens kann er aber auch als *Verfilmung des Romans* betrachtet werden und ist dann Gegenstand einer Basis-Interpretation zweiter Stufe.<sup>174</sup>

Darüber hinaus weist Tepe darauf hin, dass sich bei der Interpretation der Aufführung eines literarischen Textes, wenn eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer künstlerisch Verantwortlicher vorliegt, eine „komplexe[] Konstellation“ ergeben kann, da deren aufführungsprägende Instanzen nicht unbedingt deckungsgleich sein müssen.<sup>175</sup> Dies kann sowohl für die weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen (Überzeugungssysteme, Kunstprogramme) gelten als auch für die konkreten Konzepte und die jeder Verwendung vorausgehenden künstlerisch-produktiven Aneignungen des Textes.<sup>176</sup> Die kognitive Hermeneutik fordert bezüglich derartiger Sachlagen:

Die generelle Methodologie der Basis-Interpretation ist an Situationen dieser Art anzupassen. Das geschieht dadurch, dass die Aufführung [...] als Resultat einer Kompromissbildung zwischen den aufführungsprägenden Instanzen der für die Aufführung Verantwortlichen begriffen und entsprechend erforscht wird. Ob es im Einzelfall nennenswerte Divergenzen zwischen den beteiligten Personen gibt und wie hoch sie zu veranschlagen sind, ist eine empirische Frage.<sup>177</sup>

<sup>166</sup> Vgl. Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, Kapitel 2.5: Basis-Interpretationen erster und zweiter Stufe (S. 179–189). Besonders S. 179–181 ([191] *Erläuterung der Unterscheidung*, [192] *Deutung im Kontext der Aufführung von Texten*, [193] *Unterschiedliche Leitfragen*, [194] *Gedichtlesung* und [195] *Verallgemeinerung*).

<sup>167</sup> Ebd., S. 179.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd. Zu den Sonderfällen der mündlichen Überlieferung vgl. S. 181–189.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 179: „Das erklärende Interpretieren des jeweiligen Textes bezeichne ich dort, wo zusätzliche Differenzierungen erforderlich sind, auch als Basis-Interpretation erster Stufe, das erklärende Interpretieren der weiteren ästhetischen Verwendung des Textes hingegen als Basis-Interpretation zweiter Stufe.“

<sup>171</sup> Ebd., S. 180.

<sup>172</sup> Ebd., S. 181.

<sup>173</sup> Ebd., S. 180.

<sup>174</sup> Ebd., S. 179.

<sup>175</sup> Ebd., S. 181.

<sup>176</sup> Ebd. Vgl. auch S. 180. Die künstlerisch-produktive Aneignung wird hier auch als „produktiv-aneignende[] Deutung“ und „performative Deutung oder Interpretation“ bezeichnet.

<sup>177</sup> Ebd., S. 181.

### 1.2.3 Aufbauarbeit

Stützen sich Analyse und Interpretation im Basisbereich allein auf den vorliegenden Text, treten in der Aufbauarbeit<sup>178</sup> kontextrelevante Faktoren der wissenschaftlichen Texterklärung hinzu, d. h. Aufgabe ist es hier, „den Text in einen bestimmten Kontext einzuordnen und kontextbezogen zu erforschen“<sup>179</sup>. Die kognitive Hermeneutik weist der Aufbauarbeit zwei wesentliche Funktionen zu: Zum einen sollen die im Rahmen der Basis-Interpretation aufgestellten Hypothesen zu den textprägenden Instanzen „weiter ausgebaut und verfeinert sowie bei Bedarf korrigiert“<sup>180</sup> werden und zum anderen lassen sich durch Kenntnis verschiedener Kontexte Interpretationsideen generieren, die zu vielversprechenden Hypothesen führen, welche sich womöglich nicht allein auf Basis des Textes gewinnen lassen<sup>181</sup>. Grundsätzlich kann jeder Text in unterschiedliche Kontexte gestellt werden, – welche Ansätze der Interpret für die Aufbauarbeit wählt, hängt letztlich von dessen Erkenntnisinteressen und den Resultaten der Basisarbeit ab: Welche Kontextualisierungen sind aufgrund der Vorarbeiten im Basisbereich am erfolgversprechendsten?<sup>182</sup> Oder auch: Welche Textprobleme lassen sich nicht ohne Kontextinformationen lösen?<sup>183</sup> Die kognitive Hermeneutik führt verschiedene „Formen der Aufbauarbeit“<sup>184</sup> an, die ich im Folgenden darstelle.

- 1) Die Einordnung in den Werkkontext: Tepe nennt die Einordnung in den Werkkontext „eine elementare Form der Aufbauarbeit“<sup>185</sup>, in der „mehrere Texte eines Autors vergleichend untersucht“<sup>186</sup> werden, und erläutert deren Bedeutung im Hinblick auf die die Textproduktion steuernden Hintergrundannahmen weltanschaulicher und ästhetischer Art:

In kognitiver Hinsicht ist es wichtig herauszufinden, ob die bereits erschlossenen Konzepte der Texte a, b und c Ausformungen derselben übergreifenden künstlerischen Programmatik sind oder ob dies nicht der Fall ist. Ein Autor kann ja sein bisheriges Literaturprogramm auch modifizieren oder gänzlich preisgeben.<sup>187</sup>

In kognitiver Hinsicht ist es wichtig herauszufinden, ob die bereits erschlossenen Konzepte der Texte a, b und c und deren programmatische Grundlagen Ausformungen desselben Überzeugungssystems sind oder ob dies nicht der Fall ist. Ein Autor kann ja seinen bisherigen weltanschaulichen Rahmen auch modifizieren oder gänzlich preisgeben.<sup>188</sup>

- 2) Die Einordnung in biografische oder psychologische Kontexte: Da bestimmte biografische und psychologische Aspekte auf die Ausprägung des Überzeugungssystems und des Literaturprogramms eines Autors einwirken können, kann ihre Berücksichtigung bei der Rekonstruktion der individuellen Instanzen und somit der Sinnrekonstruktion eines Textes aufschlussreich sein. Zu vermeiden ist jedoch eine Verlagerung des Untersuchungsinteresses auf die Person des Autors (s. Anm. 64). Die kognitive Hermeneutik fordert hier die Konzentration auf die für die Texterklärung relevanten Aspekte, also die textprägenden Lebensumstände.<sup>189</sup>

<sup>178</sup> Vgl. ebd., Kapitel 2.6: Prinzipielles zur textwissenschaftlichen Aufbauarbeit (S. 189–194).

<sup>179</sup> Ebd., S. 48.

<sup>180</sup> Ebd., S. 64 und nahezu gleichlautend S. 66 u. 67. Vgl. auch S. 194: „Die Aufbauarbeit dient unter anderm dazu, eine im Rahmen der Basisarbeit bereits bewährte Hypothese über die künstlerische Zielsetzung zu vertiefen und weiter auszubauen.“

<sup>181</sup> Vgl. ebd., S. 147. Für den Fall, dass es dem Interpreten Probleme bereitet, Hypothesen allein durch Zugriff auf den Text aufzustellen, empfiehlt Tepe: „Dann muss man natürlich nach weiteren Informationen suchen, um auf geeignete Ideen zu kommen, die sich jedoch immer am Text bewähren müssen. Hier sind bei Bedarf alle Register der Aufbauarbeit zu ziehen“.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S. 193–194: „Aus Sicht der kognitiven Hermeneutik muss zunächst auf der Grundlage des Textes selbst geklärt werden, welche Hypothese am aussichtsreichsten ist.“

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S. 72 ([59] *Weitere textprägende Instanzen*) u. S. 136 ([142] *Erst die Basis-, dann die Aufbauarbeit*).

<sup>184</sup> Ebd., S. 48. Angegeben sind hier der biografische, der literaturhistorische, der gattungspoetische, der sozialgeschichtliche, der wirtschaftsgeschichtliche und der ideengeschichtliche Kontext.

<sup>185</sup> Ebd., S. 64.

<sup>186</sup> Ebd., S. 66 u. 68.

<sup>187</sup> Ebd., S. 66.

<sup>188</sup> Ebd., S. 68.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., S. 76 ([64] *Abgrenzung von der biographischen Forschung*). Vgl. auch S. 192 u. 193. Als Beispiel für eine psychologische Motivation nennt Tepe die „Bewältigung einer Lebenskrise“ (S. 193): „Hier kann sich herausstellen,

- 3) Die Einordnung in literaturgeschichtliche und gattungspoetische Kontexte: Als Zielsetzung bestimmt Tepe hier die „literaturhistorische[] Verortung“<sup>190</sup> und formuliert als Leitfrage, „ob sich das herausgefundene Textkonzept und Literaturprogramm als Antwort auf Vorgängertexte und die ihnen zugrunde liegende Programmatik begreifen lassen“<sup>191</sup>. Die Bedeutungsdimension eines Textes, die sich aus seinem Verhältnis zu anderen Texten ergibt, bezeichnet Tepe als den „*intertextuellen Sinn*“<sup>192</sup>. Anschaulich wird dies an Tepes Beispiel zur „künstlerischen Stoßrichtung“<sup>193</sup>: „Ein Autor kann in demjenigen literarischen Feld, in dem er tätig ist, ein Defizit diagnostizieren, das durch Vorgängertexte entstanden ist, und sich bemühen, dieses Defizit durch ein neuartiges Literaturprogramm zu beseitigen.“<sup>194</sup> Hinweise auf die in diesem Zusammenhang relevanten Gattungsaspekte finden sich darüber hinaus in den Auseinandersetzungen mit verwandten Theorien. Hier wird verdeutlicht, dass es Voraussetzung für eine Gattungszuordnung ist, zunächst die Hauptmerkmale „der jeweiligen Gattung [zu] bestimmen“<sup>195</sup>, damit diese dann zum einen im Text nachgewiesen werden können<sup>196</sup>, und zum anderen um ggf. aufzuzeigen, wie ein Text den „historischen Stand der Gattung‘ [...] eventuell durch eine Innovation überschreitet“<sup>197</sup>. Nicht zuletzt hebt Tepe die Bedeutung von verfügbarem „Optionenwissen“ z. B. hinsichtlich zeit- bzw. epochentypischer sowie gattungsspezifischer Textkonzepte und Literaturprogramme hervor, das die die Autorinstanzen betreffende Rekonstruktionsarbeit erleichtern kann, und streicht zugleich heraus, dass diesbezüglich unterschiedliche Schwierigkeitsgrade existieren.<sup>198</sup>
- 4) Die Einordnung in sozialhistorische Kontexte: Vorrangiges Ziel der Einordnung in sozialhistorische Kontexte ist es, „soziokulturelle Zusammenhänge“<sup>199</sup> aufzuzeigen: „Es gehört zu den Aufgaben der wissenschaftlichen Textarbeit, die jeweils zeitgenössischen Diskurse, Weltauffassungen und Streitfelder zu berücksichtigen“<sup>200</sup>. Beispielhaft dafür, dass nach kognitiv-hermeneutischem Verständnis ein Text immer auch eine Reaktion auf die Gegebenheiten seiner Entstehungszeit darstellt<sup>201</sup>, formuliert Tepe Leitfragen zu den Textkonzepten und Literaturprogrammen, die sich auf wirtschaftliche und soziale Veränderungen beziehen: Der Interpret kann „fragen, ob sich diese Konzeptionen *auch* als Antworten auf bestimmte wirtschaftliche Veränderungen begreifen lassen“<sup>202</sup> bzw. „ob sich das herausgefundene Textkonzept als Antwort auf bestimmte soziale Veränderungen begreifen lässt“<sup>203</sup>.
- 5) Die Einordnung in theoretische Kontexte: Während die kognitive Hermeneutik die direkte Anwendung einer Hintergrundtheorie zur Textinterpretation, d. h. ohne zuvor die Arbeiten im Basisbereich durchgeführt zu haben, grundsätzlich ablehnt, eröffnen sich Einsatzmöglichkeiten für theoriegebundene Interpretationen im Aufbaubereich, sofern die Basis-Interpretation dafür An-

---

dass X ein bestimmtes Literaturprogramm (unter anderem) deswegen wählt, weil es ihm erlaubt, bestimmte individuelle Lebensprobleme zu bewältigen.“ (S. 192).

<sup>190</sup> Ebd., S. 190.

<sup>191</sup> Ebd., S. 190 u. 192.

<sup>192</sup> Ebd., S. 193: „Denjenigen Sinn, den ein Text dadurch besitzt, dass er in einer bestimmten ‚Relation zu anderen Texten‘ [...] steht, bezeichne ich als *intertextuellen Sinn*.“ Vgl. auch S. 79–80 ([69] *Kooperation mit der Intertextualitätsperspektive*).

<sup>193</sup> Ebd., S. 191.

<sup>194</sup> Ebd. Vgl. auch S. 192.

<sup>195</sup> Ebd., S. 241.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd., S. 222.

<sup>198</sup> Ebd., S. 147.

<sup>199</sup> Ebd., S. 79.

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> Vgl. ebd., S. 190 ([209] *Antworten auf wirtschaftliche Veränderungen* und [210] *Antwort auf soziale Veränderungen*).

<sup>202</sup> Ebd. Vgl. auch S. 192: „Es kann sich herausstellen, dass X ein bestimmtes Literaturprogramm (unter anderem) deswegen wählt, weil dieses ihm erlaubt, auf bestimmte wirtschaftliche Veränderungen mit Aussicht auf Erfolg zu reagieren.“

<sup>203</sup> Ebd., S. 190. Als Beispiel nennt Tepe einen Text, dessen Konzept darauf angelegt ist, einem vom Autor als negativ bewerteten sozialen Trend entgegenzuwirken.

satzpunkte liefert.<sup>204</sup> Tepe exemplifiziert dies an der Psychoanalyse<sup>205</sup> und am Marxismus<sup>206</sup>. Unzulässig ist es, diese Theorien direkt an den Text anzulegen. Erweist sich jedoch in der Basisarbeit, dass für einen literarischen Text „ein psychoanalytisches oder der Psychoanalyse nahestehendes Überzeugungssystem textprägend ist“<sup>207</sup> bzw. dass ein Text „von einer marxistisch-leninistischen Position aus verfasst ist“<sup>208</sup>, gelangt der Interpret mit der Anwendung der entsprechenden Theorie in der Regel zu einem tieferen Textverständnis und einer überzeugenderen Texterklärung.

- 6) Die Einordnung in den Kontext der Textentstehung: Eine weitere Form der Aufbauarbeit ist in der *Sandmann*-Studie erläutert.<sup>209</sup> Sie „stellt den Text in den Kontext seiner Entstehungsgeschichte, erforscht den gesamten Produktionsprozess und untersucht in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen Textfassungen, sofern es solche gibt“<sup>210</sup>. Unter konkreter Bezugnahme auf eine editionsphilologische Dissertation zur Überlieferungslage von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* heben die Autoren den Wert, den die „vergleichende Textanalyse“<sup>211</sup> für die wissenschaftliche Deutung haben kann, hervor. Im Hinblick auf „die Kommentierung kritischer Textausgaben“ wird diese Variante der Aufbauarbeit „im Vorfeld der erklärenden Interpretation“ verortet, d. h. der Kommentar sollte sich „auf den vorinterpretatorischen Raum beschränk[en]“ und nicht „die Grenzen zur (erklärenden) Interpretation“ überqueren.<sup>212</sup>
- 7) Die Rezeptionsforschung: Ebenfalls in der *Sandmann*-Studie ist als Form der Aufbauarbeit die der Rezeptionsforschung zugeordnete und auf den Relevanz-Sinn des Rezipienten bezogene Untersuchung „der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte eines Textes“<sup>213</sup> genannt. Das Erkenntnisinteresse kann sich hier beispielsweise auf die Aufnahme des Textes bei Publikum und Kritik erstrecken oder auf die Frage nach den „Auswirkungen auf die literarische Produktion anderer Autoren“<sup>214</sup>.

In der Aufbauarbeit werden also, indem der Text und die ihn prägenden Autorinstanzen in relevante Kontexte gestellt werden, übergeordnete Zusammenhänge berücksichtigt, wobei es als zweckdienlich betrachtet wird, mehrere Kontexte einzubeziehen bzw. verschiedene Formen der literaturwissenschaftlichen Aufbauarbeit zu betreiben. Da Prägungszusammenhänge nicht monokausal sind, empfiehlt die kognitive Hermeneutik zudem, „hier immer nur einen Teilerklärungsanspruch zu erheben“<sup>215</sup>. Des Weiteren ist anzumerken, dass im Rahmen der Aufbauarbeit Quellen herangezogen werden müssen, die außerhalb des zu interpretierenden Textes liegen, wobei es sich neben Sekundärliteratur wie etwa Biografien und Literaturgeschichten dabei auch um solche handeln kann, deren Urheber der Autor selbst ist. Tepe erörtert unterschiedliche Formen derartiger Selbstaussagen des Autors, zu denen zusammenfassend Folgendes festzuhalten ist: Autorkommentaren, etwa „in

<sup>204</sup> Vgl. ebd., Kapitel 1.6: Kritik an der theoriegebundenen Interpretation im Basisbereich (S. 132–137). Die „Direktanwendung einer Hintergrundtheorie“ kennzeichnet Tepe als „Strategie der Direktinterpretation“ und ordnet sie dem „insgesamt aneignend“ verfahrenen Textzugang zu (S. 134). Vgl. auch S. 116–117 ([122] *Theoriekonforme Interpretationen*).

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 135–136 ([139] *Psychoanalyse als Beispiel* und [140] *Kooperation mit der Psychoanalyse*). Vgl. auch Kapitel 1.7: Theoriegebundene Direktinterpretation am Beispiel der Psychoanalyse Freuds (S. 138–142).

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 70, 74 u. 136.

<sup>207</sup> Ebd., S. 135. Die Möglichkeit einer sinnvollen Anwendung der Theorie sieht Tepe hier etwa, wenn sich herausgestellt hat, dass eine Textfigur konform der psychoanalytischen Hintergrundtheorie konzipiert ist.

<sup>208</sup> Ebd., S. 74. Ein konkretes Beispiel findet sich auf S. 70: „Ein relativ einfacher Fall: Der Autor eines vorliegenden Textes ist Anhänger des Marxismus-Leninismus, er übernimmt auch das Literaturprogramm des Sozialistischen Realismus und gewinnt daraus das konkrete Romankonzept, die Überwindung von Widerständen gegen den Aufbau des Sozialismus im Bauarbeitermilieu darzustellen.“

<sup>209</sup> Vgl. Tepe/Rauter/Semlow, Kapitel 13: Formen der Aufbauarbeit 1: Erforschung der Textgenese und der verschiedenen Textfassungen (S. 321–327).

<sup>210</sup> Ebd., S. 321.

<sup>211</sup> Ebd., S. 322.

<sup>212</sup> Ebd., S. 323.

<sup>213</sup> Ebd., S. 359. Ein Beispiel findet sich in: Peter Tepe: Rezensionen mythoshaltiger Literatur. Eine exemplarische Studie zu 10 Besprechungen von Christa Wolfs „Medea. Stimmen“.

<sup>214</sup> Ebd., S. 358.

<sup>215</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 192. Als Beispiel ist das Literaturprogramm angeführt, das u. a. auf psychologische, biografische, wirtschaftliche und literarische Faktoren zurückzuführen sein kann.

Tagebüchern und Briefen<sup>216</sup>, und Selbstinterpretationen bzw. Selbstdeutungen<sup>217</sup> kann einerseits ein hoher Stellenwert für die Rekonstruktionsarbeit im Hinblick auf die textprägenden Instanzen zugemessen werden, da sie sachdienliche Hinweise auf die weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen enthalten können und möglicherweise wertvolle Einblicke in die Innenwelt des Autors eröffnen<sup>218</sup>. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass bewusste „Absichtserklärungen“ und Angaben des Autors zur Intention nicht gleichbedeutend mit der textprägenden Autorposition sind<sup>219</sup> und Äußerungen eines Autors zudem aus verschiedenen Gründen auch unzutreffend sein können, z. B. wie Tepe bemerkt, weil er einer Selbsttäuschung unterliegt<sup>220</sup>, weil er eine Sinnbesetzung vornimmt, „die mit den Sinnbesetzungen anderer Interpreten korrespondiert“<sup>221</sup>, oder auch, um das Publikum in die Irre zu führen<sup>222</sup>. Deshalb sind auf die auf Basis der vom Autor gemachten Aussagen aufgestellten Hypothesen ebenfalls die kognitiv-hermeneutischen Prinzipien anzuwenden: Autorkommentare und insbesondere explizite Selbstdeutungen des Autors „sind anhand der Texttatsachen und anderer relevanter Informationen kritisch zu prüfen, insbesondere auf ihre Textkonformität und ihre Erklärungskraft hin“<sup>223</sup>. Ausdrücklich verneint die kognitive Hermeneutik einen „Sonderstatus [...] hinsichtlich des Geltungsanspruchs seiner Aussagen“<sup>224</sup> und der „Absichtserklärung wird kein Vorrang vor dem Text eingeräumt“<sup>225</sup>.

### 1.3 Zur Übertragbarkeit des Konzepts

Laut Tepe sind die Prämissen der kognitiven Hermeneutik, wie das Prägungstheorem und der Sinn-Objektivismus sowie die für den Bereich der Literaturwissenschaft ausformulierte Methodik prinzipiell für alle künstlerischen Ausdrucksformen, unabhängig von der Kunstgattung, gültig bzw. anwendbar. Denn als Produkt menschlichen Handelns unterscheidet sich ein literarischer Text nicht von anderen kulturellen Erzeugnissen bzw. Hervorbringungen, z. B. aus dem Bereich der bildenden Kunst (etwa Malerei und Bildhauerei) oder der darstellenden Künste (etwa Theater und Film). Mit Paragraph [72] weist Tepe ausdrücklich auf die Übertragbarkeit des Methodenkonzepts hin: „Das methodologische Konzept lässt sich auf andere Wissenschaften übertragen, die sich mit andersartigen Kunstphänomenen beschäftigen. An die Stelle des Textkonzepts tritt dann etwa das Bild- oder das Filmkonzept, an die Stelle des Literaturprogramms hingegen das Mal- oder das Filmprogramm usw.“<sup>226</sup> Ein konkretes Beispiel einer derartigen Übertragung liefert Tepe mit der „Anwendung der kognitiven Hermeneutik auf Werbung“.<sup>227</sup>

<sup>216</sup> Ebd., S. 73. Vgl. auch S. 325 u. 328.

<sup>217</sup> Vgl. ebd., S. 229–331 (zur These „Wichtig ist nicht, was der Autor sagen will, sondern was der Text besagt“). Vgl. auch Kapitel 9.1: Explizite Selbstdeutungen des Autors (S. 328–331) und Kapitel 9.2: Differenzierungen und Regeln (S. 331–334).

<sup>218</sup> Vgl. ebd., S. 73, 230, 235 u. 238. Tepe spricht von „Innenperspektive“ (S. 230).

<sup>219</sup> Ebd., S. 73.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 229: „Der Autor kann sich [...] über den tatsächlichen Sinn seines Textes täuschen“.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 229–230: „[...] kann der Autor die Öffentlichkeit bewusst täuschen und interpretatorische Auskünfte geben, von denen er weiß, dass sie falsch sind“. Vgl. auch S. 73.

<sup>223</sup> Ebd., S. 230.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Ebd., S. 73.

<sup>226</sup> Ebd., S. 82 ([72] *Übertragbarkeit des methodologischen Konzepts*).

<sup>227</sup> Vgl. Ebd., Ergänzung 33: Anwendung der kognitiven Hermeneutik auf Werbung. In Tepes Vortrag „Das Konzept der kognitiven Hermeneutik: Übergang von der Literatur zur Werbung“ (S. 1–4) ist das Anwendungsbeispiel dargelegt. Tepe stellt fest: „Die Prinzipien der kognitiven Hermeneutik [...] sind auf alle Kunstphänomene und auch auf Werbung anwendbar, die konkrete Methodik muss jedoch an die Besonderheiten des jeweiligen Gegenstandsbereichs angepasst werden.“ (S. 1). Exemplarisch für die Basisarbeit mit Werbungsphänomenen sind Leitfragen zur Basis-Analyse („Wie ist die vorliegende Anzeige beschaffen?“) und, mit dem Hinweis, dass hier der Aspekt der Gemeinschaftsarbeit zu berücksichtigen ist, zu den textprägenden Instanzen (Werbungs- bzw. Anzeigenkonzept, Werbungsprogramm und Überzeugungssystem) formuliert (S. 2). Des Weiteren sind Beispiele für Leitfragen zur Analyse und Interpretation etwa zu Zielgruppe, Copy-Strategie, Werbestrategie, Positionierungsstrategie, Markenwert, Sprachverwendung, Textstruktur, Slogan und Formen der Ästhetisierung aufgeführt (S. 2–4). In einem weiteren Vortrag mit dem Titel „Über Mythosforschung und mythoshaltige Werbung“ (S. 4–7) geht Tepe auf Werbungsphänomene mit Mythenbezug ein.



## 2 Übertragung des Methodenkonzepts auf die Kunstphänomene Film und speziell Literaturverfilmung

Um das Methodenkonzept für die erklärende Interpretation der Filmadaption von *The Handmaid's Tale* nutzen zu können, habe ich Modifikationen und Erweiterungen vorgenommen, die ich in diesem Kapitel ausführlich darlege. Dabei unterscheide ich zwischen Anpassungen, die im Wechsel der Kunstart begründet liegen und die damit nicht nur für die Literaturverfilmung, sondern generell für das Filmkunstwerk gelten, und solchen, die dem Umstand Rechnung tragen, dass es sich bei der Literaturverfilmung um einen Rückgriff auf ein vorhandenes Kunstwerk handelt. Aus beidem lassen sich Konsequenzen für die Analyse- und Interpretationspraxis ableiten. Die Anpassungen erstrecken sich zudem auf die verschiedenen Formen der Aufbauarbeit und die Berücksichtigung andersgelaugter Quellen, also die Einbeziehung externer Informationen hinsichtlich bestimmter Faktoren, die Einfluss auf die Produktion und letztlich auf den Sinn des filmischen Kunstwerks nehmen können. In Bezug auf das Kunstphänomen Film im Allgemeinen strukturiere und konkretisiere ich in Kapitel 2.1 die verschiedenen Modifikationsbereiche in den aufeinander folgenden Arbeitsphasen der kognitiv-hermeneutischen Interpretation. In Kapitel 2.2 dient ein Forschungsbericht zu wesentlichen Aspekten der Literaturverfilmung als Einstieg in das Thema. Danach erläutere ich im Hinblick auf den Typus der filmischen Literaturadaption zusätzlich erforderliche Spezifikationen und weitere Ableitungen hinsichtlich der Interpretationspraxis. Abschließend entwickle ich eine mit den Grundprinzipien der kognitiven Hermeneutik in Einklang stehende Position zu häufig strittigen Fragen der Wertung von Literaturverfilmungen.

### 2.1 Anpassungen an die Kunstart Film

#### 2.1.1 Basis-Analyse

Analog zur Aufgabe der Basis-Analyse in der Textwissenschaft, den Textbestand beschreibend zu erfassen, besteht die Aufgabe der Basis-Analyse nun in der Feststellung der Filmbeschaffenheit, und es scheint offensichtlich, dass die Analysemethoden und die Terminologie dem andersgearteten ästhetischen Produkt angepasst werden müssen. Bevor ich die Aufträge zur Feststellung der Beschaffenheit eines Films präzisiere, werde ich unter Rückgriff auf Tepes Ausführungen zu den Feststellungsarbeiten der Basis-Analyse und in Verbindung mit seinen Erläuterungen zur Kategorie der Quasisachinformationen veranschaulichen, dass ein solcher Anpassungsbedarf sich nicht gleichermaßen auf alle, sondern vorrangig auf bestimmte Beschaffenheitsaspekte bzw. Feststellungsbereiche eines Films erstreckt.

Explizit der Sphäre des Textweltgeschehens zugerechnet werden in der kognitiven Hermeneutik die Handlung und die Textfiguren in ihrem fiktiven Sein (Denken, Fühlen und Handeln) sowie der raumzeitliche Rahmen (s. Anm. 134 u. 138–139). Bei dieser Art von Textelementen handelt es sich laut Tepe um Sachinformationen, „die wie normale Informationen über reale Sachverhalte aufgebaut sind“, die vergleichbar sind mit „Informationen über reale Sachverhalte“ in Sachtexten und deshalb „Sachinformationen in fiktionaler Form oder Quasisachinformationen“ heißen.<sup>228</sup> Es besteht somit eine Entsprechung zwischen dem Verstehen/Erfassen von Quasisachinformationen in einem literarischen Text und dem Verstehen/Erfassen von Sachinformationen in einem Sachtext.<sup>229</sup> Tepe demonstriert dies exemplarisch an einem Kriminalroman: Der Rezipient kann die Informationen über die Charaktere („Mörder, Opfer, Polizist usw.“) und die äußere Handlung („der Konflikt [...], die Vorgeschichte, die tödliche Zuspitzung, die allmähliche Aufdeckung des Verbrechens usw.“) genauso verstehen, wie er sie verstehen könnte, wenn sie als Informationen über lebende Personen und reale Handlungen in einem Sachtext, etwa einem Zeitungsartikel, der über einen Mordfall berichtet, enthalten wären.<sup>230</sup> Insofern als die Verarbeitung derartiger Sachinformationen ein alltäglicher Vorgang ist, ist klar, dass für das Erfassen von Quasisachinformationen in einem literarischen Text keine speziellen Kenntnisse auf Seiten des Interpreten vorausgesetzt werden müssen (s. Anm. 142 u. 144–

<sup>228</sup> Ebd., S. 310. Vgl. auch S. 311. Hier sind sie bezeichnet als „Bestandteile literarischer Texte, die als Sachinformationen in fiktionaler Form gelten können“.

<sup>229</sup> Vgl. ebd., Kapitel 6.2: Das Verstehen von Sachtexten im Alltag (S. 294–297) und Kapitel 7.2: Das alltägliche Verstehen literarischer Texte (S. 310–314).

<sup>230</sup> Ebd., S. 310.

145). Sie basiert auf der Alltagserfahrung des Interpreten, die sich z. B. auf das Vermögen erstreckt, Kausalzusammenhänge zwischen Ereignissen und Informationen herzustellen und anderen Menschen, seien es reale Personen oder Textfiguren, Empathie entgegenzubringen.

Von solchen Bestandteilen in literarischen Texten sind nun Textelemente zu unterscheiden, die andersartige gemeinsame Merkmale aufweisen. Sie sind nicht den Quasisachinformationen vergleichbar, sondern ihre Berücksichtigung trägt ausdrücklich dem Kunstcharakter des literarischen Werkes Rechnung:

Angestrebt wird ein Vorgehen mit Kunstnähe, insbesondere mit Literaturnähe. Während einige Literaturtheorien/Methoden geradezu blind für den Kunstcharakter der untersuchten Phänomene sind, fragt die kognitive Hermeneutik vorrangig nach literarisch-künstlerischen Gestaltungsideen und Zielen, nach den gefundenen Lösungen für literarisch-künstlerische Probleme [...]. Zu den textprägenden Überzeugungen gehören ästhetisch-künstlerische Überzeugungen, aus denen sich die spezifische ästhetische Gestaltung, die der Text erfahren hat, herleiten lässt,<sup>231</sup>

In den Aufträgen zur beschreibenden Erfassung des Textbestands werden diese Textelemente unter den Begriffen „die ästhetisch-literarische Machart des Textes“ und die „ästhetischen Besonderheiten des Textes“ zusammengefasst (s. Anm. 135–137, 140 u. 147–148). Tepe Beispiele zeigen, dass die Feststellung der den literarisch-künstlerischen Gestaltungsweisen zuzurechnenden Textelementen textwissenschaftliches Fachwissen und ggf. den Einsatz spezialisierter Verfahren verlangt (s. Anm. 143). Dies bedeutet, dass, während die inhaltsbezogenen Komponenten des Textwelt-Sinns in der Regel ohne Aufbauarbeit zutreffend erfasst werden können, es hinsichtlich der Erklärung der formal-ästhetischen Komponenten des Textes unter Umständen sinnvoll ist, die Feststellungsergebnisse der Basis-Analyse im Aufbaubereich, etwa durch Rückgriff auf Erzähltheorien oder Gattungspoetiken, zu vertiefen.

Das „Verstehen der Textwelt“<sup>232</sup> bzw. die basis-analytische Feststellungsarbeit erstreckt sich also auf unterschiedliche Aspekte der aufgebauten Textwelt. Anschaulich wird dies auch, wenn man fiktionale Texte betrachtet, die keine Quasisachinformationen enthalten, beispielsweise Werke des Dadaismus, der Unsinn- oder Lautpoesie oder den von Tepe konkret genannten „Text, der aus Buchstabensalat besteht“<sup>233</sup>. Nicht jeder literarische Text muss demzufolge Sachinformationen enthalten, aber jeder literarische Text ist auf eine spezifische Art und Weise und auf ein spezielles künstlerisches Ziel hin gestaltet. Sofern beide Sinnebenen der Textwelt vorhanden sind, sind sie im Textkonzept eng miteinander verflochten, da sowohl die auf die Sachinformationen der Textwelt bezogenen Entscheidungen des Kunstproduzenten als auch die Wahl der künstlerischen Gestaltungsmittel durch dessen Literaturprogramm und Überzeugungssystem gesteuert werden.

Gleiches gilt für andere Kunstphänomene: Auch in einem (z. B. abstrakten) Gemälde oder einem (z. B. experimentellen) Film können Quasisachinformationen fehlen; andererseits können ein Gemälde oder ein Film genau so wie im o. g. Beispiel des Kriminalromans ein Verbrechensgeschehen darstellen. Auf der sachbezogenen Ebene muss es demnach keinen Unterschied machen, ob z. B. ein Kriminalfall in einem Roman, einem Comic-Strip, einem Theaterstück oder einem Film dargestellt wird. Große Unterschiede bestehen allerdings im gestalterischen Ausdruck.

Umgekehrt ist die Unterscheidung der Sinnebenen des Textwelt-Sinns in literarischen Texten übertragbar auf den Mitteilungs-Sinn, der nach Tepe in „Sachtexten dem Textwelt-Sinn entspricht“<sup>234</sup>. Auch Sachtexte sind auf irgendeine Weise *gestaltet*, d. h. auch sie besitzen zwei Ebenen: erstens die der Sachinformationen, die im Gegensatz zu Kunstphänomenen zwingend enthalten sein müssen, und zweitens die der Aufbereitung und Vermittlung der Sachinformationen, die vom Kommunikationsmedium abhängig ist. Anders als in Kunstphänomenen sind die gestalterischen Möglichkeiten jedoch quantitativ und qualitativ begrenzt, da sie nicht zu stark von der Norm, z. B. der Sprachnorm oder den akzeptierten Grenzen einer medienadäquaten Informationsvermittlung abwei-

<sup>231</sup> Ebd., S. 89–90.

<sup>232</sup> Ebd., S. 160 u. 294.

<sup>233</sup> Ebd., S. 178. Dazu heißt es erläuternd: „Der Einsatz des Buchstabensalats als künstlerischen Mittels kann z. B. im Licht eines Überzeugungssystem, für das ein genereller Sinnlosigkeitsverdacht grundlegend ist, als passend empfunden werden.“ Vgl. auch S. 162: „Dass ein Text viele sinnfreie Elemente enthält, kann z. B. darauf zurückzuführen sein, dass ihm ein Überzeugungssystem, das den Zusammenbruch einer bestimmten Weltordnung beklagt, zugrunde liegt.“

<sup>234</sup> Ebd., S. 294.

chen dürfen, um nicht vom durchschnittlichen Rezipienten als unangemessen oder manipulativ wahrgenommen zu werden.<sup>235</sup>

Daneben besteht in Bezug auf das Verhältnis von Sachinformation und ästhetisch-formaler Gestaltung ein gravierender Unterschied zwischen literarischen Texten und Sachtexten. Nicht alle Elemente einer literarischen Fiktion, die bei einer „naiven“ Lektüre den Quasisachinformationen zugerechnet werden, gehören auch tatsächlich (ausschließlich) in diese Kategorie. Unter Umständen erfüllen Textelemente, als Quasisachinformationen verkleidet, eine jenseits des reinen Informationswertes liegende Funktion innerhalb der Textwelt, etwa als Symbol, Metapher, Leitmotiv u. Ä. Prinzipiell kann jeder Textbestandteil, der in Form einer Sachinformation auftritt, auf diese Weise mit Bedeutung aufgeladen sein.<sup>236</sup> Es gilt in einem literarischen Text somit nicht nur, die Quasisachinformationen richtig zu verstehen, sondern auch, sofern der Text dafür Signale liefert, ihren Kunstcharakter zu berücksichtigen und sie als Mittel im künstlerischen Kommunikationsprozess zu begreifen. Grundsätzlich ist also bei der Feststellung der Textwelt-Beschaffenheit zu entschlüsseln, ob „das, was in der Textwelt geschieht“ auch, vorrangig oder ausschließlich der formal-ästhetischen Sinnebene zuzuschreiben ist.

Auf Grundlage dieser Überlegungen können folgende Ebenen des Textbestands bzw. des Sinnbegriffs der Textwelt (und ihre Entsprechungen in anderen Künsten) zusammenfassend wie folgt differenziert werden:

Die Sachebene des Textwelt-Sinns	Die Gestaltungsebene des Textwelt-Sinns
- inhaltsbezogene Kategorie	- formale Kategorie
- das Textwelt-Geschehen; das, was in der Textwelt geschieht; das, was dargestellt ist; das Präsentierte, das Dargestellte selbst, das „Erzählte“	- die ästhetische Machart; die literarischen Mittel; das <i>Wie</i> der Darstellung; die Art und Weise der Präsentation, die Gestaltung des „Erzählten“
- die konstruierte Wirklichkeit der Fiktion; die Ebene der fiktionalen Wirklichkeit; Quasisachinformationen, vergleichbar mit Informationen über reale Sachverhalte	- die Mittel zur Konstruktion von Wirklichkeit in der Fiktion; die Ebene der fiktionalen Vermittlung; die Mittel im künstlerischen Kommunikationsprozess
- (weitgehend) kunststartunabhängig	- kunststartabhängig; abhängig vom verwendeten Zeichensystem und den medialen Ausdrucksmöglichkeiten
- erschließt sich auch dem „naiven“ Leser; knüpft an die Alltagserfahrung an; ist mit elementaren Vorgehensweisen erfassbar	- erfordert reflektiertes Lesen, textwissenschaftliche Fachkenntnisse und Methodenkompetenz

Tabelle 1: Sachebene und Gestaltungsebene des Textwelt-Sinns

Überträgt man die Feststellungsaufgaben nun konkret auf den Kunstgegenstand Film, verwandelt sich die Aufgabe zu beschreiben, *was in der Textwelt geschieht*, zur Aufgabe zu beschreiben, *was in der Filmwelt geschieht*, und die Aufgabe festzustellen, *wie der jeweilige literarische Text literarisch-künstlerisch gemacht ist*, wird zur Aufgabe festzustellen, *wie der jeweilige Film filmkünstlerisch gemacht ist*. Anhand der korrespondierenden Unterscheidung der Textweltebenen wird ersichtlich, dass sich die vorzunehmenden Modifikationen weniger auf das Dargestellte selbst, also die Sach-

<sup>235</sup> Beispiele hierfür sind eine dramatisierende Sprache in einem Zeitungsartikel oder in einer Filmreportage eine an das Action-Kino angenäherte Schnitttechnik.

<sup>236</sup> Beispielsweise kann in einem (Schauer-)Roman das Wettergeschehen (Blitz und Donner) anzeigen, dass ein Unheil droht, während in der realen Welt ein Gewitter keinen derartigen (verborgenen) Sinngehalt aufweist. Als weiteres Beispiel können Textfiguren in Romanen von Aldous Huxley (z. B. *Eine Gesellschaft auf dem Lande (Crome Yellow, 1921)*, *Kontrapunkt des Lebens (Point Counter Point, 1928)* und *Narrenreigen (Antic Hay, 1923)*) dienen: Diese sind weniger als lebendige Menschen konzipiert, sondern als Verkörperungen von Standpunkten und Ansichten, was auf Huxleys allgemeine künstlerische Prinzipien zurückzuführen ist, in seinen literarischen Fiktionen Ideen und Haltungen zu bestimmten gesellschaftlichen Problemen zu diskutieren und von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Die Figuren in diesen Ideenromanen Huxleys fungieren somit als Träger von weltanschaulichen Positionen, und der Versuch, sie vorrangig mit den Maßstäben von Sachinformationen (z. B. der Plausibilität der psychologischen Zeichnung) zu fassen, kann ihre Funktion innerhalb der Gesamtkonzeption des Textes nur unzureichend erklären.

ebene des Filmwelt-Sinns, als vielmehr auf die Art und Weise der fiktionalen Präsentation, d. h. die Gestaltungsebene des Filmwelt-Sinns beziehen. Zum Beispiel kann ein Filmkrimi die gleichen Quasisachinformationen enthalten wie der o. g. Kriminalroman, sie werden allerdings in anderer Form vermittelt und rezipiert. Das heißt für die wissenschaftliche Analyse, es bestehen zwischen einem literarischen Text und einem Film als Untersuchungsgegenstand vor allem hinsichtlich der Beschreibung von inhaltsbezogenen Kategorien (z. B. Handlung und Figuren), die ohne Spezialkenntnisse bewältigt werden kann, weitgehende Übereinstimmungen in den Anforderungen und Vorgehensweisen, insbesondere auf formal-ästhetischer Ebene (z. B. stilistische Mittel und Erzählstrategie) ist es aber erforderlich, die im Hinblick auf literarische Werke definierten Problemstellungen und Methoden um Aspekte einer medienspezifischen Analyse zu ergänzen. Unter Verwendung einer für die jeweilige Kunstart gebräuchlichen Terminologie muss diese sich zum einen auf die filmtypischen Zeichensysteme<sup>237</sup> erstrecken, von denen jedes eigenen Gestaltungsprinzipien folgt, und zum anderen ist zu berücksichtigen, dass die einzelnen Elemente der unterschiedlichen Zeichensysteme in einer funktionalen Beziehung zueinander stehen. Diese filmrelevanten Untersuchungsbereiche lassen sich grob folgendermaßen gliedern:

- 1) Die Dimension des Visuellen, z. B.: Kameraführung (Kameraperspektiven<sup>238</sup>, Kamerabewegungen<sup>239</sup>), Einstellungsgrößen<sup>240</sup> und -dauer, Bildkomposition (Szenerie, Raumgestaltung<sup>241</sup>, Mise-en-scène<sup>242</sup>, Ikonografie<sup>243</sup>), Lichtführung<sup>244</sup> und Farbgestaltung, Ausstattung (Architektur/Bauten, Requisiten, Kostüme), Schauplätze (Dreh- und Handlungsorte), Schauspieler (Physiognomie, Darstellungsstil, Mimik, Gestik, Maske)<sup>245</sup>, geschriebene Sprache (intradiegetische, d. h. zur Filmwelt gehörende, Schrift, extradiegetische Schrifteinblendungen)<sup>246</sup>.
- 2) Die Dimension des Auditiven, z. B.<sup>247</sup>: gesprochene Sprache (Dialog, Figurenrede, Voice-over, Kommentare), Geräusche (akustische Atmosphäre/Atmo-Ton, Toneffekte, Lautstärkeverhältnisse), intra- und extradiegetische Musik (Soundtrack, musikalische Leitmotive).
- 3) Die Dimension des Narrativen, z. B.: Erzählinstanzen und -strategien (Handlung, Dialog, Voice-over, Point of View<sup>248</sup>), Montage (Schnitt, Blenden)<sup>249</sup>, Zeitgestaltung (Zeitraffung und -dehnung, Vorgriffe, Rückblenden)<sup>250</sup>, filmrhetorische Mittel<sup>251</sup>.

<sup>237</sup> Vgl. Beicken, S. 34: „Film – besonders der Tonfilm – besteht aus vier Zeichensystemen: Bildinhalt, Bildbewegung und Bildfolge (das eigentlich Filmspezifische, daher filmischer Code), Sprache und Ton.“ Vgl. auch Borstnar/Papst/Wulff, S. 15: „Wenn Film als ein Zeichensystem verstanden wird, so stellt sich die Frage, wie denn eigentlich eine ‚Sprache‘ des Films zu fassen ist bzw. ob es eine solche überhaupt gibt. Eine Sprache besteht aus Elementen, Zeichen und den Verknüpfungsregeln für diese Elemente, den Codes.“

<sup>238</sup> Zur Unterscheidung von Kameraperspektiven vgl. Beicken, S. 38–39; Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.1.2.3: Die Kameraperspektive (S. 92–94); Hickethier, S. 61–62; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 29; Kuchenbuch, Kapitel 3.1.3: Der Kamerawinkel zum Objektiv, Achsenverhältnisse (S. 52–57).

<sup>239</sup> Zur Bewegung der Kamera vgl. Beicken, S. 39–41; Borstnar/Papst/Wulff, S. 95–97; Hickethier, S. 62–68; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 27.

<sup>240</sup> Eine Übersicht der Einstellungsgrößen findet sich jeweils in: Beicken, S. 35–38; Borstnar/Papst/Wulff, S. 90–92; Hickethier, S. 57–61; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 25–26; Kuchenbuch, S. 42–47.

<sup>241</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.1.3.4: Raum und filmischer Raum (S. 104–106); Hickethier, S. 71–77.

<sup>242</sup> Zum Begriff „Mise-en-scène“ vgl. Beicken, Kapitel 5.6: Mise-en-scène als methodischer Einstieg (S. 95–107); Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.1.3.1: Bedeutung der Mise en Scène (S. 97–99) und Kapitel 3.1.3.2: Funktionen und Aufgaben der Mise en Scène (S. 99–100).

<sup>243</sup> Zu den Begriffen „Ikonografie“ und „Ikonologie“ vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 101: „Darunter versteht man die Lehre von der Erfassung und Klassifizierung von Bildinhalten auf der Grundlage der Deutung mythologischer, religiöser, symbolischer und allegorischer Themen und die Lehre von den Funktionen bestimmter Bildinhalte und Darstellungsweisen innerhalb der Kontexte, in denen diese Bilder angeordnet sind.“ Vgl. auch Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 2.7.1: Film und Bildende Kunst (S. 75–76) und Kapitel 3.1.3.3: Ikonografie (S. 100–104).

<sup>244</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.1.3.5: Beleuchtung und Lichtführung (S. 106–109); Hickethier, S. 78–84.

<sup>245</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Hickethier, Kapitel VII: Schauspielen und Darstellen in Film und Fernsehen (S. 169–189).

<sup>246</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 124: „Sprache im Film kommt sowohl als ikonisches wie auditives Zeichensystem vor. Ikonisch ist Sprache in Form von intradiegetischen Beschriftungen, Zeitungen, Plakaten, Visitenkarten u. ä. präsent, ferner in Form von extradiegetischen inserts, das sind Einblendungen von Schrift in das Bild, welche beispielsweise Angaben zur Narration, zum Ort oder zur Zeit des Geschehens machen.“

<sup>247</sup> Zu Arten und Funktionen des Tons vgl. Beicken, Kapitel 4.3: Wort und Ton (S. 50–63); Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.2: Der Ton (S. 122–130); Hickethier, Kapitel V: Zur Analyse des Auditiven (S. 94–109). Handelt es sich um eine Synchronfassung, sind ggf. Aspekte der Übersetzung und Nachvertonung zu berücksichtigen.

Bei der deskriptiven Feststellungsarbeit ergibt sich somit einerseits die Notwendigkeit, die verschiedenartigen bedeutungstragenden Darstellungs- und Vermittlungskomponenten isoliert zu ermitteln – Werner Faulstich spricht hier von einer „Fragmentierung der Wahrnehmung“<sup>252</sup> –, sie hingegen bei der Sinnproduktion nur als im gleichzeitigen Zusammenspiel wirksam zu betrachten.

Zur Bestandsaufnahme von Filmdaten nennt die filmphilologische Fachliteratur eine Reihe von Notations- und Visualisierungsmethoden, beispielsweise das Film- bzw. Einstellungsprotokoll, das Sequenzprotokoll, die Einstellungsgrafik, die Sequenzgrafik, die Schnittfrequenzgrafik und das Montage-Diagramm.<sup>253</sup> Sie stellen fach- bzw. gegenstandsspezifische Beschreibungsschemata dar, die den spezialistischen Verfahren zuzurechnen sind und die zur Lösung spezieller kognitiver Erklärungsprobleme eingesetzt werden können. So betont etwa Helmut Korte ihren Stellenwert als analytische Hilfsmittel, weist jedoch darauf hin, dass sie als solche keinen eigenen Erklärungswert besitzen, sondern interpretiert werden müssen, und empfiehlt deshalb ihren gezielten Einsatz immer in Bezug auf eine aus dem „konkrete[n] Film [...] entwickelte leitende Fragestellung“<sup>254</sup>. Diese methodologische Position deckt sich mit dem kognitiv-hermeneutischen Ansatz Tepes, vorab nicht „alle Feststellungsarbeiten zu erledigen“<sup>255</sup>. Wird die Feststellung des Filmbestands in der Frühphase der Basisarbeit exzessiv betrieben, d. h. wird versucht, so viele Filmtatsachen wie möglich zu erfassen, ohne eine sinnvolle Selektion der Erfassungsaspekte im Hinblick auf bestimmte Erkenntnisziele oder Erklärungsprobleme, die sich unter Umständen erst aus dem Wechselspiel von Analyse und Interpretation ergeben, besteht die Gefahr, in der Menge der erhobenen Daten den Überblick zu verlieren.

Ist die Verwendung grafischer Darstellungstechniken optional, wird die Gegenstandssicherung in der Filmwissenschaft hingegen grundsätzlich als unerlässlich betrachtet. Integriert man diese Anforderung in das Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik, ergibt sich als zusätzlicher Arbeitsauftrag im Rahmen der basis-analytischen Vorarbeiten, das Filmmaterial durch Verschriftlichung greifbar zu machen. Zwei Möglichkeiten der Transkription bieten sich dafür an: das Film- bzw. Einstellungsprotokoll und das Sequenzprotokoll.<sup>256</sup> Während im Filmprotokoll für jede Einstellung des Films Inhalte und Darstellungsweisen (Handlung, Bild und Ton, Kameraaktivitäten usw.) notiert werden, wird im Sequenzprotokoll der Handlungsablauf in Sequenzen gegliedert und beschrieben. Sequenz ist nach Knut Hickethier definiert als „Handlungseinheit [...], die zumeist mehrere Einstellungen umfasst und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheidet“<sup>257</sup>, wobei die Sequenzeinteilung subjektiv erfolge, sich dabei aber logisch am Wechsel von Handlungs-ort, Handlungszeit und handelnden Figuren orientiere.<sup>258</sup>

<sup>248</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.5.2: Der Point of View (S. 164–177); Hickethier, S. 130–133; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 30.

<sup>249</sup> Zu Grundlagen der Montage vgl. Beicken, S. 43–45; Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 3.4: Einzelbild – Bildfolgen: Syntagmatik und Montage (S. 133–149); Hickethier, Kapitel VI.4: Montage und Mischung (S. 144–168); Kuchenbuch, Kapitel 4: Exkurs zur Montage von Einstellungen und höheren Einheiten (S. 62–74).

<sup>250</sup> Zu den Begriffen „Erzählzeit und erzählte Zeit“, „Zeitraffung und Zeitdehnung“, „Vorgreifen und Rückenwenden“ und „Gegenwart und Gleichzeitigkeit“ vgl. Hickethier, S. 133–143.

<sup>251</sup> Erläuterungen und Beispiele zu den Begriffen „Topoi“, „Motive“, „Figuren“, „Tropen“, „Ikon“, „Index“ und „Symbol“ finden sich in Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 2.3.2: Topoi und filmische Motive (S. 42–43), Kapitel 2.3.3: Figuren und tropische Strukturen im Film (S. 43–46) und Kapitel 2.3.4: Zeichen und Objektbezug (S. 46–47).

<sup>252</sup> Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 115.

<sup>253</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 131–132; Hickethier, S. 36–40; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 32–53; Kuchenbuch, S. 37–41, 59–61 u. 73–74.

<sup>254</sup> Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 53. Vgl. auch Borstnar/Papst/Wulff, S. 132: „Grundsätzlich gilt, dass ein Filmprotokoll kein Selbstzweck darstellt, sondern immer nach Maßgabe der Erkenntnisinteressen gestaltet sein sollte.“; Faulstich: *Die Filminterpretation*, S. 12: „Die Einzelergebnisse der Analysen eines Films (z. B. seines Aufbaus, seiner Figuren, seiner Handlungsorte, seiner Bildmontage, seiner Einstellungsgrößen, seiner Dialoge, seiner Musik usw.) machen jedoch Sinn nur im Licht einer bestimmten Fragestellung, die dem Einzelfilm gegenüber formuliert werden muß.“; Hickethier, S. 39: „Protokolle sind kein Selbstzweck, das kann nicht oft genug wiederholt werden. Sie sind Hilfsmittel auf dem Wege der Erkenntnisgewinnung, Arbeitsmittel für die analytische Durchdringung des Films und Materialien, auf denen eine Interpretation aufbauen kann.“

<sup>255</sup> Tepes: *Kognitive Hermeneutik*, S. 80.

<sup>256</sup> Vgl. hierzu Beicken, S. 65; Borstnar/Papst/Wulff, S. 131–132; Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 70ff. u. 76ff.; Hickethier, S. 36–39; Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 38; Kuchenbuch, S. 37; Kanzog, S. 40.

<sup>257</sup> Hickethier, S. 38.

<sup>258</sup> Ebd., S. 38–39. Vgl. auch Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 76.

Eine anschauliche Definition liefern auch Nils Borstnar, Eckhard Papst und Hans Jürgen Wulff:

Unter einer *Sequenz* versteht man ein Stück Film bzw. eine Episode, die grafisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammenhängt und eine relativ autonome, in sich abgeschlossene Einheit des filmischen Aussagens bildet. Sequenzen sind oft mit Kapiteln in Büchern oder mit Absätzen in Texten verglichen worden.<sup>259</sup>

Das Filmprotokoll stellt also gegenüber dem Sequenzprotokoll die wesentlich differenziertere und umfangreichere Variante dar und ist, da eine große Datenbasis mit hoher Detailgenauigkeit erzeugt wird, mit erheblichem Arbeitsaufwand verbunden.<sup>260</sup> Zudem wird, wie oben bereits erwähnt wurde, von Filmphilologen häufig kritisiert, dass die massenhafte Erfassung von Filmmerkmalen meist keinem zuvor definierten Nutzen folgt. Darum plädiert etwa Hickethier für die Anfertigung eines Sequenzprotokolls, mit der Zielsetzung, den Nachvollzug der Handlung und des Filmaufbaus zu ermöglichen: „Das Sequenzprotokoll dient der Orientierung über den Gesamtaufbau des Films, es will einen Überblick schaffen und damit die weitere Auseinandersetzung des Analysierenden mit dem Film erleichtern.“<sup>261</sup>

Mit der Anfertigung eines solchen Sequenzprotokolls lässt sich der filmphilologische Auftrag der Gegenstandssicherung ohne Weiteres mit dem kognitiv-hermeneutischen Arbeitsauftrag, eine Zusammenfassung oder Kurzbeschreibung des zu untersuchenden Kunstphänomens zu erstellen (s. Anm. 147), verbinden.<sup>262</sup>

### 2.1.2 Basis-Interpretation

Da das Prägungstheorem für alle Kunstproduktionen gültig ist, ist im Hinblick auf die Basis-Interpretation eines Films zunächst lediglich eine Anpassung der Begrifflichkeiten zu den werkprägenden Instanzen erforderlich. Parallel zu den auf die Erschließung der textprägenden Instanzen bezogenen Leitfragen (s. Anm. 154–159) lauten die allgemeinen auf die filmprägenden Instanzen bezogenen Leitfragen:

- Filmkonzept: Was ist die spezielle Konzeption, die spezielle Gestaltungsidee des Films? Welche spezielle künstlerische Zielsetzung ist im Film umgesetzt? Was ist die Stoßrichtung oder Tendenz des Films?
- Filmprogramm: Von welchen allgemeinen künstlerischen Zielen (Programm) wird das spezielle künstlerische Ziel des Films bestimmt?
- Überzeugungssystem: Von welchen fundamentalen Annahmen weltbildhafter oder werthafte-normativer Art werden das Filmkonzept und das Filmprogramm getragen?

Zwar ergeben sich im Zusammenhang mit dem Autorbegriff eines in Kollaboration entstandenen Filmkunstwerks ggf. weiterreichende Problemstellungen, deren Klärung ist jedoch, da sich die Arbeit im Basisbereich allein auf das vorliegende Werk stützt, dem Aufbaubereich zuzuordnen. Sie werden dementsprechend nachfolgend erläutert.

### 2.1.3 Formen der Aufbauarbeit

Prinzipiell kann auch jeder Film in mehrere Kontexte, wie sie in Kapitel 1.2.3 in Bezug auf literarische Texte umrissen wurden, gestellt werden. Gegenüber einem Text ergeben sich bei der kontextbezogenen Erforschung eines Films im Bereich der Aufbauarbeit allerdings etliche Akzentverschiebungen und Erweiterungen, die auf den Besonderheiten der Kunstart und den Differenzierungen des Autorbegriffs basieren. In dieser Hinsicht weisen manche der in der filmwissenschaftlichen Fachliteratur genannten Interpretationsansätze durchaus Anknüpfungspunkte zur kognitiv-hermeneutischen Aufbauarbeit auf, beispielsweise der biografische, intertextuelle, filmgeschichtliche und genrespezifi-

<sup>259</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 139.

<sup>260</sup> Vgl. Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 71 u. 76. Er veranschlagt für einen durchschnittlichen Spielfilm ca. 160 Arbeitsstunden. Vgl. auch Borstnar/Papst/Wulff, S. 131: „Das Einstellungsprotokoll ist am feinsten untergliedert und eignet sich daher nur für kurze Einheiten.“

<sup>261</sup> Hickethier, S. 39.

<sup>262</sup> Vgl. auch Beicken, S. 65. Er bezeichnet das Filmprotokoll „als eine Aufzeichnung der Handlung im Sinne einer literarischen Inhaltsangabe“.

sche Zugriff.<sup>263</sup> Im Folgenden lege ich verschiedene Anpassungsmaßnahmen der analog zur Textwissenschaft durchführbaren Aufbauarbeiten dar und zeige zusätzliche Aspekte der filmbezogenen Aufbauarbeit auf.

### 2.1.3.1 Analogien zur textbezogenen Kontextarbeit

Zunächst sind Formen der Aufbauarbeit zu nennen, bei denen es generell keinen Unterschied macht, um welche Art von Kunstprodukt und Kunstproduzent es sich handelt. So folgt die Erforschung der soziokulturellen Bedingungs- und Bezugsfaktoren und der Rezeptionsgeschichte (ggf. unter Einbezug des Aspektes der kollektiven Rezeptionssituation) eines Films den gleichen Regeln, die auch für den literarischen Text gelten.

Notwendig sind Anpassungen hingegen für die kunstartabhängigen Formen der Aufbauarbeit, die als Übertragungen in den anderen Gegenstandsbereich vorgenommen werden. Dies betrifft zum einen die literaturhistorische und gattungspoetische Verortung eines Textes, die ihre kunstartbezogene Entsprechung in filmgeschichtlichen, filmtheoretischen und genrespezifischen Kategorien findet. Auch hier sind Kenntnisse über existierende Filmprogramme und Genretraditionen<sup>264</sup> nützlich, und das Wissen um thematisch oder formal gleichartige Werke erleichtert es darüber hinaus, intertextuelle Bezugnahmen<sup>265</sup> zu identifizieren. Des Weiteren können ähnlich wie in der Editionsphilologie verschiedene Versionen des Textes im Verlauf seiner Entstehungsgeschichte verglichen werden, mehrere Fassungen des Filmwerks vergleichend untersucht werden. Zielsetzung eines solchen Vergleichs ist es auch hier, Anhaltspunkte für die erklärende Interpretation zu gewinnen, und er erstreckt sich gleichfalls auf den Produktionsprozess, bezieht sich nun allerdings in der Regel auf die Fassungen des Drehbuchs, das als Vorgabe- oder Vorstufentext bezeichnet werden kann. Erweiterbar ist das Vergleichskonzept aber auch auf unterschiedliche Schnittfassungen eines Films, die im Gegensatz dazu Varianten des Endproduktes darstellen, die aus verschiedenen Gründen hergestellt sein können. Beispielsweise aufgrund von Divergenzen zwischen den kommerziellen Zielen des Studios und den künstlerischen Ansprüchen etwa des Regisseurs (Studiofassung und Director's Cut)<sup>266</sup>, als Zuschnitt auf heterogene Zielgruppen (Normalfassung für das Mainstream-Publikum und Special bzw. Extended Edition für die Fangemeinde)<sup>267</sup> oder als Zugeständnis an regionale Marktanforderungen (etwa aus Rücksichtnahme auf kulturelle Eigenheiten, zur Erfüllung von Zensurvorgaben) und Aufführungsumfelder (z. B. als gekürzte TV-Fassung, stark gekürzte Airline-Fassung). Einige dieser Vergleichskonstellationen erlauben ebenfalls Rückschlüsse auf die Deutung des Filmkunstwerks.

Schließlich sind für die autorbezogenen Formen der Aufbauarbeit Faktoren zu berücksichtigen, die auf dem Umstand beruhen, dass es sich bei einem Film in den meisten Fällen um ein Gemeinschaftswerk handelt. Die Einordnung eines Kunstwerks in einen bestimmten biografischen, psychologischen oder Werkkontext (Œuvre) gründet sich auf die Annahme der individuellen Urheberschaft und muss sich im Hinblick auf den Film als Untersuchungsgegenstand ggf. auf mehrere Personen

<sup>263</sup> Vgl. ebd., Kapitel 5.1: Die biografische/zeitgeschichtliche Methode (S. 66–71) und Kapitel 5.5: Die intertextuelle Methode (Einfluss) (S. 89–95); Faulstich: *Die Filminterpretation*, Kapitel 3: Die biographische Filminterpretation (S. 30–44), Kapitel 4: Die literar- oder filmhistorische Filminterpretation (S. 45–55) und Kapitel 7: Die genrespezifische Filminterpretation (S. 78–89); Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, Kapitel 6.2: Die film- oder literarhistorische Filminterpretation (S. 176–185), Kapitel 6.3: Die biographische Filminterpretation (S. 185–194) und Kapitel 6.5: Die genrespezifische Filminterpretation (S. 200–208).

<sup>264</sup> Zum genrebezogenen Zugriff vgl. Faulstich: *Die Filminterpretation*, S. 80: „Der genrespezifische Ansatz fragt stets nach zwei Aspekten. Erstens: Was bleibt bei dem zu interpretierenden Film unverändert im Verhältnis zu anderen Filmen desselben Genres, welches sind die Konstanten, aus denen sich die Genrezugehörigkeit herleitet? Zweitens: Was ändert sich im Verhältnis zu den anderen Filmen, welches sind die Variablen, aus denen sich die historische Genre-Entwicklung ersehen läßt?“

<sup>265</sup> Zur intertextuellen Methode vgl. Beicken, S. 90: „Filmische Intertextualität ist als Beziehungsgeflecht zwischen Werken bzw. Kunstsystemen zu verstehen, die Entsprechungen auf den verschiedensten Ebenen aufweisen. Es kann sich zunächst um nachweisbare Abhängigkeit handeln, also um Einfluss im alten Sinne, wo ein Film ganz deutlich anderes als Quelle, Inspiration benutzt oder ein Filmemacher bewusst andere zitiert. Es kann sich um Verwandtschaft handeln, die sekundär vermittelt ist durch andere Werke. Und es kann sich um Entsprechungen handeln, die gleichartigen Konzeptionen entspringen, ohne dass eine konkrete Abhängigkeit vorhanden ist.“; Vgl. auch Faulstich: *Die Filminterpretation*, S. 45–46. Er unterscheidet im Zusammenhang mit der historiografischen Methode zwischen explizitem und implizitem Verweischarakter und nennt als Beispiele für Ersteres die Literaturverfilmung und das Remake, während er mit Letzterem filmgeschichtliche Bezüge zu „vorgängige[n] Werken“ meint. Siehe auch die Unterscheidung von Intertextualität und Intermedialität von Borstnar/Papst/Wulff in Kapitel 2.2.1.3, Anm. 324.

<sup>266</sup> Bekannte Beispiele sind Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) und Terry Gilliams *Brazil* (1985).

<sup>267</sup> Beispielsweise die *Herr der Ringe*-Trilogie (2001/2002/2003) unter der Regie von Peter Jackson.

erstrecken. Gleiches gilt für die Anwendung einer Hintergrundtheorie, da diese von der Positionsbindung des jeweiligen Kunstproduzenten abhängig ist.

### 2.1.3.2 Zusätzliche Aufbauarbeiten in Bezug auf das Filmkunstwerk

Weitere Aufträge der filmbezogenen Aufbauarbeit erstrecken sich auf die Bestimmung der Autorschaft sowie auf die Rekonstruktion des Produktionsumfeldes<sup>268</sup> und die Berücksichtigung andersgelagerter Quellen.

Um den Prägungs-Sinn zu erschließen, greift die kognitive Hermeneutik, wie in Kapitel 1.1.2 beschrieben wurde, über die drei werkprägenden Instanzen auf den Kunstproduzenten zurück. Für den Film als Resultat einer Kollektivleistung ergibt sich damit zunächst das Problem, die Autorschaft näher zu bestimmen. Hierzu werden zum einen Tepe's Differenzierungen im Autorbegriff herangezogen und zum anderen muss überlegt werden, welche kunstartbedingten Größen außerdem eine Rolle spielen können.

Die kognitive Hermeneutik unterscheidet zwischen dem „Autor im weiteren Sinn“ als demjenigen, der den Text verfasst hat, und dem „Autor im engeren Sinn“, der zugleich diejenige Instanz ist, die darüber entscheidet, „was im Text steht oder auch nicht steht“.<sup>269</sup>

Verschiedene Aspekte der Fremdbestimmung sind in Bezug auf den Film als Untersuchungsgegenstand denkbar, etwa die Vorgaben eines Auftraggebers (z. B. Filmstudio, Fernsehanstalt), gesetzliche Bestimmungen (z. B. Altersfreigaben) und Vertragsklauseln bei der Vergabe der Filmrechte. Derartige Sachzwänge sowie kommerzielle oder politische Interessen sind im Kulturbetrieb und speziell in der Filmindustrie grundsätzlich einzukalkulieren. Insbesondere da ein Film das in ihn zur Herstellung und Vermarktung investierte Kapital wieder einspielen soll, rücken ökonomische Interessen stärker in den Vordergrund und treten unter Umständen in Widerstreit mit ästhetischen Zielen. Gerade ein Film sei „Kunst und Kommerz“<sup>270</sup> zugleich, betonen Borstnar/Papst/Wulff. Um Erfolg an den Kinokassen zu haben, wird ein Spielfilm häufig, z. B. anhand von Testvorführungen, stark am Geschmack des Massenpublikums ausgerichtet, und nicht zuletzt werden vielfältige Verwertungszusammenhänge wie der Verkauf von DVDs und Merchandising-Artikeln berücksichtigt.

Überdies sind bei der Filmproduktion Einflüsse wirksam, die auf Unterschiede einer kollektiven gegenüber einer individuellen Verfasserschaft zurückzuführen sind. Die Realisierung eines Filmprojektes erfordert die Kollaboration verschiedener künstlerischer und technischer Mitarbeiter, denen ein mehr oder weniger großer Anteil an der Autorschaft zugeschrieben werden kann. Als maßgeblich werden zumeist der Regisseur und/oder der Drehbuchautor angesehen, aber auch Kameramann, Cutter, Set- und Kostümdesigner, Komponist und Schauspieler wirken kreativ auf die Produktgestalt ein. Es kann etwa von Bedeutung sein, welcher Darstellerschule ein Akteur angehört, wie aus Hickethiers Ausführungen zu verschiedenen Rollen-Aneignungstheorien abzuleiten ist.<sup>271</sup> Er nennt als eine der drei Grundformen des Verhältnisses von Darsteller und Rolle „die Form der *Beteiligung der Darsteller* bei der Ausformulierung der Dialoge und Entwicklung der Szenen. Der Schauspieler wird hier zum Mitautor, indem er sich in eine Situation hineinversetzt und Dialoge, Verhaltensweisen selbst ausgestaltet“<sup>272</sup>.

Es ist also aufzuzeigen, wie der Autorbegriff im jeweils vorliegenden Fall gefasst werden kann: Welche Abhängigkeiten bestehen? Welche Einschränkungen der Autorautonomie liegen vor? Welche Interessen dominieren bzw. konnten sich letztlich durchsetzen? Wie verteilt sich die künstlerische Verantwortlichkeit auf die mitwirkenden Personen? Der methodische Zugriff auf den Autor ist somit

<sup>268</sup> Borstnar/Papst/Wulff definieren Produktionsumfelder als „übergeordnete Zusammenhänge“, deren Kenntnis auf die Rezeption Einfluss nimmt, und führen beispielhaft an: „Wenn wir das Ende eines Films als ‚typisch Hollywood‘ bezeichnen, wenn wir vom ‚Autorenfilm‘ reden [...], dann referieren solche Aussagen offensichtlich auf filmische Sinnebenen, die oberhalb inhaltlicher oder formaler Strukturen angesiedelt sind und ganze Filmkorpora organisieren.“ (S. 63) Exemplarisch nennen sie das „Studiosystem“ (S. 67) und „Gegenströmungen“ wie die Nouvelle Vague (S. 68) und den Jungen Deutschen Film (S. 69). Ich verwende den Begriff allgemeiner im Sinne von: Rahmen und Bedingungen der Produktion.

<sup>269</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 59.

<sup>270</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 65.

<sup>271</sup> Vgl. Hickethier, S. 177–179. Ausgangspunkt seiner Darstellung sind verschiedene Schauspiel-Schulen, z. B. Lee Strasbergs Method Acting.

<sup>272</sup> Ebd., S. 179.

abhängig von den konkreten Gegebenheiten des Produktionsumfeldes, dessen Zusammenhänge in der Regel unter Einbeziehung externer Informationen im Rahmen eines vorgezogenen Schrittes der Aufbauarbeit erst ermittelt werden müssen.

Besonders anschaulich wird dies am Beispiel des Regisseurs, dem fast immer eine vorherrschende Stellung im künstlerischen Prozess der Filmrealisation zugemessen wird. Die Funktion von Regisseuren im Studiosystem der Filmindustrie Hollywoods umreißt Peter Beicken wie folgt:

Ihre Aufgabe ist es meist, als bloße Handwerker und Könner des Drehens das den Vorstellungen des Studios entsprechende Rohmaterial zu liefern, das dort dann weiterverarbeitet wird, wobei der Schnitt eine ganz besondere Rolle spielt. Kunst und persönlicher Stil des Regisseurs unterliegen im Allgemeinen der kommerziellen Interessen dienenden Verarbeitung der Studios.<sup>273</sup>

Im Hinblick auf den Autorbegriff und die Rolle des Regisseurs hält Beicken es zudem für „problematisch, Regisseure zu privilegieren, ihnen einen völlig eigenständigen Status zuzubilligen. Denn trotz der zentralen Funktion, die sie beim Machen von Filmen ausüben, sind Regisseure nicht wie Schaffende in anderen Künsten (Literatur, Malerei, Bildhauerei, Musik) allein bestimmende Künstler“<sup>274</sup>. Eher dem Status des Schriftstellers als Urheber eines Werkes entspricht die in die *Politique des Auteurs* mündende Konzeption des französischen Filmkritikers und Regisseurs Alexandre Astruc, für die der bildliche Begriff „*Caméra-stylo*“ prägend geworden ist. Wesentlich für ein Verständnis vom künstlerisch autonomen Filmautor ist die Vorstellung von einer Filmsprache, in der sich seine individuelle Handschrift ausdrückt, sowie die Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Drehbuchautor (*Scénariste*) und Regisseur (*Réalisateur*).<sup>275</sup> Die schwerpunktmäßige Bezugnahme auf den Regisseur kann demzufolge z. B. im Fall eines so genannten Autorenfilms fruchtbar, in anderen Fällen dagegen verfehlt sein.

Schließlich ist anzunehmen, dass das Produktionsumfeld insgesamt auf einen Film einen stärkeren Einfluss ausübt als auf ein literarisches Werk. Aber gerade bei der Ermittlung von Entstehungszusammenhängen und werkexternen Faktoren ist der Interpret auf externe Informationen angewiesen. Die dazu gebotene Ausweitung der Materialrecherche hinsichtlich Produktfakten, Produktionsdaten und -hintergründen kann sich auf verschiedene Arbeitsbereiche der Filmproduktion und Phasen der Filmrealisierung beziehen, beispielsweise auf Aspekte der Pre-Production (z. B. Vergabe der Filmrechte, Verträge, Finanzierung und Budget, Drehbuchentwicklung, Rekrutierung geeigneter Produktionsmitarbeiter, Casting), der eigentlichen Dreharbeiten oder auf solche der Post-Production und der Vermarktung (z. B. Bild-/Ton-Nachbearbeitung, Testvorführungen, Verleih und Vertrieb, Werbung und Public Relations). Selten sind derartige Produktionsunterlagen ohne Weiteres greifbar. Ferner stammen verfügbare Materialien meist aus den Marketing-/Kommunikations-Abteilungen der Film- oder Fernsehfirmen, d. h. es handelt sich um gelenkte und gefilterte Informationen, die in erster Linie der Marktpositionierung eines Films dienen. Über umfangreiche Pressemappen, die Promotion Flyer, Production Notes, Interviews der Produktionsbeteiligten und dergleichen enthalten, findet eine Steuerung der Rezeption statt, die über die Multiplikatoren in den Medien ins breite Publikum getragen werden soll. Das oft auf einer Spielfilm-DVD enthaltene Bonusmaterial, das etwa Interviews und Audiokommentare sowie Biografien und Filmografien der Mitwirkenden, dokumentarische Materialien wie Produktionsnotizen und Fotogalerie, begleitende Kurzfilme (*Featurettes*), Blicke hinter die Kulissen (*Making-ofs*, „*Behind the Scenes*“), entfallene Szenen (*Outtakes*), Vermarktungsmaterial (*Teaser*, *Trailer*, *TV-Spots*) usw. umfassen kann, wendet sich hingegen direkt an den Zuschauer und wirkt dadurch u. a. auf die Rezeption ein. Nicht zuletzt aus diesen Gründen gilt hier, was die kognitive Hermeneutik grundsätzlich bezüglich Autorkommentaren fordert: Behauptungen der Produktionsfirma in Pressemitteilungen, Eigeninterpretationen des Regisseurs in Interviews usw. müssen am festgestellten Filmbestand überprüft werden.

<sup>273</sup> Beicken, S. 28.

<sup>274</sup> Ebd., S. 66.

<sup>275</sup> Vgl. Astruc, S. 114: „Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter. Wie könnte man in dieser Kunst [...] einen Unterschied machen zwischen dem, der das Werk erdacht, und dem, der es geschrieben hat? Kann man sich einen Roman von Faulkner vorstellen, der von jemand anderem als Faulkner geschrieben worden wäre? Und könnte *Citizen Kane* eine andere Form haben als die, die ihm Orson Welles gegeben hat?“ Dieser Zusammenhang findet sich auch in Beicken, S. 28: „Der Autorenfilmer kommt dem schriftstellerischen Autor am nächsten, gemäß der französischen Theorie: ‚Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter‘ [...].“

Darüber hinaus kann es sinnvoll sein, weitere medien spezifische Kontextkategorien zu entwickeln. Beispielsweise konstatieren Borstnar/Papst/Wulff: „Stars werden konstruiert und nehmen einen Zeichenstatus ein“<sup>276</sup>. Daraus ist abzuleiten, dass die Besetzung einer Rolle eine bedeutungsbildende Funktion erfüllen kann, etwa als Bestandteil der Figurencharakterisierung<sup>277</sup> oder aufgrund der Rollenbiografie<sup>278</sup> eines Schauspielers. So stellt etwa die Besetzung der Rolle des Diktators in dem dystopischen Film *V wie Vendetta* (2006) mit John Hurt eine intertextuelle Bezugnahme auf Michael Radfords Verfilmung *1984* (1984) nach George Orwells Dystopie *Nineteen Eighty-Four* (1949) dar, in der Hurt die gegen den Staat rebellierende Hauptfigur Winston Smith spielt.

## 2.2 Spezifikationen im Hinblick auf die Literaturverfilmung

### 2.2.1 Exkurs zum Kunstphänomen der Literaturverfilmung

Die Literaturverfilmung ist Gegenstand verschiedener geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen wie der Literaturwissenschaft, der Medienkomparatistik und der Filmphilologie, die sich z. B. mit grundlegenden Mediendifferenzen, mit Begriffsdefinition und Abgrenzung von filmischen Adaptionstypen sowie mit Aspekten des Medienwechsels und den damit verbundenen Transformationsprozessen beschäftigen. Insbesondere Wertungsfragen, die meist eng mit der Problematik des Medienvergleichs und der Idee der Werktreue verknüpft sind, werden seit langem kontrovers diskutiert. Als Einführung in den Untersuchungsgegenstand skizziere ich nachstehend einige der zentralen Themen und Problemfelder.

#### 2.2.1.1 Begriffsdefinition: Text und Film

*Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* definiert die Literaturadaption allgemein als „Umarbeitung“ eines literarischen Werkes entweder als „innerliter[arische]“ „gattungsändernde Bearbeitung“ sowie speziell als „Medienwechsel“ „die Transformation eines literar[ischen]/theatralischen Werks in ein elektronisch produziertes Medium“.<sup>279</sup> Die Literaturverfilmung stellt somit nur eine von vielen möglichen Adaptionarten dar und ist insofern kein grundsätzlich neues Phänomen, als im Verlauf der menschlichen Kulturgeschichte immer wieder auf vorhandene Kunstwerke als Fundus für eigene künstlerische Schöpfungen zurückgegriffen wurde.<sup>280</sup>

Mit dem Film als Leitmedium einer zunehmend visuell geprägten Medienkultur entwickelte die Kino- und Fernsehindustrie einen enormen „Stoffhunger“<sup>281</sup>, und es bildeten sich in der Folge vielfältige Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film aus. Zum einen hat sich die Literaturverfilmung als Produkt in der modernen Medienlandschaft etabliert und trägt somit dazu bei, neue Zielgruppen zu erschließen und damit die Reichweite von Literatur zu erhöhen. Zum anderen ergeben sich neben diesen häufig betonten Effekten auf die Rezeption<sup>282</sup> weiterreichende Konsequenzen im Produktionsbereich. So wirken manche Autoren in beratender Funktion an der Drehbuchentwicklung zu ihrem eigenen Werk mit oder werden selbst als Skriptautoren bei der filmischen Realisierung eigener oder fremder literarischer Vorlagen tätig.<sup>283</sup> Darüber hinaus können Nutzungs-, Vermarktungs- und

<sup>276</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 20. Die Autoren verwenden in diesem Zusammenhang auch den Begriff „Images“.

<sup>277</sup> Vgl. Hickethier, S. 176. Er bemerkt zur Besetzung einer Filmrolle: „Zwar kann ein Drehbuch bereits direkt auf eine Darstellerin oder einen Darsteller zugeschnitten, ihr oder ihm ‚auf den Leib geschrieben‘ sein, und in diesem Fall stellt die Besetzung kein besonderes Problem dar. Doch in vielen Fällen stellt die Auswahl eines Schauspielers bereits durch Habitus und Physiognomie eine erste Interpretation einer Rolle dar.“

<sup>278</sup> Vgl. ebd., S. 177: „Schauspieler gewinnen, je länger sie arbeiten, eine *Rollenbiographie*, d.h. das Wissen der Zuschauer um die Figuren, die sie in anderen Filmen bereits verkörpert haben, kann die Wahrnehmung und Beurteilung ihres Spiels beeinflussen: Der Betrachter sieht im Darsteller dann nicht nur die jeweilige Figur in diesem einzelnen Film, sondern es gehen aus seiner Erinnerung an andere Rollenrealisationen durch den Schauspieler Momente aus diesen anderen Filmen mit in die Betrachtung ein.“

<sup>279</sup> Nünning (Hg.), Artikel „Literaturadaption“, S. 377.

<sup>280</sup> Die Bandbreite der Aneignung reicht von der Bearbeitung von überlieferten Stoffen im Mittelalter, dem der Begriff der Originalität prinzipiell fremd war, bis zu postmodernen Vorstellungen vom Kunstwerk als einem Element in einer unendlichen Kette von Prätexten innerhalb eines kulturellen Systems.

<sup>281</sup> Gast/Hickethier/Vollmers, S. 13.

<sup>282</sup> Vgl. Bohnenkamp, S. 25–26; Gast: *Literaturverfilmung*, S. 5; Gast/Hickethier/Vollmers, S. 14.

<sup>283</sup> Beispielsweise der amerikanische Schriftsteller Ray Bradbury mit dem Skript zu Herman Melvilles *Moby Dick* und der Bestsellerautor Michael Crichton mit dem Skript zu seinem Roman *Jurassic Park*.

Ertragspotenziale im Hinblick auf Verfilmung, Hörspielbearbeitung usw. bereits bei der Konzeption eines literarischen Werkes berücksichtigt werden. Wolfgang Gast, Knut Hickethier und Burkard Vollmers sprechen in diesem Zusammenhang von der „zunehmende[n] Medienverdichtung in unserer Kultur“<sup>284</sup> sowie der „Mobilität zwischen den verschiedenen Medien“<sup>285</sup> und folgern: „Die Mehrfachverwertung eines Stoffes in verschiedenen Fassungen, abgestimmt auf die jeweiligen Medienanforderungen, gehört heute zum schriftstellerischen Alltag.“<sup>286</sup> Nicht zuletzt kann ein verfilmtes Werk sogar zu höherer Popularität gelangen als die literarische Vorlage<sup>287</sup> und kann ein Film auch als Ausgangswerk für ein Buch dienen<sup>288</sup>.

Neuere Definitionen des Begriffs „Literaturverfilmung“ zielen in der Hauptsache auf den Aspekt des *Transfers* bzw. der *Transformation*. So bezeichnet Gast Literaturverfilmungen als „Transformationen von Literatur in ein anderes Medium“<sup>289</sup>, Faulstich nennt sie Filme, „die bewusst und explizit auf den Medientransfer [...] abheben und die Frage der ‚Adäquatheit‘ der ‚Verfilmung‘ in den Vordergrund stellen“<sup>290</sup>, und Borstnar/Papst/Wulff sprechen von der „Adaption von Kunstwerken in den filmischen Aussagenzusammenhang, welche immer mit einer (mehr oder weniger deutlichen) Transformation des künstlerischen Primärtextes zusammenhängt“<sup>291</sup>. Zuweilen wird versucht, einer abwertenden Begriffsverwendung entgegenzuwirken und die Verfilmung als mit der Literatur gleichwertig zu betrachten, wie es in Franz-Josef Albersmeiers bei Nünning zitierter Differenzierung des Literaturbegriffs als „Lit. im Medium des Buches“ und „Lit. im Medium des Films“<sup>292</sup> anklingt, oder in der Begriffsbestimmung von Gast/Hickethier/Vollmers: „Literaturverfilmungen sind Neuversinnlichungen literarischer Texte [...]. Literatur ist hier in einem anderen Aggregatzustand.“<sup>293</sup>

Demgegenüber kritisiert Anne Bohnenkamp die Ungenauigkeit des von ihr aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zitierten Begriffs der Literaturverfilmung als „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“<sup>294</sup>, um im Folgenden Ansätze zur Begriffsspezifizierung aufzuzeigen<sup>295</sup>. Zur Gewinnung eines engeren Begriffs der Literaturverfilmung erörtert sie eine zweistufige Eingrenzung, die sich erstens auf die künstlerische Zielsetzung<sup>296</sup> und zweitens auf die Rezeptionsvoraussetzungen<sup>297</sup> bezieht. Problematisch ist dieser Abgrenzungsversuch jedoch hinsichtlich der impliziten Wertung sowie der Frage, in welchen Fällen tatsächlich eine Vorlagenkenntnis des Publikums unterstellt werden kann: Hier reicht das Spektrum von Rezipienten ohne Vorlagenkenntnis über Rezipienten, die ohne Lektüre eine Vor-

<sup>284</sup> Gast/Hickethier/Vollmers, S. 17.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Vgl. Bohnenkamp, S. 15. Sie nennt als Beispiele *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess, verfilmt unter der Regie von Stanley Kubrick, und Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, verfilmt unter der Regie von François Truffaut.

<sup>288</sup> Borstnar/Papst/Wulff verweisen auf die „umgekehrte Adaptionsrichtung“ und erläutern: „Hierbei handelt es sich ausschließlich um ein Marktphänomen, das populäre und erfolgreiche Filme oder Serien auch im Printmedienbereich kommerzialisiert (so genannte *Novelization*).“ (S. 77) Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das auf dem Filmdrehbuch von Andy und Larry Wachowski basierende Buch von Steve Moore zum Film *V wie Vendetta*, der seinerseits auf einem Comic von Alan Moore beruht.

<sup>289</sup> Gast: *Literaturverfilmung*, S. 5.

<sup>290</sup> Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 61.

<sup>291</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 75.

<sup>292</sup> Nünning (Hg.), Artikel „Literaturadaption“, S. 377–378.

<sup>293</sup> Gast/Hickethier/Vollmers, S. 20.

<sup>294</sup> Bohnenkamp, S. 12. Sie zitiert nach Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 1997–2003, Bd. 3, Artikel „Verfilmung“ (Oliver Jahraus), S. 751–753.

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 13–14.

<sup>296</sup> Vgl. ebd., S. 13: „So ließe sich die Rede von der ‚Literaturverfilmung‘ reservieren für solche Fälle, in denen die literarische Quelle nicht allein ‚Stofflieferant‘ ist, sondern der Anspruch besteht, das literarische Werk zu ‚reproduzieren‘ – es als solches aufzunehmen und umzusetzen. Kriterium wäre hier also die Voraussetzung, dass der Film seine Vorlage nicht lediglich als Stoffquelle ausbeutet und für eigene Zwecke nutzt, sondern in der filmischen Realisation ein Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage erkennbar ist.“

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 13–14: „Noch weiter eingrenzen ließe sich die Begriffsverwendung, wollte man als ‚Literaturverfilmung‘ nur solche Umsetzungen gelten lassen, bei der der Regisseur die Kenntnis der Vorlage bei seinen Rezipienten voraussetzt; wenn der Filmemacher also damit rechnet, dass sein Zuschauer den Film in Beziehung setzen kann zur literarischen Vorlage.“

stellung von der verfilmten Textvorlage entwickelt haben<sup>298</sup>, bis zu solchen, die sich eingehend (wissenschaftlich) mit dem Ausgangstext beschäftigt haben.

### 2.2.1.2 Literaturverfilmung und Genrebegriff

Generell ist die Literaturverfilmung nicht auf eine Filmgattung<sup>299</sup> bzw. „filmische Textsorte“<sup>300</sup> festgelegt. Gleiches gilt für die Bindung an ein Genre<sup>301</sup>, das als Ordnungs- und Gliederungsbegriff filmische Grundformen nach gemeinsamen Charakteristika hin organisiert<sup>302</sup> und damit wesentliche Funktionen im kommunikativen Prozess zwischen Filmemacher und Rezipienten wie die „Ansteuerung des Zielpublikums“<sup>303</sup> und die Stimulation von Erwartungen<sup>304</sup> erfüllt. Dabei kommen allerdings heterogene Definitionskriterien zur Anwendung, und in der Forschungsliteratur ist eine Vielzahl von genrebildenden Merkmalen aufgelistet, welche die Bandbreite des Genrebegriffs deutlich werden lassen, unter anderem: Thematik, Motive und Symbole, Handlungsschemata und Figureninventar, Erzählmuster sowie raumzeitliche Verortung. So sind etwa für den Filmkrimi die Handlung (Verbrechen) sowie die Figuren (Detektiv/Kommissar) maßgeblich, dominiert im Roadmovie das Reisemotiv als Gleichnis für die Suche des Helden, erzeugen Horrorfilm und Komödie bestimmte Affekte (Angst, Fröhlichkeit) und sind für den klassischen Western Zeit und Ort (die USA im 19. Jahrhundert) für die Genrebestimmung ausschlaggebend.<sup>305</sup> Darüber hinaus sind Genrebegriffe fortwährendem kulturell-historisch oder ökonomisch bedingtem Wandel unterworfen<sup>306</sup> und variiert die Anzahl der Genres je nach Differenzierungsgrad und Diffusionsverhältnis.<sup>307</sup>

Um diese Aspekte zu berücksichtigen, sollte eine Bestimmung der Literaturverfilmung als Genre mit weiteren Differenzierungen einhergehen. Wenn das Vorhandensein einer literarischen Vorlage allein genrekonstituierend wäre, würde es seine Wirkung auf den Rezipienten als Orientierungshilfe bei der Filmauswahl verfehlen, denn zum einen muss der Umstand, dass es sich um eine filmische Literaturadaption handelt, dem Publikum nicht zwingend bewusst sein und zum anderen kann im Hinblick auf die Literaturverfilmung kaum von einer einheitlichen Zielgruppe ausgegangen werden.<sup>308</sup> Über-

<sup>298</sup> Bohnenkamp erwähnt in diesem Zusammenhang die Werke William Shakespeares (S. 14). Als weiteres Beispiel kann hier die Verfilmung von George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* angeführt werden. Aufgrund der starken kulturellen Vereinnahmung des literarischen Werkes, wie sie beispielsweise in der schlagwortartigen Verwendung der Sentez „Big Brother is watching you“ zum Ausdruck kommt, glauben auch viele Nicht-Leser dessen Inhalt zu kennen.

<sup>299</sup> Vgl. Hickethier, S. 190–191. Er führt die Typologie Käthe Rüllicke-Weilers an, die vier Gattungen unterscheidet: Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm, Mischformen.

<sup>300</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 48. Sie differenzieren zwischen fiktionalen (z. B. Spielfilm, Fernsehspiel, TV-Serie, Experimentalfilm) und nicht-fiktionalen (z. B. Dokumentarfilm, Reportage, Essayfilm) filmischen Textsorten.

<sup>301</sup> Zu filmischen Genres vgl. Peter Beicken, Kapitel 6: Filmgenres (S. 131–151); Borstnar/Papst/Wulff, Kapitel 2.5: Genres (S. 51–62); Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, Kapitel 2: Filmanalyse als Produktanalyse: Grundmodell und Genres (S. 26–62); Hickethier, Kapitel IX.2: Genre (S. 213–215).

<sup>302</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 51: „Genres sind Ordnungsschemata, mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive [...] klassifizieren lassen.“ Vgl. auch Beicken, S. 131: „Der Gattungsbegriff Genre bezeichnet Typen von Werken, die wichtige Haupteigenschaften teilen und ganz bestimmten filmischen und kulturellen Konventionen folgen.“

<sup>303</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 52. Vgl. auch Beicken, S. 132: „Die Genredifferenzen dienen dazu, verschiedene Zielgruppen durch entsprechend fokussierte Werbekampagnen anzusprechen.“

<sup>304</sup> Hickethier, S. 213: „Das Genre bestimmt also einen *historisch-pragmatischen Zusammenhang*, in dem sich sowohl Produzenten als auch Rezipienten befinden. Es signalisiert eine bestimmte Erzählung und Erzählweise, stimuliert damit Erwartungen.“ Vgl. auch Borstnar/Papst/Wulff, S. 51: „Allgemein lassen sich Genre-Klassifikationen als Instrumente bezeichnen, die zwischen Produzenten und Rezipienten zum Einsatz kommen, um Erwartungen an den Film abzustimmen; Schwarz (2000) spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚kommunikativen Kontrakt‘ [...].“

<sup>305</sup> Vgl. Beicken, S. 131–132; Borstnar/Papst/Wulff, S. 51–53 u. 59; Faulstich: *Die Filminterpretation*, S. 78 u. 87–88; Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 28–29.

<sup>306</sup> Vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 51: „Die Entwicklung der Genres, ihre Ausdifferenzierung in andere Genres, ihr Auftauchen und ihr Verschwinden lässt sich so begreifen als ein ständiges Variieren und Modifizieren, das sich in Abhängigkeit von ökonomischen Erfolgen, kulturellen Entwicklungen und historischen Ereignissen vollzieht.“

<sup>307</sup> Zu wichtigen bzw. klassischen Genres vgl. Borstnar/Papst/Wulff, S. 58; Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 30. Übereinstimmend genannt sind: Abenteuerfilm, Horrorfilm, Komödie, Kriminalfilm, Melodrama, Musikfilm/Musical, Science Fiction-Film, (Psycho)Thriller und Western; abweichend werden Erotikfilm (Faulstich) sowie Fantasy, Heimatfilm, Kriegsfilm und Roadmovie (Borstnar/Papst/Wulff) angeführt.

<sup>308</sup> Nur wenige Filmzuschauer werden in gleichem Maße an Verfilmungen von z. B. Science Fiction-, Fantasy-, Horror- oder Heimat-Romanen interessiert sein. Andererseits ist es Anhängern bestimmter Genres wie der Komödie oder des Abenteuerfilms möglicherweise gleichgültig, ob ein Film auf einer literarischen Vorlage basiert.

dies ergibt sich in jedem Fall eine Genrevermischung, abhängig davon, ob z. B. ein Werk auf Fantasy-, Science Fiction- oder Kriminalliteratur basiert.

Im allgemeinen Sprachgebrauch impliziert der Begriff „Literaturverfilmung“, dass es sich um die Adaption von „höherer Literatur“ handelt. Auf diesen Sachverhalt verweisen auch Borstnar/Papst/Wulff:

Bei dem Stichwort der „Literaturverfilmung“ denkt man zumeist [sic] unwillkürlich an kunstvolle Filme eines berühmten Regisseurs, die sich einer berühmten Erzählung der Weltliteratur angenommen haben und sie im Medium Film realisieren, so etwa Viscontis *TOD IN Venedig* (I 1970) oder aber Volker Schlöndorffs *DIE BLECHTROMMEL* (BRD/F 1978). Demgegenüber würden wir aufhorchen, wenn jemand von den Karl May- oder Rosamunde Pilcher-Filmen als Literaturverfilmungen spricht, obwohl doch auch sie auf Romanvorlagen basieren [...]. Woran liegt das und was zeichnet eine Literaturverfilmung im Einzelnen aus? Offenbar haben wir es hier mit einem sowohl produktions- wie rezeptionsästhetischen Moment der Wertung eines kulturellen Zeichensystems zu tun: Thomas Mann und Günter Grass sind im System unserer Kultur als Künstler angesehen, demgemäß sind ihre Werke Kunst, und Filme, die bereits auf literarischen Kunstwerken aufbauen, haben ebenfalls einen künstlerischen Anspruch, zumal wenn ihre Regisseure wiederum innerhalb unserer Kultur als Künstler ihres Faches gelten.<sup>309</sup>

Verfilmungen von literarischen Werken, die eher den Trivialgenres zugerechnet werden, etwa Krimis oder Science Fiction-Geschichten, werden meist weniger dezidiert als Literaturverfilmung wahrgenommen. Allerdings wird auch in diesen Fällen häufig auf die literarische Vorlage verwiesen, z. B. um die Fangemeinde des jeweiligen Autors gezielt anzusprechen.<sup>310</sup>

### 2.2.1.3 Adaptionstypen, Medienwechsel und Transferprozess

Zur Erfassung unterschiedlicher Adaptionstypen wird in der Fachliteratur häufig die Typologie Helmut Kreuzers herangezogen, die auf der Differenzierung künstlerischer Zielsetzungen und des Transformationscharakters beruht. In seinem gleichnamigen Aufsatz definiert er vier „Arten der Literaturadaption“<sup>311</sup>:

- 1) „Adaption als *Aneignung von literarischem Rohstoff*“ meint die Nutzbarmachung einzelner Elemente oder Motive einer literarischen Vorlage für das eigene künstlerische Konzept eines Films, ohne dass auf die Sinndimensionen des Textes Bezug genommen wird.<sup>312</sup>
- 2) Illustration bezeichnet die Filmadaption als „bebilderte Literatur“, die das Textgeschehen weitestgehend übernimmt und dabei aus verschiedenen Beweggründen die „Medien- und Kunst- art-Differenzen“ ignoriert.<sup>313</sup>
- 3) Transformation bedeute, dass „die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im andern Medium in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht“<sup>314</sup>. Da jeder transformierenden Adaption die Interpretation des Ausgangstextes vorausgehen muss, eignet ihr ein interpretativer Werkbezug, der unter der Prämisse, dass dieser unterschiedlich ausgestaltet werden könne (z. B. als Kritik oder Parodie), den die Vorlage verabsolutierenden Begriff der Werktreue ersetze. Während die „kongeniale Transformation“ bestrebt sei, im Einklang mit der Vorlage zu bleiben, sei die transformierende Bearbeitung von einem von der Vorlage abweichenden Wirkungswillen getragen.<sup>315</sup>
- 4) Adaption als Dokumentation liegt bei der Aufzeichnung einer Theateraufführung vor, sei also „verfilmtes Theater“, das konserviert und technisch vermittelt einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden kann.<sup>316</sup>

<sup>309</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 76–77.

<sup>310</sup> Beispiele hierfür sind die filmischen Adaptionen der Wallander-Romane von Henning Mankell und einiger Kurzgeschichten von Philip K. Dick (z. B. *Blade Runner*, *Total Recall* und *Minority Report*).

<sup>311</sup> Kreuzer, S. 27–31. Vgl. auch Beicken, S. 174–175 und Bohnenkamp, S. 35.

<sup>312</sup> Kreuzer, S. 27.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Ebd., S. 28.

<sup>315</sup> Ebd., S. 28–30.

<sup>316</sup> Ebd., S. 30.

Wie bei Kreuzer liegen auch anderen Bestimmungen von Adaptionenformen die Kriterien des Vorlagenbezugs und des Transformationsgrades zugrunde. Beispielsweise differenziert Helmut Schanze zwischen der „Transposition“ als „selektive[r] Umsetzung der Vorlage“ durch Dialogisierung (des Textes) und Perspektivierung (Kameraführung und Schnitt), der „Adaption“ als „literaturnah[er]“ und werkgetreuer Umsetzung der Vorlage im anderen Medium, der „Transformation“ als medienadäquater Umsetzung der Vorlage, die der Verschiedenartigkeit der Zeichensysteme Rechnung trägt, und der „Transfiguration“ als symbolisierender Umsetzung einzelner, aus dem literarischen Kontext gelöster Elemente der Vorlage unter Verwendung einer eigenständigen Filmsprache.<sup>317</sup> Borstnar/Papst/Wulff treffen eine grobe Unterscheidung zwischen drei sich graduell von einem engen zu einem lockeren Vorlagenbezug bewegenden Adaptionenarten: „Illustrierte Version der Vorlage“, „Komplementäre Gestaltung“ und „Interpretation der Vorlage“.<sup>318</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich zwangsläufig die Frage, worin die medialen Differenzen zwischen Literatur und Film bestehen, die bei einem Medienwechsel jeweils zu berücksichtigen sind. Die Literatur- wie die Filmwissenschaft operieren in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der Zeichensysteme und ihrer (adäquaten) Umsetzung bei der Übertragung von dem einen in das andere Medium. Als entscheidender Unterschied erweist sich demnach die Art und Weise der Informationsverarbeitung und -vermittlung, aus der sich weitere erhebliche Unterschiede sowohl im Produktions- als auch im Konsumtionsbereich ergeben: Während Literatur Information und Bedeutung allein durch Sprache transportiert, sind im Film sprachliche, visuelle und auditive Mitteilungsebenen (Zeichensysteme) kombiniert. Gegenüber einem literarischen Werk, für das „die Sukzession, das Nacheinander des Erzählten bestimmend“<sup>319</sup> ist, und zwar in einem singulären Zeichensystem, ist für den Film das simultane Zusammenwirken unterschiedlicher Zeichensysteme kennzeichnend. Dies bringt auf Seiten der Produzenten vielfältigere Gestaltungsmöglichkeiten mit sich und bedingt auf Rezipientenseite eine höhere Wahrnehmungskomplexität. Ferner erzwingt die visuelle Darstellung im Film ein Maß an Konkretheit und Detailliertheit, das in der rein sprachlichen Präsentation eines literarischen Werkes nicht zu leisten wäre – ein Umstand, den James Monaco auf die Formel bringt: „Ein Bild ist bisweilen tausend Worte wert.“<sup>320</sup> Bohnenkamp veranschaulicht diese „Priorität des Sichtbaren“<sup>321</sup> an einem Beispiel: „So kann die Wendung ‚ein großes Haus‘ im literarischen Kontext auf alle Konkretisierung verzichten und dem Leser damit ‚Leerstellen‘ zur eigenen Konkretisierung überlassen; die Umsetzung ins Bild aber muss zwangsläufig immer schon entscheiden, um welche Art von Haus es sich handelt.“<sup>322</sup> Für den Rezipienten bedeuten diese von den Filmemachern notwendigerweise vorzunehmenden Präzisierungen eine Einengung des eigenen Deutungsspielraums. Auf der anderen Seite lassen sich bestimmte Textelemente wie Innenansichten von Figuren (mentale/emotionale Zustände) oder abstrakt-theoretisches Gedankengut nur schwierig visuell ausdrücken und müssen Filmautoren gerade in Bezug auf diese Aspekte eigene Darstellungsmodi für die Wiedergabe des verschriftlichten Sinns entwickeln. Und schließlich ist ein Film gegenüber einem literarischen Werk stärker im Umfang begrenzt, das heißt, die Reduktion auf gängige Spielfilmlänge kann Straffungen, Kürzungen oder Vereinfachungen erforderlich machen und gibt Rezeptionsdauer und -tempo vor.

Forschungen zum Medienwechsel, im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* definiert als „die Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium“<sup>323</sup>, fokussieren auf eben diese Transformationsprozesse zwischen den Zeichensystemen. Intermedialität wird dabei als Sonderform der Intertextualität betrachtet und die „intermediale Bezugnahme“<sup>324</sup>

<sup>317</sup> Schanze, S. 86–88.

<sup>318</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 78.

<sup>319</sup> Hickethier, S. 112.

<sup>320</sup> Monaco, S. 163.

<sup>321</sup> Bohnenkamp, S. 32.

<sup>322</sup> Ebd., S. 31–32. Vgl. auch Beicken, S. 47. Er führt ebenfalls das Beispiel eines Hauses an und stellt fest: „Es ist also eine ganz andere Objekt-Wahrnehmungssubjekt-Perspektive involviert.“

<sup>323</sup> Nünning (Hg.), Artikel „Medienwechsel“, S. 437.

<sup>324</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 74: „Intertextualität bezeichnet die Beziehung von Texten auf Texte. [...] Diese Bezugnahmen stellen also eine Verbindung eines späteren ‚Folgetextes‘ zu einem oder mehreren früheren ‚Prätexten‘ her. [...] Findet zwischen Prä- und Folgetext ein Wechsel des Mediums statt (also wird beispielsweise ein Roman verfilmt), so wird von einer intermedialen Bezugnahme gesprochen, die sich durch einen *Medienwechsel* (Media Shift) auszeichnet.“

des filmischen Kunstwerkes auf seine literarische Quelle als mediengerechte Neukonzeption untersucht. Nach Korte entwickelten sich auf dieser Basis Ansätze, „die den Prozeß des Medienwechsels nicht als plane Übertragung [...] begreifen und das entstandene Produkt am Ausgangstext messen, sondern die Differenz und Eigenständigkeit der jeweiligen Zeichensysteme hervorheben und den Veränderungen nachgehen, denen ein Text beim Übergang in ein anderes Medium unterliegt“<sup>325</sup>. Unter Bezugnahme auf Roman Jakobson verweist Bohnenkamp zudem auf Analogien zur Übersetzungsforschung<sup>326</sup>, wenn der Medienwechsel ähnlich wie der Sprachwechsel „als ‚intersemiotische‘ bzw. ‚intermediale Übersetzung‘“<sup>327</sup> aufgefasst wird, um sogleich einzuwenden:

Anders als eine interlinguale Übertragung, die in den meisten Fällen auf einen Ersatz für das in der Zielsprache als solches nicht verfügbare Original zielt, kann die intermediale Transformation auch als zusätzliche Ergänzung konzipiert werden – und scheint in dieser Hinsicht eher mit einer Inszenierung bzw. Aufführung (z. B. eines Dramas auf dem Theater) vergleichbar.<sup>328</sup>

Ein grundlegender Unterschied besteht hier also in der Zielsetzung des Transferprozesses: Während die Literaturübersetzung in der Regel auf Äquivalenz ausgerichtet ist, kann die Literaturverfilmung auf künstlerische Ziele hin konzipiert sein, bei denen dieser Aspekt keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt.

#### 2.2.1.4 Werktreue als ästhetischer Maßstab?

Doch gerade das Postulat der äquivalenten bzw. analogen Umsetzung hat lange Zeit die Adaptiondebatte beherrscht, und Werktreue galt weithin als der einzige Maßstab zur Bewertung von Literaturverfilmungen. Diese Auffassung führte zu einer weit verbreiteten Geringschätzung der Literaturverfilmung als zweitrangiges Kunstwerk, der eine „mediale Wertehierarchie“<sup>329</sup>, eine „traditionelle Hochschätzung des Mediums Literatur“<sup>330</sup> zugrunde lag. Überdies wurde vielfach dem eigenständigen Filmkunstwerk eine höhere Wertigkeit zugeschrieben und die Literaturverfilmung als unkreativ verurteilt. So beklagen Gast/Hickethier/Vollmers:

Die Literaturverfilmung ist jedoch nicht nur bei den auf das dichterische Kunstwerk eingeschworenen Kritikern ins Gerede gekommen, auch von den Cinéasten wird die Adaption eher abschätzig beurteilt. Ihnen gilt sie als Ausdruck einer schlechten Filmkultur, [...] als letztlich nicht zu sich selbst gekommener Film. Ist den einen die Unversehrtheit der als Vorlage benutzten Literatur wichtigstes Kriterium, ist den anderen gerade die Bezugnahme auf einen literarischen Text ein Zeichen des Niedergangs.<sup>331</sup>

Gegenüber der Vorstellung von der Überlegenheit der Literatur, die in der Verfilmung lediglich eine Trivialisierung, Verflachung, Reduzierung erfahren könne und die regelmäßig in der Enttäuschung des Zuschauers mündet, sowie der Abwertung als unselbständige Filme, die bloße Reproduktionen von Werken der Weltliteratur sind, hat sich nunmehr ein Verständnis von der Literaturverfilmung als „produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen“<sup>332</sup> ausgeprägt. Als solche stellen Literaturverfilmungen „einen Teil der Rezeptionsgeschichte von Literatur dar“<sup>333</sup>, die einen eigenen künstlerischen Anspruch formulieren.

Unter Bezugnahme auf die Grundsätze der kognitiven Hermeneutik kann die filmische Literaturadaption als autonomes (Film-)Kunstwerk aufgefasst werden, das unter Verwendung eines vorhandenen sprachlich-literarischen Werkes umgesetzt wurde. Sie ist die Hervorbringung eines neuen Kunstphänomens in einer anderen Kunstart, wobei der Vorlagenbezug nicht unter qualitativem Aspekt betrachtet wird, sondern als interpretative Aneignung zur Verwirklichung eigener künstlerischer Ziele des Adapteurs. Ihr eignet eine konkrete inhaltlich-formale Beschaffenheit des Vorlagenbe-

<sup>325</sup> Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 111.

<sup>326</sup> Vgl. Bohnenkamp, S. 23–27.

<sup>327</sup> Ebd., S. 23.

<sup>328</sup> Ebd., S. 25.

<sup>329</sup> Gast: *Lesen oder Zuschauen?*, S. 10.

<sup>330</sup> Bohnenkamp, S. 10.

<sup>331</sup> Gast/Hickethier/Vollmers, S. 14. Vgl. auch Bohnenkamp, S. 9.

<sup>332</sup> Nünning (Hg.), Artikel „Medienwechsel“, S. 438.

<sup>333</sup> Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Artikel „Literaturverfilmung“, S. 353.

zugs – z. B. kann die „ästhetische Verwendung“ angelegt sein als Historisierung, Aktualisierung, Kritik, Persiflage oder Parodie –, die auf den künstlerischen und weltanschaulichen Hintergrundannahmen der für die Adaption Verantwortlichen beruht. Versteht man die Literaturverfilmung als Ergebnis eines Prozesses der Rezeption/Interpretation und Kreation/Produktion, ergibt sich ihr spezifischer Werkcharakter aus diesem Spannungsfeld, innerhalb dessen wiederum die drei prägenden Autorinstanzen maßgeblich sind.

### 2.2.2 Die Erschließung der Text-Film-Beziehung

Als maßgebendes Kriterium für Tepes Differenzierung zwischen Basis-Interpretation erster Stufe und Basis-Interpretation zweiter Stufe, die auf ein Kunstphänomen, das die weitere ästhetische Verwendung eines Textes darstellt, angewendet werden kann, ist der Vorlagenbezug zu betrachten, den alle derartigen Verwendungsformen aufweisen, denn mit einer Aufführung oder Adaption setzen sich die Verantwortlichen, wie bereits aus den diesbezüglichen Formulierungen (Aufführung des Dramas, Verfilmung des Romans usw.) hervorgeht, in jedem Fall in ein Verhältnis zum Ausgangs- oder Prätext. Der Vorlagenbezug, dessen inhaltliche Qualität von der Deutung der Kunstproduzenten (Relevanz-Sinn) abhängt, besteht in der Relation von Ausgangs- und Hervorbringungswerk (intertextueller/intermedialer Sinn) und ist somit als werkexterner Faktor einzuordnen.

Demnach wird, da sich die Arbeit im Basisbereich nach den Prämissen der kognitiven Hermeneutik ganz auf das Kunstphänomen konzentriert und die Ermittlung des Textwelt- und Prägungs-Sinns zum Ziel hat, mit der Berücksichtigung des Vorlagenbezugs der Übergang von der Basis-Interpretation zur Aufbau-Interpretation, in der nun auch relevante kontextbezogene Sinngehalte erforscht werden, vollzogen. Allerdings zählt die Bezugnahme zu einer literarischen Vorlage zu jener Art von bedeutungskonstituierenden Textmerkmalen, die dem Interpreten häufig entweder von vornherein bekannt sind oder die im Rahmen einer ersten basis-analytischen Beschäftigung mit dem Text zutage treten. Diesen zugerechnet werden können auch andere offensichtliche Ausprägungen von Text-Text-Beziehungen, wie bestimmte starke Varianten der Gattungsbindung (z. B. utopischer Roman), Stoffverarbeitung (z. B. Robinson-Motiv) oder Responsionen auf Vorgängertexte (z. B. explizite Satiren). Während sich in vielen Fällen Ableitungen von geeigneten Strategien für die Aufbauarbeit schwieriger gestalten und ggf. erst zu einem späteren Zeitpunkt im Interpretationsprozess erfolgen können, liegen hier Konstellationen vor, in denen eine bestimmte Form der Aufbauarbeit schon früh als zielführend erkannt und gut begründet eingesetzt werden kann. Eine vergleichbare Grundsituation ist etwa in Tepes Beispiel der Interpretation von Christa Wolffs *Medea* gegeben.<sup>334</sup> Ohne die Zuweisung der Arbeitsschritte zum Basis- und Aufbaubereich aufzuheben, wird im vorliegenden Fall ein Einbezug derartiger dominanter Kontextaspekte in die Basis-Analyse empfohlen:

Zur Basis-Analyse gehört hier die Einordnung des Textes in die Typologie mythoshaltiger Literatur. Es erweist sich als sinnvoll, die Feststellung des Textbestands gleich mit bestimmten Formen der Aufbauarbeit zu verbinden: mit der Untersuchung des zugehörigen Mythenkomplexes und einiger bisheriger literarischer Verarbeitungen; hinzu kommt der ausführliche Vergleich des Romans mit den alten Mythen und einer anderen Verarbeitung desselben Mythenkomplexes in Form eines Schaubilds.<sup>335</sup>

Zwar werden die Formen der Aufbauarbeit prinzipiell als optional angesehen, am Vorlagenbezug und den übrigen Beispielen zeigt sich jedoch, dass sich wesentliche Sinndimensionen etlicher Kunstphänomene nur auf diese Weise erschließen lassen. So ist im Hinblick auf die filmische Literaturadaption davon auszugehen, dass eine Interpretation, die den Film (mit Berücksichtigung des Vorlagenbezugs) als *Verfilmung* untersucht, zu größerer Erklärungskraft gelangt als eine Interpretation, die den Film isoliert (vom zugrunde liegenden Prätext) untersucht. Wie von Tepe in der Modell-Interpretation zu *Medea* demonstriert, ist es zudem unter dem Gesichtspunkt der Effizienz legitim, basis-analytische Aktivitäten mit solchen grundlegenden Kontextarbeiten zu kombinieren. Eine konkrete Übertragung des Interpretationsmodells zu *Medea* auf die Literaturverfilmung könnte demnach lauten, dass es aufgrund der Einordnung des Films als Literaturadaption sinnvoll ist, die Feststellung des Filmbestands direkt mit der Eruierung des Vorlagenbezugs als einer spezifischen Form der Auf-

<sup>334</sup> Vgl. Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, Kapitel 1.8: Hinweise zur Interpretationspraxis, Abschnitt „Beispielskizze für eine Basis-Interpretation“ (S. 142–145).

<sup>335</sup> Ebd., S. 142–143.

bauarbeit zu verknüpfen. Die Basis-Interpretation zweiter Stufe wird von mir demzufolge als eine elementare Form der Aufbauarbeit hinsichtlich des Vorlagenbezugs aufgefasst.

Resultieren die im Basisbereich vorzunehmenden Anpassungen vorrangig aus den Kunstardifferenzen, liegt das Hauptgewicht im Rahmen dieser elementaren Form der Aufbauarbeit hinsichtlich des Vorlagenbezugs also auf jenen, die in der ästhetischen Verwendung eines literarischen Textes als Adaption im Medium Film begründet sind. Als solches steht die Literaturverfilmung immer in einem spezifischen Verhältnis zu einem anderen Kunstphänomen, nämlich seinem literarischen Ausgangstext, ihr eignet *a priori* ein intermedialer Sinn. Ziel ist es nun, das Filmkunstwerk verstehend zu erklären, wobei die Frage nach dem intermedialen Sinn in der von Tepe im Hinblick auf das Kunstphänomen entsprechend den kognitiv-hermeneutischen Setzungen umformulierten Leitfrage „Wie kommt es, dass die Verfilmung des Textes so ist, wie sie ist?“ bereits aufgeworfen wird und ohne einen Vergleich mit dem Bezugswerk nicht beantwortet werden kann. Dieser wird als Quelle zur Erschließung der filmprägenden Instanzen nutzbar gemacht und erstreckt sich auf verschiedene Aspekte der Analyse und Interpretation. Neben den in diesem Zusammenhang üblicherweise zu erforschenden objektiven textwelt-, prägungs- und kontextbezogenen Sinn-Begriffen kommt darüber hinaus eine spezielle Form des subjektiven Relevanz-Sinns zum Tragen (s. Kap. 2.2.3.1).

Als Anpassung der Methodik im Bereich der Analyse ergibt sich für die Literaturadaption somit der Auftrag, bei der Feststellung der Beschaffenheit des Films einen systematischen Vergleich mit dem Ausgangstext durchzuführen. Aufgabe einer solchen kontrastiven Analyse ist es, signifikante Vergleichsmerkmale der filmischen Neufassung gegenüber ihrem Prätext deskriptiv zu erfassen. Prinzipiell lassen sich mit der Übernahme, Veränderung und Eliminierung von Textelementen sowie der Hinzufügung von nicht im Ausgangstext vorgeprägten Darstellungselementen vier grobe Adaptionskategorien unterscheiden, die sich auf die einzelnen Elemente filmischer Literaturadaption (z. B. auf Handlung, Figuren, Leitmotive, Erzähltechnik, Räume und Zeiten) beziehen und auf unterschiedliche Wirkungen wie Gleichwertigkeit (Äquivalenz), Veränderung (Modifikation) oder Neuerung (Innovation) ausgelegt sein können. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass unterschiedliche Adaptionsmodi gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen, z. B. der Textebene und den Ebenen der visuellen und auditiven Darstellung sowie der Figuren-, Handlungsebene usw., wirksam werden können. Auf eine Untersuchung qualitativer Aspekte des intermedialen Vorlagenbezugs anwendbar ist ferner folgende Zusammenstellung zur Differenzierung der Intertextualität von Borstnar/Papst/Wulff:

Intertextuelle Bezugnahmen können für den Film wie für alle anderen kulturellen Texte

- nach dem Grad der Similarität von Prä- und Folgetext (so unterscheidet z. B. Withalm [1992] für Film zwischen Zitat, zitierender Anspielung und Anspielung),
  - nach der Materialität der übernommenen Einheiten (Elemente, Terme, Codes, Strukturen),
  - nach dem Intensionsgrad der Bezugnahme (voll intendiert, teilintendiert, nicht-intendiert),
  - nach der Funktionalität der Bezugnahme im Folgetext (von Keitz 1994),
  - nach der Medialität von Prä- und Folgetext (Krah 1997)
- unterschieden werden.<sup>336</sup>

Welche spezifische Funktion eine Verwendung, Veränderung, Auslassung oder Hinzufügung faktisch erfüllt, kann jedoch nicht vorab definiert, sondern muss im Rahmen der Untersuchung des konkreten Films ermittelt werden. Grundsätzlich sind Korrespondenzen mit den im Ausgangstext vorgegebenen künstlerischen Elementen ebenso als bedeutungstragend zu erfassen wie Abweichungen. Zur Erschließung der filmprägenden Instanzen werden die zuvor in der Vergleichsanalyse festgestellten Text- und Filmeigenschaften mit den Leitfragen zum Filmkonzept, zum Filmprogramm und zum Überzeugungssystem konfrontiert. In der erklärenden Interpretation der Verfilmung lässt sich daraufhin darlegen, wie die Filmautoren an dem Stoff gearbeitet haben, wie beispielsweise auf verschiedenen Vergleichsebenen (Handlungsablauf, Figurenzeichnung, Erzähltechnik, Darstellungsmittel usw.) konzeptionelle Veränderungen ausgeführt oder auch welche Textmerkmale unverändert in die filmische Neukonzeption eingefügt wurden. Es ist davon auszugehen, dass alle Veränderungen ebenso wie die Übernahmen im Rahmen des vorliegenden Filmkonzepts auf die spezielle künstlerische Zielsetzung ausgelegt sind und sich mittels Rückgriff auf die werkprägenden Instanzen wissenschaftlich erklären lassen. Ergeben sich spezifische Problemstellungen, kann es darüber hinaus

<sup>336</sup> Borstnar/Papst/Wulff, S. 74.

sinnvoll sein, durch bestimmte Formen der Kontextforschung weitere Vergleichsebenen zu erschließen. Am Beispiel von *The Handmaid's Tale* zeigt sich, dass eine Literaturverfilmung nicht unbedingt zeitnah zur Veröffentlichung der literarischen Vorlage entsteht, so dass es aufschlussreich sein kann, die historischen Kontexte des Ausgangstextes und des Films vergleichend aufzuarbeiten. Weitere Beispiele sind die Bestimmung von Unterschieden in den politisch-gesellschaftlichen Konstellationen, auf die das jeweilige Werk in spezifischer Weise innerhalb einer bestimmten zeitgenössischen Produktions- und Rezeptionssituation antwortet, und die Ermittlung soziokultureller Differenzen, wenn ein Romanstoff in einen anderen Kulturkreis verlegt ist, d. h. wenn eine interkulturelle Adaption (Cross-cultural Adaptation) vorliegt.

### 2.2.3 Die filmprägenden Instanzen

#### 2.2.3.1 Aneignende Deutung und Relevanz-Sinn

Wie in Kapitel 1.1.4 erläutert wurde, wird der Text in der aneignenden Interpretation dem eigenen Überzeugungssystem angepasst und ein mit den individuellen Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen (Hintergrundannahmen) zu vereinbarender Sinn herausgelesen. Die diesem Prozess zugrunde liegende Leitfrage „Welchen Nutzen bringt mir dieser Text?“ wird bei der künstlerisch-produktiven Deutung, die bezogen auf die Adaption auch als transformierende Deutung bezeichnet werden kann, erweitert um den Zusatz „... im Rahmen meiner künstlerischen Ziele?“, ist also im Zusammenhang mit der jeweiligen Kunstauffassung des interpretierenden Kunstproduzenten zu sehen. Von beiden Prägungsinstanzen wird wiederum das konkrete Konzept getragen. Hier wird klar, dass die Ermittlung des Relevanz-Sinns, der sonst vor allem im Bereich der Rezeptionsforschung im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht, im Hinblick auf die künstlerisch-produktive Aneignung und somit auf Kunstphänomene, die eine weitere ästhetische Verwendung eines literarischen Textes darstellen, im Bereich der Produktionsforschung wichtig wird. Bezogen auf die Aspekte der Selektion, der Bearbeitung und der Produktion betrifft der Relevanz-Sinn alle werkprägenden Instanzen – er ist in der Nutzungsdimension eine Form der *sekundären Produktion von Sinn*, die auf eine neue Hervorbringung, also die *primäre Produktion von Sinn* gerichtet ist.

Die Auswahl eines bestimmten literarischen Werkes für eine Literaturverfilmung kann zwar (auch) aus anderen Gründen erfolgen (z. B. wegen seiner Marktchancen aufgrund der Eignung für die filmische Umsetzung, des Erfolgs als Buch, der Popularität des Autors usw.), unter künstlerischen Gesichtspunkten liegt jedoch die Annahme nahe, dass die Anpassungsfähigkeit an eigene künstlerische Ziele eine entscheidende Rolle spielt. Im Zuge der transformierenden Bearbeitung des Stoffes werden sodann die Sinngelhalte des Ausgangskunstwerks dem eigenen weltanschaulichen Standpunkt und den eigenen künstlerischen Zielen angeglichen und die diversen Textelemente in ein Kongruenzverhältnis gebracht: Was zum eigenen Sinnkonzept passt, wird übernommen, inkompatible Elemente werden weggelassen oder modifiziert.

Die Erforschung des Relevanz-Sinns kann also z. B. ergeben, dass die Romanvorlage vom Filmautor deshalb zur Verfilmung ausgewählt wurde, weil die politische Thematik eine hohe Relevanz für ihn besitzt (Überzeugungssystem) und/oder die kunstprogrammatischen Hintergrundannahmen des Autors der literarischen Vorlage eine hohe Übereinstimmung mit den eigenen aufweisen (Literatur-/ Filmprogramm). Es kann sich des Weiteren z. B. zeigen, dass einzelne Elemente des Vorlagentextes weggelassen wurden, weil sie nicht mit der beabsichtigten Stoßrichtung der filmischen Adaption in Einklang stehen, da das Filmkonzept des Filmautors in bestimmten Aspekten vom Textkonzept des Autors der Romanvorlage abweicht.

Da die Filmproduktion im Regelfall eine Gemeinschaftsarbeit ist, sind allerdings zumeist auch mehrere Deutungsinstanzen beteiligt. So entstehen möglicherweise aufgrund nicht vollständig deckungsgleicher Überzeugungssysteme der Filmverantwortlichen bereits auf der weltanschaulichen Ebene heterogene Interpretationen, die sich, ggf. verstärkt durch divergierende Kunstprogramme (allgemeine künstlerische Ziele), im konkreten Konzept niederschlagen können. Wenn also Unterschiede in den Überzeugungssystemen, Kunstprogrammen und Werkkonzepten der Filmverantwortlichen in einem Kollaborationsprozess nicht zu einer Synthese oder einem Kompromiss geführt werden, kann das Endprodukt auf allen Ebenen der filmprägenden Instanzen Brüche und Inkohärenzen aufweisen. Aus diesen Sachzusammenhängen können sich einerseits komplexere Problemstellungen bei der Sinnrekonstruktion und andererseits Ansatzpunkte für die Klärung von Wertungsfragen ergeben, auf die in Kapitel 2.2.4 näher eingegangen wird.

### 2.2.3.2 Differenzierungen: Adaptionprogramm und Adaptionkonzept

Im Zusammenhang mit dem Filmkunstwerk wurde bereits verdeutlicht, dass sich die Beantwortung der Rückführungsfragen hinsichtlich der filmprägenden Instanzen ggf. auf mehrere Personen erstrecken muss, denen maßgebliche Anteile an der Autorschaft des Films zugeschrieben werden können. Aufgrund des Vorlagenbezugs ist es bei der Literaturverfilmung darüber hinaus sinnvoll, in einer Basis-Interpretation auch den Prägungs-Sinn des Ausgangstextes, der auf dessen Autor zurückzuführen ist, zu ermitteln. Die kognitive Interpretation des Prätextes ermöglicht es, dessen objektiven Prägungs-Sinn mit dem subjektiven Relevanz-Sinn der produktiv-aneignenden Interpretation der Filmverantwortlichen und dem daraus resultierenden Prägungs-Sinn des filmischen Endproduktes zu vergleichen. Auf dieser Basis können Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den Autorpositionen nachgewiesen und für die erklärende Interpretation nutzbar gemacht werden. Beispielsweise kann sich zeigen, dass bestimmte Elemente aus dem literarischen Werk übernommen wurden, weil sich die diesen zugrunde liegenden ästhetischen oder weltanschaulichen Haltungen decken; andererseits lassen sich möglicherweise, etwa wenn Textbestandteile übernommen wurden, die nicht zum Filmkonzept passen, auf dieser Sinnebene Divergenzen zwischen den Filmautoren und dem Textautor erweisen. Dass eine kognitive Interpretation der literarischen Vorlage nicht zuletzt im Hinblick auf die Wertungsproblematik lohnend ist, wird in Kapitel 2.2.4 verdeutlicht.

Schließlich ist es zweckdienlich, hinsichtlich des Kunstphänomens der Literaturverfilmung Binnendifferenzierungen zu den filmprägenden Instanzen vorzunehmen, mit denen dem Aspekt der Adaption ausdrücklich Rechnung getragen wird. Während die allgemeinen Leitfragen zum Filmkonzept, Filmprogramm und Überzeugungssystem gleichermaßen Gültigkeit für alle Filmkunstwerke besitzen, können in diesem Fall die kunstbezogenen Instanzen des Konzepts und des Programms entsprechend ihrer Verwendungsdimension wie folgt weiter spezifiziert werden.

- 1) Das Adaptionprogramm: Es wird davon ausgegangen, dass ein Literaturadapteur im Rahmen seiner *allgemeinen* kunstprogrammatischen Überzeugungen und künstlerischen Zielsetzungen eine bestimmte Haltung zu seinen literarischen Vorlagen entwickelt und bei der filmischen Adaption nach bestimmten, auf diesen Filmtypus bezogenen künstlerischen Grundsätzen verfährt. Analog der von Tepe formulierten Definition des Literaturprogramms kann das Adaptionprogramm deshalb verstanden werden als werthaft-normative Auffassung davon, wie eine filmische Literaturadaption aussehen sollte. Gemeint sind also die produktive Aneignung betreffenden künstlerischen Prinzipien, die etwa auf Annahmen zum Verhältnis von Literatur und Film, zum Kunst- bzw. Medienwechsel und der Einstellung des Filmautors zu seinem literarischen Quellenmaterial gründen. Das filmische Adaptionprogramm wird somit gekennzeichnet als speziell auf die Literaturverfilmung bezogener Bestandteil einer impliziten, die Produktion in dieser Kunstart steuernden übergreifenden künstlerischen Programmatik, wobei angenommen werden kann, dass es in engem Zusammenhang mit dem jeweiligen kunstartspezifischen Programm des Filmautors steht, beispielsweise dem Filmprogramm eines Regisseurs oder im Falle eines als Drehbuchautor tätigen Schriftstellers seinem Literaturprogramm.
- 2) Das Adaptionkonzept: Jedem Filmkonzept liegt eine bestimmte Gestaltungsidee zugrunde, und jener Aspekt der Gestaltungsidee, der sich auf die Verwendung einer literarischen Vorlage bezieht, kann als Adaptionkonzept bezeichnet werden. Das konkrete Adaptionkonzept eines Literaturadapteurs erwächst aus seinem filmischen Adaptionprogramm und seinen weltanschaulichen Hintergrundannahmen und beinhaltet die speziellen künstlerischen Ziele im Hinblick auf den Verwendungsmodus der literarischen Vorlage, die im Filmkonzept umgesetzt werden.

Die Zweckmäßigkeit der Unterscheidung zwischen Adaptionprogramm und Filmprogramm sowie zwischen Adaptionkonzept und Filmkonzept wird ersichtlich, wenn man eine Literaturverfilmung mit einem Film, der nicht auf einer Vorlage beruht, vergleicht. In Letzterem können die künstlerisch Verantwortlichen ihr Filmprogramm und ihr Filmkonzept direkt zur Geltung bringen, während in Ersterem immer auch programmatische und konzeptionelle Fragen zum Vorlagenbezug berührt sind. Als Beispiel können die beiden kurz hintereinander erschienenen Filme *Gattaca* (1997) nach einem Drehbuch und unter der Regie von Andrew Niccol und *Brave New World* (1998) unter der Regie von Leslie Libman und Larry Williams nach dem gleichnamigen Roman von Aldous Huxley (1932) dienen. Für beide Filme kann die Hypothese aufgestellt werden, dass das Filmkonzept darauf ausge-

richtet ist, das zu der Zeit aktuelle ethische Problem humaner Genmanipulationen<sup>337</sup> und deren mögliche negative gesellschaftliche Folgen kritisch zu beleuchten, und dass dieses von der filmprogrammatischen Auffassung der Filmautoren getragen wird, dass ein guter Film aktuelle gesellschaftlich-politische Themen aufgreifen sollte. Für die Romanadaption ist jedoch zudem der Umstand von Bedeutung, dass als künstlerische Lösung im Rahmen dieser Zielsetzung und Programmatik die Verwendung einer literarischen Vorlage gewählt wurde. Insofern als Huxley mit seinem in den 1930er Jahren geschriebenen Roman andere künstlerische Ziele verfolgt hat, ist das Konzept der Adaption auf Aktualisierung, also die Anpassung des literarischen Stoffes an genau die verfolgte kritische Stoßrichtung des Films, ausgelegt und basiert vermutlich auf einem Adaptionsprogramm, in dem es als legitim angesehen wird, sich literarische Texte für eigene künstlerische Ziele frei nutzbar zu machen, und in dem Aspekte der Werktreue eine untergeordnete Rolle spielen.

Auf Grundlage dieser Überlegungen lassen sich die allgemeinen Leitfragen zu Kunstprogramm und Werkkonzept um die auf die Verwendungsform der Adaption eines literarischen Textes bezogenen Leitfragen zum Adaptionsprogramm und Adaptionskonzept wie folgt ergänzen:

- 1) Adaptionsprogramm: Welche künstlerischen Überzeugungen kommen im Hinblick auf die Verwendung literarischer Werke zum Tragen? Welche grundlegenden Auffassungen vom Verhältnis von Literatur und Film und zu Fragen der Mediendifferenzen und des Medienwechsels werden vertreten? Welche Position wird innerhalb des Spannungsfeldes von Werktreue und Werkautonomie eingenommen? Was wird unter einer guten Literaturverfilmung verstanden?
- 2) Adaptionskonzept: Welche konkrete Aneignungsidee liegt der Adaption zugrunde? Worauf ist das vorliegende Adaptionskonzept ausgerichtet? Warum wurde gerade dieser literarische Text für die Verwirklichung des künstlerischen Ziels gewählt? Mit welchen Strategien auf inhaltlicher und formaler Ebene wird das Ausgangswerk den eigenen künstlerischen Zielen angepasst?

Insofern erfolgt die Erschließung des Prägungs-Sinns einer Literaturverfilmung durch Rückgriff auf die filmprägenden Instanzen des Autors, die hier bestimmt sind als Überzeugungssystem, sowie das auf dem jeweiligen Kunstprogramm basierende Adaptionsprogramm, das dem konkreten Adaption- und Filmkonzept zugrunde liegt.

## 2.2.4 Zur Wertung von Literaturverfilmungen

Die Beschäftigung mit dem Kunstphänomen Literaturverfilmung ist, wie in Kapitel 2.2.1.4 dargelegt wurde, fast immer mit einer Diskussion zu Fragen seiner Bewertung verknüpft. Deshalb entwickle ich in diesem Kapitel unter Rückgriff auf Tepes Ausführungen zur Wertungsproblematik<sup>338</sup> eine kognitiv-hermeneutische Position zur Wertung von Literaturverfilmungen.

Welche Bewertungsmaßstäbe an die Literaturverfilmung angelegt werden, ergibt sich meist aus den kunstbezogenen Überzeugungen des jeweiligen Rezipienten, ist also Ausdruck seiner persönlichen Auffassung davon, was künstlerisch wertvoll ist. Eine Geringschätzung der filmischen Literaturadaption resultiert häufig aus einer Höherbewertung der Literatur gegenüber dem Film, des Originals gegenüber der vermeintlichen Kopie, des eigenständigen Filmkunstwerks gegenüber der Verwendung einer Vorlage. Abhängig von den eigenen ästhetischen Auffassungen werden apodiktische Forderungen, z. B. nach möglichst werkgetreuer<sup>339</sup> bzw. adäquater<sup>340</sup> Umsetzung oder nach größtmöglicher Unabhängigkeit<sup>341</sup> gegenüber der literarischen Vorlage, an die Literaturverfilmung herangetragen und sie je nach Erfüllungsgrad als Erfolg oder Misserfolg gewertet. Diesen Vorgang bezeichnet

<sup>337</sup> Mitte der 1990er Jahre wurden z. B. das Humangenomprojekt und das „Klonschaf“ Dolly kontrovers diskutiert.

<sup>338</sup> Vgl. Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, Kapitel 2.7: Die Wertungsproblematik aus der Sicht der kognitiven Hermeneutik (S. 194–199).

<sup>339</sup> Vgl. Nünning (Hg.), Artikel „Literaturadaption“, S. 377: „So stand die Beurteilung dieser Form von L. lange im Schatten des Axioms der Werktreue (bes. in Frankreich, aber auch in Deutschland), das häufig kulturelle Hierarchie-Standards impliziert.“

<sup>340</sup> Vgl. Kanzog, S. 40. Als eine Aufgabe der Filmphilologie nennt er den „Vergleich der literarischen Vorlage mit dem auf dieser Vorlage beruhenden Film und die Bestimmung der Adäquatsgrade filmischer Transformation“.

<sup>341</sup> Vgl. Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 17: „Der Position der Werktreue genau entgegengesetzt ist eine ebenso starrsinnige Kritik, die behauptet, dass eine Literaturverfilmung immer vollkommen unabhängig von ihrer ursprünglichen Quelle zu stehen habe.“

Tepe (bezogen auf ein literarisches Werk) als aneignende Bewertung: „Der Rezipient wendet hier seine ästhetischen Überzeugungen, Werte und Normen direkt auf den Text an.“<sup>342</sup>

Vorausgesetzt, der Rezipient kennt auch den Ausgangstext, spielen in Bezug auf die Filmadaption Aspekte der Interpretation und des Vergleichs eine große Rolle. Der Umsetzung als Film liegt eine produktiv-aneignende Deutung des literarischen Bezugstextes durch den oder die für die Verfilmung Verantwortlichen zugrunde, ist somit ein Produkt der Interpretation, das wiederum selbst zum Interpretationsgegenstand wird. Der Zuschauer vollzieht daher eine aneignende Interpretation des produktiv-aneignenden Interpretationsresultats. Beide Aneignungsvarianten sind als individuelle Reaktionen auf die literarische Vorlage aufzufassen und stellen jeweils eine von vielen möglichen Interpretationen desselben Gegenstandes dar. Die auf den Relevanz-Sinn bezogene Grundfrage des aneignenden Textzugangs „Was sagt mir dieser Text?“ bzw. „Welchen Nutzen bringt mir dieser Text im Kontext meiner künstlerischen Ziele?“ wird folglich möglicherweise unterschiedlich beantwortet. Vergleicht der Rezipient seine eigene Interpretation des Textes mit der in der Verfilmung realisierten, provozieren Abweichungen regelmäßig negative Reaktionen wie Ablehnung und Enttäuschung. Ob der Rezipient den objektiven Sinn der Textvorlage und/oder der filmischen Literaturadaption zutreffend erfasst hat, ist dabei grundsätzlich unerheblich. Die Bewertung stützt sich hier allein auf die weltanschauliche und ästhetische Haltung des Interpreten.

Den Grundformen des Textzugangs entsprechend sind laut Tepe Formen der aneignenden Bewertung deutlich von Bewertungen im kognitiven Kontext abzugrenzen.<sup>343</sup> Für die „elementare Form der kognitiven Bewertung“ fordert Tepe, nicht „externe“ Standards“ (die Werte und Normen des Rezipienten), sondern „interne Standards“, d. h. die Werte und Normen des Kunstproduzenten, als Wertungskriterien an das Werk anzulegen.<sup>344</sup> Im kognitiven Kontext sei eine „Direktanwendung des eigenen ästhetischen Wertesystems“<sup>345</sup> prinzipiell abzulehnen. Ausgangspunkt der Bewertungsarbeit sei ebenfalls eine Interpretation, die in diesem Fall kognitiven Prinzipien folgen müsse.<sup>346</sup> Bezogen auf den literarischen Text heißt es bei Tepe:

Hat man die textprägenden Instanzen herausgefunden und ist es gelungen, den Textbestand aus diesen Hypothesen zu erklären, so kann man in einem weiteren Schritt fragen, ob das Textkonzept (sowie das ihm zugrunde liegende Literaturprogramm), das den Text geprägt hat, auch in ästhetisch-literarischer Hinsicht konsequent und adäquat umgesetzt worden ist.<sup>347</sup>

Die kognitive Bewertung beschäftigt sich also auf dieser Ebene „mit dem Zusammenhang zwischen Wollen und Können, zwischen der Gestaltungsidee und ihrer tatsächlichen Umsetzung“.<sup>348</sup> Hinsichtlich der Literaturverfilmung bedeutet dies, dass im ersten Schritt das Adaption- bzw. Filmkonzept zu bestimmen ist, um im zweiten Schritt zu fragen, ob es angemessen realisiert wurde. Hier spielt weder das ästhetische Wertesystem des Interpreten eine Rolle noch darf das ästhetische Wertesystem des Autors der literarischen Vorlage der Bewertung zugrunde gelegt werden, da es im Fall der Adaption den externen Standards zuzurechnen ist. Welcher Adaptionstyp in qualitativer Hinsicht vorliegt, d. h. wie die künstlerisch-produktive Aneignung des Stoffes erfolgt ist (s. Anm. 312–318), ist an dieser Stelle zunächst kein Wertungskriterium. Hieraus ergeben sich Konsequenzen in Bezug auf den Begriff der Werktreue bzw. die Forderung nach Äquivalenz oder Adäquatheit des filmischen Transformationsprozesses: Als normativ-ästhetische Wertsetzungen sind diese nur dann gerechtfertigt, wenn zuvor aufgezeigt wurde, dass das Adaption- bzw. Filmkonzept *de facto* darauf angelegt ist. Zur Bewertung von andersgearteten Adaptionskonzepten, beispielsweise einer Aktualisierung eines literarischen Stoffes zielenden Verfilmung oder einer Parodie, sind hingegen die entsprechenden internen Standards einzusetzen.

<sup>342</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 194.

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> Ebd., S. 195.

<sup>345</sup> Ebd., S. 194.

<sup>346</sup> Ebd., S. 195: „Die elementare Form der kognitiven Bewertung hängt eng mit der erklärenden Basis-Interpretation zusammen und baut auf ihr auf.“

<sup>347</sup> Ebd.

<sup>348</sup> Ebd., S. 197.

Außerdem führt Tepe weitere mögliche Bewertungsarbeiten auf, „die nicht direkt auf ein ganz bestimmtes ästhetisches Wertsystem verweisen, sondern die auf allgemeineren normativen Kriterien beruhen, die für mehrere Richtungen akzeptabel sind“<sup>349</sup>. Als Wertungskriterien, die sich auf die Qualität der speziellen Werkkonzeption und des Kunstprogramms beziehen, nennt Tepe:

- Die Neuartigkeit des Konzepts bzw. des Programms: Innovativen Werkkonzepten oder Kunstprogrammen kann eine höhere Wertigkeit zugeschrieben werden als solchen, die lediglich Bekanntes reproduzieren oder nachahmen.<sup>350</sup>
- Die „Ergiebigkeit und Komplexität des Konzepts bzw. des Programms“<sup>351</sup>: „Kunstphänomenen, die auf reichen, komplexen und variationsfähigen Konzepten bzw. Programmen beruhen, wird [...] häufig ein höherer Rang zugebilligt als den jeweiligen Gegenpolen.“<sup>352</sup>
- Die „interne Stimmigkeit oder Kohärenz des Konzepts bzw. des Programms“<sup>353</sup>: In sich stimmige Konzepte oder Programme werden in der Regel höher bewertet als widersprüchliche Gestaltungsideen oder Kunstauffassungen.<sup>354</sup>

Basis für die Bewertung von Kunstphänomenen ist auf den genannten Ebenen<sup>355</sup> der Vergleich von im Rahmen kognitiver Interpretationen ermittelten Werkkonzepten und Kunstprogrammen.

Dieses Prinzip kann auch auf die Bewertung einer Literaturverfilmung angewendet werden: Im Vergleich des Films mit der literarischen Vorlage wird, anders als bei der elementaren Form der kognitiven Bewertung nach internen Standards, das Werkkonzept und die immanente Programmatik zum Gegenstand der Bewertung.

Daneben bieten sich weitere Vergleichsobjekte an. So können Aufführungsumsetzungen oder Hervorbringungen, die auf der Verwendung desselben Ausgangstextes beruhen, herangezogen werden, etwa Bühnenadaptionen (für *The Handmaid's Tale* z.B. Poul Ruders dänische Opernfassung aus dem Jahr 2000), Hörspielbearbeitungen, frühere Verfilmungen und Remakes. Auch andere Literaturverfilmungen mit thematischen und/oder konzeptionellen Ähnlichkeiten empfehlen sich für einen Vergleich, etwa im Fall von *The Handmaid's Tale* diverse Adaptionen dystopischer Romane wie Michael Radfords *1984* (1984) oder François Truffauts *Fahrenheit 451* (1966). Bei allen Adaptionenvarianten können sich die Wertungskriterien auch auf die Art und Weise des Vorlagenbezugs, also das Adaptionskonzept und -programm, beziehen. Und zuletzt lassen sich Literaturverfilmungen solchen Filmen gegenüberstellen, die konzeptionelle oder programmatische Ähnlichkeiten aufweisen, jedoch für gleichgelagerte künstlerische Problem- und Zielstellungen andersartige Lösungsstrategien als den Rückgriff auf ein vorhandenes literarisches Werk wählen. Im Hinblick auf *The Handmaid's Tale* können hier andere Filme aus dem Genre der Dystopie angeführt werden, wie Terry Gilliams *Brazil* (1985) und Kurt Wimmers *Equilibrium* (2002).

Alle genannten Vergleichskonstellationen sind gut begründet und es kann jeweils gefragt werden, welches Konzept und/oder Programm stimmiger, komplexer und innovativer ist als das jeweils gegenübergestellte. In jedem Fall ist die Qualität der kognitiven Bewertung abhängig von der Qualität der vorausgehenden kognitiven Interpretationen. Während prinzipiell unbegrenzt viele aneignende Interpretations- und damit Bewertungsvarianten denkbar sind, können kognitive Interpretationen die objektiven Sinn-Dimensionen sowohl des Ausgangstextes als auch des jeweiligen Vergleichsobjekts mehr oder weniger zutreffend erfassen und sind die auf dieser Grundlage vorgenommenen Bewertungen mehr oder weniger stichhaltig.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Ebd. Tepe konstatiert: „So wird eine künstlerische Innovation in der Regel höher bewertet als die hundertste Umsetzung eines bereits bekannten künstlerischen Konzepts und Programms, die man negativ als *epigonal* einstuft.“

<sup>351</sup> Ebd., S. 198.

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Ebd. Tepe stellt hierzu klar: „Es geht [...] nicht um die harmonische Stimmigkeit des *Werks*, sondern um die Stimmigkeit des *Konzepts*. Ein Text, der mit starken Brüchen arbeitet, kann durchaus auf einem in sich stimmigen Konzept beruhen [...]. Lässt sich hingegen zeigen, dass ein Konzept bzw. ein Programm in sich unstimmig ist, stellt sich heraus, dass z.B. miteinander unvereinbare künstlerische Ziele angestrebt werden, so kann dies auf der Bewertungsebene gegen das Werk angeführt werden.“

<sup>355</sup> Als eine weitere Ebene der Bewertung nennt Tepe „die philosophische bzw. weltanschauliche Kritik am textprägenden Überzeugungssystem“ und führt als Beispiel einen „durch die nationalsozialistische Kunst- und Weltauffassung geprägt[en]“ Text an (S. 198).

### 3 Zur Interpretation von *The Handmaid's Tale*: Quellen und Vorgehensweise

Der auf die erklärende Interpretation von *The Handmaid's Tale* zielende Forschungsprozess folgte den Regeln und Empfehlungen der kognitiven Hermeneutik. Da diese bereits ausführlich beschrieben wurden und die nachfolgenden Kapitel 4–15 auf eine zusammenhängende Darstellung der Forschungsergebnisse hin organisiert sind, dort also nicht mehr zwischen den Arbeitsschritten der Basis-Analyse, Basis-Interpretation und Aufbau-Interpretation unterschieden wird, werde ich hier Grundlegendes zum Quellenzugriff und zum methodischen Vorgehen darlegen.

#### 3.1 Archiv-Recherchen

Es wurde früh deutlich, dass die Filmadaption von *The Handmaid's Tale* eine Gemeinschaftsarbeit darstellt, an der neben dem britischen Dramatiker Harold Pinter als Drehbuchautor und dem deutschen Regisseur Volker Schlöndorff auch Margaret Atwood als Autorin der Romanvorlage beteiligt war. Die Beantwortung der sich innerhalb einer solchen Konstellation grundsätzlich stellenden Frage nach der künstlerischen Verantwortung bereitete jedoch insofern einige Probleme, als die in den Fachbeiträgen verschiedener Atwood-, Pinter- und Schlöndorff-Interpreten bzw. -Biografen diesbezüglich vertretenen Thesen zum Teil sehr stark voneinander abweichen. Auch war es nicht möglich, relevante Faktoren des Produktionsumfeldes anhand von in der Sekundärliteratur ohnehin nur spärlich aufgeführten Projektdaten zuverlässig zu ermitteln, da sich diese als lückenhaft und widersprüchlich erwiesen.

Zur Bestimmung der Anteile an der Autorschaft und zur Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge war es deshalb erforderlich, zusätzliche Quellen zu erschließen. Zu diesem Zweck habe ich Recherchen in der Sammlung Volker Schlöndorff des Deutschen Filminstituts in Frankfurt am Main und den Margaret Atwood Papers in der Thomas Fisher Rare Book Library an der Universität Toronto durchgeführt. Da im Zuge dieser Recherchearbeiten neue Fragen auftraten und da die in diesen beiden Archiven erhobenen Daten wiederum teilweise im Gegensatz zu den Ergebnissen der Forschungsliteratur standen, ergab sich weiterer Klärungsbedarf, so dass ich die Recherchen auf das Harold Pinter Archive der British Library in London ausgeweitet habe.

In den jeweiligen Archiven ist das künstlerische Schaffen von Margaret Atwood, Volker Schlöndorff bzw. Harold Pinter umfassend dokumentiert. Sie beherbergen überwiegend primäre Forschungsmaterialien, die ausschließlich vor Ort zugänglich sind, darunter eine Reihe von Materialien zu *The Handmaid's Tale*:

- Die Margaret Atwood Papers werden laufend mit dem von der Autorin bereitgestellten Material erweitert und sind in mehrere Manuscript Collections aufgeteilt, deren einzelne Positionen in den entsprechenden Fundstellennachweisen aufgelistet sind. Zu *The Handmaid's Tale* (Roman und Verfilmung) sind in drei Manuscript Collections Materialien enthalten (MS. Coll. 200, MS. Coll. 335 u. MS. Coll. 520). Das filmbezogene Material schließt verschiedene Drehbuchfassungen, Unterlagen zur Filmpromotion, Korrespondenz und Presseartikel ein, zum Roman sind handschriftliche Entwürfe, Typoskripte, Korrespondenz, Recherchematerial, Promotionsmaterial und Presseartikel vorhanden. Des Weiteren finden sich handschriftliche Notizen, Vorträge, Reden, Interviews und Zeitungsartikel, die einen direkten oder indirekten Bezug zu *The Handmaid's Tale* aufweisen.<sup>356</sup>
- Im Findbuch des Deutschen Filminstituts sind die in der Sammlung Volker Schlöndorff enthaltenen Materialien zum Film *The Handmaid's Tale* nach Materialtyp gegliedert aufgeführt. Dazu gehören Drehbücher in verschiedenen Fassungen („23.1 Skriptes“), Kostenkalkulation, Besetzungs- und Stabliste („23.3 Arbeitsmaterialien“), Presseheft und Presseinformationen

<sup>356</sup> Margaret Atwood Papers, Thomas Fisher Rare Book Library, 120 St. George Street, St. George Campus, University of Toronto, Toronto, Ontario M5S 1A5, Canada. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: August 2008. Die Materialien sind aufgeführt unter den Referenzbezeichnungen „MS. Coll. 200“, „MS. Coll. 335“ und „MS. Coll. 520“, inklusive der in den Findbüchern aufgeführten Box- und Folder-Nummern.

(„3.6 Werbematerialien“), Rezensionen, Interviews und Drehberichte („23.7 Presse“), Briefe und Faxe („23.8 Korrespondenz“) sowie Verträge und Formulare („23.10 Diverses“).<sup>357</sup>

- Das Harold Pinter Archive der British Library enthält insgesamt zehn direkt auf die Filmadaption von *The Handmaid's Tale* bezogene Archivboxen, und zwar drei Boxen mit handschriftlichen Notizen und Entwürfen (Add MS 88880/2/45–47), eine Box mit Recherchematerial (Zeitungsausschnitte), Romangliederung und Gliederungsentwurf des Drehbuchs (Add MS 88880/2/48) und sechs Boxen mit Drehbuchentwürfen (Add MS 88880/2/49–54) sowie eine Box mit Korrespondenz zu Pinters Arbeiten für den Film, darunter auch – aufgeführt unter Position 5 – zu *The Handmaid's Tale* (Add MS 88880/6/27). Diese Materialien waren zunächst (ab September 1993) eine Dauerleihgabe des Autors, die unter der Signatur „Loan 110A/62, 63, 64“ geführt wurde. Nach dem Erwerb des Archivs im Dezember 2007 wurde der Bestand neu katalogisiert.<sup>358</sup>

Darüber hinaus wurden den Film-Dossiers des Textarchivs des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main und der Bibliothek des Filmmuseums Düsseldorf einige Materialien entnommen.

Durch die Arbeit in den Archiven aller drei maßgeblich künstlerisch Beteiligten stand für die Untersuchung der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* eine außerordentlich große Datenbasis zur Verfügung. Vor allem ergab sich erst durch die Kombination der sehr unterschiedlichen, sich in vielen Aspekten ergänzenden und gegenseitig erhellenden Materialien ein derart breites Materialspektrum. Als ausgesprochen wertvoll erwiesen sich die Archiv-Recherchen insofern in mehrfacher Hinsicht.

So ermöglichte der Zugriff auf die Unterlagen aus dem Produktionsprozess, die in Form von Projektdokumenten (Verträge, Kostenkalkulation, Besetzungs- und Stabliste), Arbeitsdokumenten (Notizen, Szenenentwürfe und teilweise mit handschriftlichen Überarbeitungen versehene Skriptfassungen<sup>359</sup>), Marketingmaterialien (Presseheft und Pressemitteilungen)<sup>360</sup> und der Korrespondenz zwischen Romanautorin, Produzenten, Drehbuchautor und Regisseur (bezüglich Filmrechten, Besetzung, Zeitplan, Umsetzungsideen und Produktionsfortschritten) vorlagen, den Nachvollzug des organisatorischen Projektverlaufs und des kollaborativen Prozesses anhand belastbarer Daten sowie die Ausarbeitung vergleichender Inhalts- und Strukturanalysen. Diese lieferten wiederum die Grundlage für die Identifizierung der künstlerischen Anteile und die Bestimmung der Adaptionkonzepte der Mitwirkenden und somit entscheidende Ansatzpunkte für die erklärende Filminterpretation.

Hinsichtlich Informationswert und Beweiskraft habe ich – insbesondere bei widersprüchlichen Angaben – grundsätzlich den aus dem Arbeitsprozess der Filmrealisierung hervorgegangenen Originaldokumenten eine höhere Priorität eingeräumt gegenüber dem ebenfalls herangezogenen Sekundärmaterial, beispielsweise den Aussagen in der Forschungsliteratur, dem autorbezogenen Material, etwa den in Interviews gegebenen Selbstauskünften der künstlerisch Beteiligten, sowie den auf die Vermarktung zielenden Informationsmaterialien der Produktionsgesellschaft. Da in zwei umfangreichen, vermutlich von beauftragten Zeitungsausschnittdiensten zusammengestellten Pressespiegeln Artikel aus internationalen Tageszeitungen und Publikumszeitschriften (vor allem aus den USA, Kanada, Großbritannien und Deutschland) greifbar waren, bei denen es sich überwiegend um Berichte zur Filmproduktion und um Rezensionen nach Veröffentlichung des Films handelte, konnten zum einen lückenhafte Projektdaten ergänzt werden. Zum anderen bilden die Filmkritiken die Basis für die Diskussion von Fragen der Rezeption und Wertung in Kapitel 15.2.

Und schließlich erwiesen sich die Recherchen in den Atwood Papers auch im Hinblick auf die erklärende Interpretation des Ausgangstextes als fruchtbar: Von den im Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess enthaltenen Materialien habe ich die Recherchen der Autorin zum Romanprojekt

<sup>357</sup> Sammlung Volker Schlöndorff, Deutsches Filminstitut – DIF / Deutsches Filmmuseum, Eschborner Landstraße 42–50, 60489 Frankfurt am Main. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: April 2008. Die Materialien sind referenziert als „Sammlung V.S.“, inklusive der Referenznummern im Findbuch.

<sup>358</sup> Harold Pinter Archive, British Library, 96 Euston Road, London NW 1 2DB, Great Britain. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: Juli 2009. Die Materialien sind der Bibliotheks-Notation entsprechend unter der Referenzbezeichnung „Add MS 88880/2/45–54“ und „Add MS 88880/6/27“ aufgeführt, wobei in einigen Fällen zusätzlich die Positionsnummer angegeben ist.

<sup>359</sup> Die Begriffe „Drehbuch“ und „Skript“ sowie die englischen Bezeichnungen „Script“ und „Screenplay“ verwende ich synonym.

<sup>360</sup> Die Materialien zur Filmpromotion richten sich an Medienvertreter und enthalten in der Regel eine Synopsis, Informationen zu Besetzung und Stab (Cast und Crew), Kurzinterviews und Kurzbiografien, Produktionshintergründe usw.

(Clippings) ausgewertet (s. Anhang A);<sup>361</sup> ferner habe ich, sofern es für die Texterklärung aufschlussreich war, auf Korrespondenz, teilweise unveröffentlichte Selbstaussagen Atwoods in Vorträgen, Aufsätzen u. Ä. sowie auf Werbe- und Marketingunterlagen zurückgegriffen; als informativ erwiesen sich zudem eine Reihe der im Atwood-Archiv in Vielzahl vorhandenen Berichte und Interviews zu *The Handmaid's Tale*, die in einer ersten Welle nach Publikation des Romans und in einer zweiten Welle nach der Premiere des Films in der internationalen Tages- und Publikumspresse erschienen sind.

## 3.2 Aspekte der Basisarbeit

### 3.2.1 Leitfragen zur Basis-Analyse von Dystopien

Für die Basis-Analyse empfiehlt die kognitive Hermeneutik, um „das, was in der Textwelt geschieht, möglichst genau erfassen zu können, [...] Leitfragen für die deskriptive Arbeit zu formulieren, die auf die jeweilige Textsorte zugeschnitten sind“<sup>362</sup>. In den zwei von Tepe genannten Beispielen bezieht sich der Begriff „Textsorte“ auf Texte mit einer bestimmten Zielgruppe (Kinder- und Jugendliteratur), die jeweils ein gemeinsames Merkmal, nämlich ein bestimmtes Handlungsmotiv (magische Helfertfigur, Teufelspakt) aufweisen, und es werden jeweils mehrere solcher Texte untersucht.<sup>363</sup> Besteht die Erkenntnisaufgabe wie in diesen Beispielen darin, mehrere Texte vergleichend zu untersuchen, liefern die zu untersuchenden Texte selbst die Datenbasis für die Feststellung von Textmerkmalen zur Formulierung von Leitfragen, die, wiederum auf die Texte angewendet, dazu beitragen, die Beschaffenheit der Textwelten genauer zu erfassen. In vergleichbaren Fällen der Untersuchung von Texten auf ihr verbindendes Element hin spielt der Begriff der Textsorte also schon bei Eingrenzung des Interpretationsgegenstands eine maßgebliche Rolle (Motiv/Aspekt X in Texten der Sorte Y und/oder eines bestimmten Zeitraums Z) und die Datenerhebung findet in einem ersten basis-analytischen Schritt statt, der in einem zweiten basis-analytischen Schritt (Anwendung auf den Text) zur Präzisierung führt.

In der vorliegenden Dissertation wurde mit Margaret Atwoods Roman als Ausgangstext für eine filmische Literaturadaption ein Werk untersucht, als dessen Hauptmerkmal, das ihn als einer bestimmten Gruppe von Texten zugehörig ausweist, die Bindung an die literarische Gattung der Dystopie identifiziert wurde. Als sinnvolle Analyse- und Interpretationsstrategie erschien es demnach, über die üblicherweise zu erfassenden Elemente des Textes wie Handlungsverlauf, Figurenkonstruktion und Erzählstrategie hinaus die *gattungstypischen* Merkmale der Textwelt zu ermitteln, d. h. für die deskriptive Arbeit einen Leitfragenkatalog zu entwickeln, der speziell auf die Analyse von Dystopien zugeschnitten ist. Da die Untersuchung sich jedoch nicht vergleichend auf mehrere Texte, sondern nur auf ein einzelnes Werk erstreckt, war es notwendig, durch Zugriff auf andere literarische Werke der Gattung Utopie/Dystopie sowie ergänzend durch Konsultation von Forschungsliteratur diese Merkmale zuerst zu ermitteln<sup>364</sup>, sie als Leitfragen zu formulieren und auf bestimmte inhaltliche und formale Textaspekte hin zu strukturieren, um sie dann auf den zu untersuchenden Einzeltext anzuwenden. Die Generierung der Leitfragen kann somit als eine elementare Form der Aufbauarbeit betrachtet werden. Die Leitfragen zur Basis-Analyse von Dystopien habe ich so formuliert, dass sie auch auf den Film angewendet werden können. Sie lauten:<sup>365</sup>

<sup>361</sup> Demgegenüber wurden Materialien wie die handschriftlichen Textentwürfe, die Typoskripte und die Korrektur- und Druckfahnen von *The Handmaid's Tale*, die für eine editionswissenschaftliche Rekonstruktion des Romantextes nützlich gewesen wären, außer Acht gelassen.

<sup>362</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 55 (s. Anm. 146).

<sup>363</sup> Vgl. ebd.

<sup>364</sup> Dies erfolgte größtenteils bereits im Rahmen der Magisterarbeit. Die Textbasis bildeten *The Handmaid's Tale* von Margaret Atwood (1985), *Neu-Atlantis* von Francis Bacon (1627), *Ein Rückblick aus dem Jahr 2000* von Edward Bellamy (1888), *Fahrenheit 451* von Ray Bradbury (1953), *Erewhon* von Samuel Butler (1972), *Der Sonnenstaat* von Tommaso Campanella (1602–1623), *Brave New World*, *Affe und Wesen* und *Eiland* von Aldous Huxley (1932, 1949 bzw. 1962), *Nein. Die Welt der Angeklagten* von Walter Jens (1950), *Kunde von Nirgendwo* von William Morris (1890), *Utopia* von Thomas Morus (1516), *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell (1949), *The Space Merchants* von Frederick Pohl und Cyril M. Kornbluth (1952), *Wir* von Jewgenij I. Samjatin (1922), *Das höllische System* von Kurt Vonnegut (1952) und *A Modern Utopia* von H. G. Wells (1905). Darüber hinaus wurden literaturgeschichtliche und gattungspoetische Abhandlungen sowie Studien zu verschiedenen literarischen Einzelwerken und einigen Gattungsaspekten herangezogen.

<sup>365</sup> Eine komprimierte Version des Leitfragenkatalogs wurde den Teilnehmern des im Wintersemester 2007/08 im Rahmen des Dissertationsprojektes gemeinsam mit Peter Tepe durchgeführten Haupt- und Masterseminars „Totalitarismuskritik in der Anti-Utopie“ als Analysehilfe zur Verfügung gestellt. Mein im Kommentierten Vorlesungsverzeichnis

- Raum-zeitliche Lokalisierung: Wie ist der dystopische Staat örtlich und zeitlich lokalisiert? Was sind Handlungsort und -zeit? Wie groß ist der zeitliche Abstand zur Autorgegenwart? Was ist die geopolitische Gesamtsituation? Existiert der dystopische Staat als Weltstaat oder ist er geografisch begrenzt? Welche Aussagen werden ggf. über die fiktive Welt außerhalb des dystopischen Staates gemacht? Wird innerhalb der Text- oder Filmwelt eine Gegenwelt aufgebaut? Wenn ja, wodurch unterscheidet sie sich von der dystopischen Welt?
- Historische Entwicklung: Wie ist der dystopische Staat historisch situiert? Wie wird die Entwicklung von der zeitgenössischen Gegenwart zur dystopischen Zukunftswelt dargestellt? Auf welche Weise wird eine hypothetische Linearität zwischen Autorgegenwart und dystopischer Fiktion herbeigeführt? Wird eine fiktive Geschichtsschreibung geleistet bzw. findet eine retrospektive Betrachtung statt? Wie wird der Umschlag von der empirischen Wirklichkeit zur dystopischen Zukunft gestaltet? Welche Ursache und Entwicklungen haben zur Entstehung des dystopischen Staates beigetragen? Welche Entwicklungen und Tendenzen werden als begünstigende oder hemmende Faktoren für die Etablierung des dystopischen Staates präsentiert? Werden direkt oder indirekt Entstehungs- und Erhaltungsbedingungen des dystopischen Staates diskutiert? Werden direkt oder indirekt Präventions- oder Korrekturmöglichkeiten aufgezeigt?
- Weltanschauliches System und soziopolitisches Programm (Ideologie)<sup>366</sup>: Wie ist die herrschende Weltanschauung zu kennzeichnen? Was sind die zentralen Ideen, Einstellungen und Werte? Was sind die anthropologischen, sozialen und kulturellen Grundannahmen? Welche Staatsziele werden im Rahmen der dystopischen Fiktion definiert? Was sind die Inhalte und Ziele des soziopolitischen Programms? Worauf basieren Weltanschauung und soziopolitisches Programm? Liegt ihnen eine bestimmte Theorie zugrunde? Wie ist die Theoriebindung zu bestimmen?
- Politik und Herrschaft: Welche politischen Kräfte sind identifizierbar? Werden diese explizit benannt oder bleiben sie anonym? Wie werden die Machtverhältnisse dargestellt und auf welchen Grundsätzen basieren sie? Welche staatlichen Institutionen werden erwähnt oder geschildert? Welche Machtmittel oder Kontrollsysteme kommen zum Einsatz? Wie sanktioniert der dystopische Staat Normbrüche? Welche Merkmale des Totalitären weist der dystopische Staat auf? Welche Auswirkungen der totalitären Herrschaft auf das Individuum werden vorgeführt?
- Gesellschaftssystem: Was sind die wesentlichen Kennzeichen des dystopischen Gesellschafts-systems? Wie stellt sich die Sozial- und Gesellschaftsstruktur des dystopischen Staates dar? Nach welchen Prinzipien ist die Gesellschaft organisiert? Wie ist die Gesellschaft hierarchisch gegliedert? Wie ist das Verhältnis von Individuum und dystopischem Staat bzw. Kollektiv gestaltet? Wie werden zentrale gesellschaftliche Bereiche wie Kunst, Kultur, Medien, Wissenschaft, Technik, Natur und Religion charakterisiert und welchen Stellenwert nehmen sie ein? Welcher Grad der Technisierung ist im dystopischen Modell verwirklicht? Wie bieten sich der dystopische Alltag, das dystopische Arbeits-, Freizeit- und Familienleben dar? Welche Sozialisationsinstanzen sind vorhanden? Was sind die Merkmale und Ziele dystopischer Sozialisation? Welche Merkmale weist das dystopische Normgefüge auf? Welchen Totalitätsgrad erreicht das dystopische Szenario? Ist ein umfassender Entwurf verwirklicht oder dominieren einzelne Bereiche? Welche Selektionsprinzipien liegen dem zugrunde?

---

veröffentlichter Ankündigungstext beschreibt das Programm des Seminars: „Autoritäre Herrschaftsausübung, Gleichschaltung des Individuums und Einsatz von Massenkontrollsystemen konstituieren utopische Zukunftswelten, deren gemeinsamer Grundgehalt häufig mit dem politischen Schlagwort ‚Totalitarismus‘ belegt wird. [...] Ausgehend vom methodologischen Ansatz der kognitiven Hermeneutik soll das Verfahren der Basis-Analyse und -Interpretation sowohl auf die literarischen Einzeltexte als auch auf ihre ‚performative Deutung‘ im Rahmen des Kunstphänomens Film angewandt werden.“ Weitere Informationen zur Lehrveranstaltung sowie Links zu einigen der daraus hervorgegangenen studentischen Hausarbeiten finden sich in: [mythos-magazin.de](http://mythos-magazin.de) – „Seminarinfo ‚Totalitarismuskritik in der Anti-Utopie‘“.

<sup>366</sup> Vgl. Tepe: *Ideologie*, Kapitel 1: Was heißt „Ideologie“? (S. 13–29). Tepe verweist hier auf die vielfältigen Bedeutungen des Begriffs „Ideologie“ und verwandter Wörter und empfiehlt, diese in wissenschaftlichen Kontexten nicht „ungeklärt zu verwenden“, sondern „stets so genau wie möglich anzugeben, was sie im jeweiligen Zusammenhang bedeuten“ bzw. „durch andere zu ersetzen, die genauer und weniger vieldeutig sind“ (S. 18). In Bezug auf die positive oder neutrale Verwendung des Begriffs „Ideologie“ – die grundsätzlich von einer negativen bzw. kritischen Verwendung, die das ideologische Denken als defizient, illusionär, verzerrt, interessenbegeleitet und bedürfniskonform kritisiert (= Ideologie<sub>1</sub>) abgegrenzt wird – unterscheidet er zwei hauptsächliche Bedeutungen: Ideologie<sub>2</sub> = Ideen- und Wertesystem bzw. Weltanschauung und Ideologie<sub>3</sub> = soziopolitisches Programm (S. 14–15 u. 17). Hier und im Folgenden verwende ich diese Begriffe der Definition und den Sprachempfehlungen entsprechend. Eine Übersicht aller im Buch *Ideologie* enthaltenen Ideologiebegriffe und Sprachempfehlungen findet sich in [mythos-magazin.de](http://mythos-magazin.de) – Peter Tepe: Ergänzungen zum Buch *Ideologie* 1, S. 19–20.

- Handlungskonstruktion und Figurenkonstellation: Welches sind die Elemente und Merkmale des Handlungsverlaufs? Was sind die konflikt- und handlungsauslösenden Momente? Nimmt die Handlung ein positives, negatives oder offenes Ende? Welche Figurenkonstellation liegt vor? Wie sind die Haupt- und Nebenfiguren konzipiert und wie hoch ist ihr Individualisierungsgrad? Durchlaufen die Figuren eine Entwicklung und wie stellt sich diese dar? Welche Funktionen und Rollen erfüllen die verschiedenen Figuren und Typen innerhalb des dystopischen Gesellschafts-systems? Welche gesellschaftlichen Rollenzuweisungen sind vorhanden?
- Devianz- und Rebellionsmotiv: Welchen Konformitätsgrad weist die dystopische Gesellschaft auf? Gibt es eine oder mehrere Außenseiter- bzw. Rebellenfiguren? Wodurch wird/werden diese als solche gekennzeichnet? Wie wird das abweichende Verhalten der Außenseiter- bzw. Rebell-figur(en) begründet? Wie lässt sich der Entwicklungs- und Erkenntnisprozess der Außenseiter- bzw. Rebellfigur(en) kennzeichnen? Welche Ziele verfolgt diese Figur bzw. verfolgen diese Figuren? Welche gesellschaftlichen Gegenkräfte werden präsentiert? Welche devianten Subkulturen gibt es? Was sind die Merkmale, Mittel und Ziele devianter Subkulturen? Wie wird die Wirksamkeit oder Unwirksamkeit oppositioneller Gegenkräfte dargestellt?
- Darstellungsmittel: Wie ist der Text oder der Film aufgebaut und strukturiert? Welche Darstellungsmittel werden angewendet? Was sind die Merkmale der sprachlichen oder filmischen Gestaltung? Welche Leitmotive, Bilder und Metaphern kommen zum Einsatz? Worin besteht die Erzählstrategie? Welche Erzählhaltung und Erzählperspektive liegt vor? Welche gattungsspezifischen Merkmale weist der Text/Film auf? Welche Darstellungskonventionen der literarischen Utopie/Dystopie werden verwendet, umgeformt oder weiterentwickelt? Welchen Prinzipien unterliegt das negativ-utopische Projektionsverfahren? Welche erzähltechnischen Mittel garantieren den Wirklichkeitsbezug der dystopischen Fiktion? Welche Fiktionalisierungs- und Rückbindungsverfahren werden eingesetzt? Wie sind die Realitätsverweise zu charakterisieren? Welche Techniken und Mittel der Satire kommen zur Anwendung? Welche didaktischen Darstellungselemente lassen sich identifizieren? Auf welche Weise erfolgt die fiktionale Vermittlung des dystopischen Szenarios?

### 3.2.2 Spezifizierte Leitfragen zu den Basis-Interpretationen

Da die Zukunftswarnung als gattungskonstitutiv betrachtet und von einer gegenwartskritischen Stoßrichtung der untersuchten dystopischen Werke, d. h. des Romans und seiner Verfilmung, ausgegangen werden kann, wurden die allgemeinen auf die prägenden Instanzen bezogenen Leitfragen folgendermaßen präzisiert:

- Text- bzw. Filmkonzept: Vor welchen politischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Tendenzen wird gewarnt? Gegen wen richtet sich die Kritik? Werden bestimmte Denksysteme oder politisch-gesellschaftliche Zielvorstellungen angegriffen? Welche zentralen Werte werden verteidigt?
- Literatur- bzw. Filmprogramm: Welche Funktion erfüllt Kunst im Allgemeinen und die Utopie/Dystopie im Besonderen nach Meinung der Autoren im gesellschaftlich-politischen Diskurs? Welche Rolle spielt das Bewusstsein der Gattungszugehörigkeit bei der Konzeption des Textes bzw. Films? Warum wählen die Autoren die literarische Gattung der Dystopie bzw. eine dystopische Romanvorlage zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Ziele?
- Überzeugungssystem: Welche Haltung nehmen die Autoren in Bezug auf das utopische Denken ein? Von welcher weltanschaulichen Position aus bearbeiten die Autoren den dystopischen Stoff? Welches Menschenbild vertreten die Autoren und welchen Stellenwert messen sie dem Individuum bei? Welche Überzeugungen werden in Bezug auf die Bedingungen gesellschaftlichen Wandels und die Ursachen politisch-sozialer Fehlentwicklungen vertreten? Welche Korrekturen, Gegenmaßnahmen oder Alternativen werden als möglich oder sinnvoll angesehen?

## 3.3 Aspekte der Aufbauarbeit

### 3.3.1 Relevante Kontexte

- 1) Werkkontexte: Die Erarbeitung der Werkkontexte Margaret Atwoods, Harold Pinters und Volker Schlöndorffs diente der Erschließung der weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen. Dazu habe ich die Arbeitsschritte des Basis- und z. T. auch des Aufbaubereichs, wie sie im Rahmen der erklärenden Interpretation des Films und des ihm zugrunde liegenden litera-

rischen Textes zuerst vorgenommen wurden, mit weiteren Werken der genannten Autoren (auch solchen, die einer anderen literarischen Gattung oder Kunstart angehören) wiederholt, wobei mit jedem weiteren analysierten Werk die Datenbasis erweitert und die Hypothesen zu weltanschaulichen und kunstbezogenen Überzeugungen präzisiert werden konnten. Durch den Vergleich von mehreren Werken wurden Häufungen, Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen z. B. in der Wahl der Thematik, der Stoßrichtung und den spezifischen Gestaltungsweisen augenfällig, und lieferten im Fall Pinters Veränderungen im Hinblick auf die charakteristischen Textmerkmale wie anders gelagerte Problemstellungen und eine andersgeartete Schreibweise Hinweise auf die Modifikation der künstlerischen Hintergrundannahmen, die sich in andersgearteten Text- und Adaptionskonzepten niedergeschlagen haben. Da bei der Erschließung von Harold Pinters Drehbuchwerk und, sofern es sich um Literaturverfilmungen handelt, Volker Schlöndorffs Filmwerk zudem Aspekte der intermedialen Bezugnahme eine Rolle spielten, habe ich, um die jeweiligen Adaptionskonzepte genauer bestimmen zu können, in einigen Fällen auch den zugrunde liegenden Prätext untersucht und für weitere Ausgangstext/Adaption-Konstellationen die Text-Film-Beziehung ermittelt.

- 2) Biografische und psychologische Kontexte: Diese wurden unter Rückgriff auf biografische Darstellungen nur einbezogen, wenn sich aufgrund der Interpretationsarbeit Hinweise auf die Relevanz derartiger Prägezusammenhänge für die Erklärung der untersuchten Werke ergaben. Ein Beispiel ist Harold Pinters Türkei-Reise, die Konsequenzen für sein Kunstprogramm hatte.
- 3) Literaturgeschichtliche und gattungspoetische Kontexte: Wie oben erwähnt, war es für die Entwicklung des Leitfragenkatalogs notwendig, literaturtheoretische Aufbauarbeit zu betreiben, um die gattungskonstituierenden Merkmale der Utopie/Dystopie zu ermitteln und auf den Text bzw. den Film anzuwenden. Zu diesem Zweck habe ich – und zwar größtenteils bereits im Rahmen der Magisterarbeit – einige Werke der Gattung Dystopie sowie einige utopische Vorgängertexte einer Basis-Analyse und -Interpretation unterzogen (s. Anm. 364). Auf dieser Grundlage konnte insbesondere der Umgang der Romanautorin mit den Gattungskonventionen, die Art und Weise der Bezugnahme auf literarische Vorläufer und der Umgang mit an eine bestimmte Gattung geknüpfte Rezipientenerwartungen und traditionellen Deutungsmustern untersucht und eine literaturhistorische Positionsbestimmung des Textes vorgenommen werden. Entsprechendes gilt für den Film. Relevant war diese Art der Kontextarbeit zudem für die Erschließung von Pinters Bühnenstücken und des ihnen zugrunde liegenden Literaturprogramms sowie im Hinblick auf die filmhistorische und kunstprogrammatische Einordnung der Filme Schlöndorffs.
- 4) Soziohistorische Kontexte: Unerlässlich für die Untersuchung war die Beantwortung der Frage, mit welchen zeitgenössischen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und ideengeschichtlichen Sachverhalten sich die Autoren auseinandergesetzt haben. Sie zielt insofern auf das konkrete Werkkonzept, als der Text/der Film mit seiner Thematik und Stoßrichtung auf seine zeit- und ortsspezifischen Entstehungsvoraussetzungen reagiert. Hier spielte es auch eine Rolle, dass zwischen Roman (d. h. der Grundidee, der Entstehung, dem Erscheinungstermin und der Rezeptionssituation) und dem Film (d. h. der Planung und Produktion, dem Erscheinungstermin und der Rezeptionssituation) einige Jahre lagen.
- 5) Der Kontext der Werkentstehung: Meine Erforschung des Kontextes der Filmentstehung zielte nicht (wie in der Editionsphilologie) auf die Rekonstruktion der Überlieferungslage des Werkes, sondern auf die Erschließung der filmprägenden Instanzen. Die Rekonstruktion des Produktionsumfeldes und -prozesses (s. Kap. 10) vor dem Hintergrund der spezifischen personellen Konstellation bei der Konzeption und Realisierung des Films und die durchgeführte Untersuchung von verschiedenen Textfassungen des Filmdrehbuchs (s. Kap. 12) diente ausschließlich der erklärenden Interpretation des filmischen Endprodukts.
- 6) Rezeptionsforschung: Im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit Wertungsfragen der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* habe ich untersucht, wie der Film rezipiert wurde und welche ästhetischen und weltanschaulichen Wertmaßstäbe dabei eine Rolle spielten.

### 3.3.2 Quellen zur Rekonstruktion der Hintergrundannahmen

Die Rekonstruktion der die Kunstproduktion steuernden Überzeugungssysteme und Kunstprogramme Margaret Atwoods, Harold Pinters und Volker Schlöndorffs stützt sich auf die sich aus der

Erschließung der Werkkontexte ergebenden Erkenntnisse, die in Relation zu außerliterarischem Material gesetzt werden.

Dazu habe ich im Falle Margaret Atwoods vorrangig ihr Romanwerk herangezogen und besonderes Augenmerk auf Texte gelegt, in denen sich Atwood ebenfalls der utopischen/dystopischen Form bedient, während ihre Kurzprosa und ihre Lyrik in geringerem Ausmaß berücksichtigt werden. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Autorin selbst zwischen unterschiedlichen künstlerischen Zielsetzungen dieser literarischen Ausdrucksformen differenziert.<sup>367</sup> In ihrem vielfältigen und umfangreichen nicht-fiktionalen Werk sowie in zahlreichen Interviews hat sich Margaret Atwood außerdem zu verschiedensten Themen aus den Bereichen Literatur, Politik und Gesellschaft geäußert. Hervorzuheben sind hier zunächst drei Sachbücher: erstens *Survival*<sup>368</sup>, eine literaturtheoretische Studie zu Geschichte und Motiven der kanadischen Literatur, die als früher Schlüsseltext zu Atwoods künstlerischen und weltanschaulichen Hintergrundannahmen gelten kann; zweitens *Negotiating with the Dead*<sup>369</sup>, das auf sechs an der britischen Universität Cambridge gehaltenen Vorlesungen basiert und in dem sie diverse Aspekte der literarischen Produktion und Rezeption, wie etwa das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft und die soziale und politische Funktion der Kunst diskutiert; drittens *In Other Worlds*<sup>370</sup>, in dem sie sich mit den literarischen Gattungen der Science Fiction (SF), der Utopie und der Dystopie auseinandersetzt, und zwar unter autobiografischen und literaturtheoretischen Gesichtspunkten sowie vom Standpunkt einer Autorin von literarischen Produkten ebendieser Gattungen. Ihre außerliterarischen Stellungnahmen umfassen des Weiteren Essays, Buchrezensionen, Zeitungsbeiträge, Vorlesungen, Reden und Vorträge, von denen eine große Auswahl in den Sammlungen *Second Words*<sup>371</sup>, *Writing With Intent*<sup>372</sup> und *Curious Pursuits*<sup>373</sup> enthalten sind. Eine Reihe von Interviews mit der Autorin ist zudem in zwei von Earl G. Ingersoll herausgegebenen Bänden verfügbar.<sup>374</sup> In allen genannten Veröffentlichungen verdeutlicht Atwood ihre weltanschaulichen und künstlerischen Positionen, wobei ich den Fokus auf die Literaturlauffassung gelegt habe sowie auf diejenigen Aspekte des Überzeugungssystems, die aufgrund der spezifischen Textkonzeption von *The Handmaid's Tale* für die erklärende Interpretation von Bedeutung sind.

Bei der Untersuchung von Pinters Werk habe ich zwischen dramatischem Werk und Drehbuchwerk bzw. Filmen nach Drehbüchern Pinters unterschieden, und mich jeweils auf Werke konzentriert, die für die jeweilige Phase typisch sind oder im Hinblick auf die Adaption von *The Handmaid's Tale* relevant erscheinen, etwa aufgrund zeitlicher Nähe oder konzeptioneller Ähnlichkeiten. Nicht berücksichtigt habe ich Pinters Gedichte und Revue Sketches sowie seine Tätigkeiten als Schauspieler

<sup>367</sup> Vgl. Atwood: *An End to Audience?*, S. 424: „I believe that poetry is the heart of the language, the activity through which language is renewed and kept alive. I believe that fiction writing is the guardian of the moral and ethical sense of the community.“ Vgl. auch Atwood: *Mathews and Misrepresentation*, S. 148: „if we are looking for *social* (rather than personal or metaphysical) paradigms we are more likely to find them in fiction and in narrative and dramatic poetry, than in, for instance, lyric poetry.“

<sup>368</sup> Margaret Atwood: *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972). Toronto 1976.

<sup>369</sup> Margaret Atwood: *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge, MA 2002.

<sup>370</sup> Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination* (2011). London 2012. Teil 1 enthält drei Kapitel, die auf im Oktober 2010 an der Emory University Atlanta gehaltenen Vorlesungen basieren („Flying Rabbits: Denizens of Distant Spaces“, „Burning Bushes: Why Heaven and Hell Went to Planet X“ und „Dire Cartographies: The Roads to Utopia“); des Weiteren sind Rezensionen (Teil 2 „Other Deliberations“) und eigene literarische Produktionen (Teil 3 „Five Tributes“) enthalten.

<sup>371</sup> Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto 1982.

<sup>372</sup> Margaret Atwood: *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983–2005*. New York 2005.

<sup>373</sup> Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London 2006.

<sup>374</sup> Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990; Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006. Interessanterweise hat Atwood in einem der hier enthaltenen Interviews einen kritischen Umgang mit Selbstaussagen angemahnt, wie ihn auch die kognitive Hermeneutik fordert (s. Anm. 220–222). Vgl. Hancock, S. 191: „Interviews are an art form in themselves. As such, they're fictional and arranged. The illusion that what you're getting is the straight truth from the writer and accurate in every detail is false. The fact is that most writers can't remember the answers to some of the questions they get asked during interviews, so they make up the answers. A lot of the questions are about things they don't usually think about, or if they do think about them, they don't think about them at the time of writing. Any memory you have of what you did at the moment of writing is just that, a memory. Like all memories, it's usually a revision, not the unadulterated experience itself. Also, writers quite frequently conceal things. They either don't want them known, or they think of them as trade secrets they don't want to give away, or they are hooked on some sort of critical theory and they wish to make it appear that their work fits inside the perimeter of that theory. Let's just state at the beginning that interviews as the truth, the whole truth, and nothing but the truth are suspect. They're fictions.“

und Regisseur. Darüber hinaus finden sich, obwohl Pinter in dem Ruf stand, äußerst zurückhaltend oder gar widerwillig Selbstauskünfte zu erteilen und Eigeninterpretationen meist zu verweigern, einige Quellen, die aufschlussreiche Passagen zu Pinters Weltanschauung und Kunstauffassung aufweisen. Ergiebig ist insbesondere die Sammlung von Briefen, Reden, Interviews, Essays und politischen Stellungnahmen Harold Pinters, die unter dem Titel *Various Voices* in der Ausgabe aus dem Jahr 2009 den Zeitraum von 1948 bis 2008 abdeckt.<sup>375</sup> In die Kontextarbeit einbezogen wurden die hier enthaltenen politischen Schriften aus den Jahren 1985 bis 2005, die mit biografischen Daten zum politischen Engagement Pinters verknüpft werden. Als Schlüsseltexte der frühen Phase Pinters können „Writing for Myself“<sup>376</sup>, das auf einem 1961 geführten Interview basiert und als Einführungstext dem zweiten Band von Pinters gesammelten Stücken vorangestellt ist, und „Writing for the Theatre“<sup>377</sup>, Pinters Rede auf dem National Student Drama Festival in Bristol 1962, betrachtet werden. Vor allem in letztgenanntem Text legt er wesentliche programmatische Aspekte seines künstlerischen Schaffens dar. Des Weiteren wird eine Reihe von Gesprächen mit Harold Pinter, darunter die Interview-Serie mit Mel Gussow, berücksichtigt, die im Zeitraum von 1961 bis 1996 stattgefunden haben.<sup>378</sup> Ergänzt wird die Materialbasis u. a. durch das Standardwerk des Pinter-Biografen Michael Billington *The Life and Work of Harold Pinter*<sup>379</sup> und die neuere rororo-Monografie *Harold Pinter* von Peter Mürder<sup>380</sup>.

Die Rekonstruktion der Hintergrundannahmen Volker Schlöndorffs musste fast ausschließlich über dessen Filmwerk erfolgen. Zum einen hat der Regisseur anders als die beiden Schriftsteller keine Texte, etwa theoretische bzw. programmatische Schriften, produziert, auf die sich die Argumentation hätte stützen können, und sind seine Selbstauskünfte fast immer konkret auf einen bestimmten Film bezogen. Zum anderen sind die meisten der mit ihm geführten Interviews anders als oft bei Atwood oder Pinter keine literarischen Gespräche, sondern im Rahmen der Marketingkampagne zum Filmstart erschienene Zeitungsartikel, wozu Schlöndorff einmal festgestellt hat: „Wenn ich über meine Filme spreche, wenn sie anlaufen, dann bin ich auch nicht kritisch. Dann muss man ja den Verkaufsjargon benutzen.“<sup>381</sup> Selbstdeutungen, Selbstaussagen usw. finden sich demnach vorwiegend im Zuge der Presseberichterstattung zum Film (d. h. aus dem Jahr 1990), in dem in den DVD-Extras unter dem Menüpunkt „Interview mit Volker Schlöndorff“ enthaltenen kurzen Film, in dem Schlöndorff rückblickend von der Filmproduktion erzählt<sup>382</sup>, sowie in seiner Autobiografie<sup>383</sup>. Während in Bezug auf die Presseartikel einzukalkulieren war, dass Aussagen die offizielle Marketing-Linie reflektieren, oder nicht ganz korrekt bzw. aus dem Zusammenhang gerissen wiedergegeben wurden, musste für die beiden letztgenannten Quellen berücksichtigt werden, dass diese Auskünfte fast 20 Jahre später aus der Erinnerung gegeben wurden. Gleiches gilt auch für einige der auf den DVDs enthaltenen Interviews mit Schlöndorff, die z. T. mehrere Jahrzehnte nach Veröffentlichung des jeweiligen Films zeitnah zur Produktion des Speichermediums geführt wurden.

<sup>375</sup> Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London 2009.

<sup>376</sup> Harold Pinter: *Writing for Myself* (Based on a conversation with Richard Findlater published in *The Twentieth Century*, February 1961). In: Harold Pinter: *Plays: Two*. London 1977, S. 9–12.

<sup>377</sup> Harold Pinter: *Writing for the Theatre* (1962). In: Harold Pinter: *Various Voices*, S. 29–35.

<sup>378</sup> Die Gesprächspartner sind: Mireia Aragay/Roman Simó (1996), Lawrence M. Bensky (1966), Michael Billington (1996), Anna Ford (1988), Miriam Gross (1980), Mel Gussow (1971, 1979, 1988, 1989 u. 1993), Nicholas Hern (1985) und Harry Thompson (1961). Weitere Interviews waren in Auszügen verfügbar in: Malcolm Page (Hg.): *File on Pinter*. London 1993.

<sup>379</sup> Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*. London 1996.

<sup>380</sup> Peter Mürder: *Harold Pinter*. Reinbek b. Hamburg 2006.

<sup>381</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.2008, Peter Körte.

<sup>382</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt. Volker Schlöndorff über *Die Geschichte der Dienerin*“.

<sup>383</sup> Volker Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*. München 2008.

## Teil II: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*

### 4 Kurzdarstellung und Entstehungshintergründe des Textes

#### 4.1 Synopsis

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist auf dem Boden der Vereinigten Staaten von Amerika die theokratische „Republic of Gilead“ errichtet worden, deren Weltanschauung auf der alttestamentarischen Geschichte von Rachel und ihrer Magd Bilhah beruht. Da „[i]nfolge chemischer und atomarer Verseuchung [...] ein Großteil der [...] Bevölkerung unfruchtbar geworden“ ist, wird insbesondere das Sexuelle streng reglementiert, und werden „die wenigen gebärfähigen Frauen zu Reproduktionszwecken zwangsrekrutiert“ und „einem Commander, d. h. einem Mitglied der rein männlichen Führungsschicht zugeteilt“.<sup>384</sup> Kinder werden konfisziert und in die Familien der höheren Ränge eingegliedert.

Auch die namenlose Ich-Erzählerin durchläuft nach einem gescheiterten Fluchtversuch nach Kanada, bei dem sie von ihrem Ehemann und ihrer Tochter getrennt wurde, das Ausbildungs- und Umerziehungslager „Red Centre“, das unter dem strengen Regiment weiblicher Aufseher, der „Aunts“, steht. Dort begegnet sie ihrer alten Collegefreundin, der lesbischen Moira, wieder, die später aus dem „Red Centre“ entkommen kann. Die Protagonistin wird als sogenannte „Handmaid“ Commander Fred zugeteilt, erhält einen neuen Namen, der aus dem Possessivpronomen „of“ und dem Vornamen ihres „Besitzers“ gebildet wird, und muss sich als „Offred“ von nun an einem regelmäßigen Zeugungsritual unterziehen. Sollte es ihr nicht gelingen, dem Commander und seiner Ehefrau Serena Joy ein gesundes Baby zur Welt zu bringen, droht ihr die Zwangsarbeit in den „Colonies“.

Während ihrer Dienstzeit als Handmaid trifft sie sich auf Wunsch Commander Freds, der ihr auf diese Weise näherzukommen sucht, nachts heimlich mit ihm in dessen Arbeitszimmer zum Scrabble-Spielen und Plaudern. Durch die ihr als Partnerin für die Erledigung der Einkäufe zugeteilten Handmaid Ofglen, die Offred dafür gewinnen möchte, Commander Fred, der einen hohen Rang innerhalb der politischen Führung Gileads einnimmt, auszuspionieren, erfährt Offred von der Untergrundorganisation „Mayday“. Sie nimmt zudem an den für die Handmaids obligatorischen Veranstaltungen „Birth Day“ sowie „Salvaging“ und „Particicution“ teil, bei denen die Handmaids die Geburt eines Babys zelebrieren bzw. gemeinschaftlich Hinrichtungen an Frauen und Männern, die eines der Gesetze Gileads gebrochen haben, vollstrecken. Da die ersehnte Schwangerschaft Offreds ausbleibt, arrangiert Serena Joy, die befürchtet, ihr Ehemann könne zeugungsunfähig sein, eine sexuelle Begegnung Offreds mit Nick, dem Chauffeur des Commanders, aus der eine verbotene Liebesbeziehung erwächst. Nach einem Besuch im staatlichen Bordell „Jezebel’s“, bei dem Offred den Commander begleiten musste und bei dem sie Moira wiedergetroffen hatte, die auf der von Fluchthelfern organisierten „Underground Femaleroad“ abgefangen und zum Dienst als Prostituierte verurteilt wurde, entdeckt Serena Joy schließlich, dass sie von Offred und dem Commander hintergangen wurde. Nicht nur droht Offred aufgrund dessen eine harte Bestrafung, sondern ihr steht unter Umständen auch, da Ofglen als Mitglied der Widerstandsorganisation enttarnt wurde und sich daraufhin das Leben genommen hat, eine Festnahme als deren mögliche Komplizin bevor. Als Offred tatsächlich von der Geheimpolizei „Eyes“ abgeholt wird, gibt Nick sich als Mitglied des „Mayday“-Untergrundes zu erkennen und Offred hofft, dass ihre Verhaftung sich als Rettungsaktion erweisen möge.

*The Handmaid's Tale* ist in 15 mit römischen Ziffern nummerierte Abschnitte gegliedert, in denen Offred aus der Ich-Perspektive von ihrem Leben in Gilead berichtet und dabei eine sehr persönliche Sicht auf die dystopische Welt liefert. In ihrem stetigen Stream of Consciousness alterniert eine nicht-chronologische Gegenwartsdarstellung mit Rückblenden in die Vergangenheit und selbstreflexiven und metafiktionalen Passagen. Offred beschreibt ihre Erlebnisse und die Personen in ihrem Umfeld, erinnert sich an ihr früheres Leben – ihre Collegezeit mit Moira, ihre Ehe mit Luke und ihre gemeinsame Tochter, ihre Beziehung zu ihrer Mutter –, gibt einen tiefen und schonungslosen Einblick in ihre Gefühle und wendet sich dabei mehrfach direkt an ein als Zuhörer ihrer Geschichte vorausgesetztes „you“.

An Offreds Erzählung schließt sich der Epilog „Historical Notes on *The Handmaid's Tale*“ an, der als teilweise Mitschrift einer im Jahr 2195 an der Universität Denay, Nunavit im Rahmen eines interna-

<sup>384</sup> Greif, S. 5.

tionalen Historikerkongresses stattfindenden Fachtagung zu Gilead-Studien ausgewiesen ist. Er besteht überwiegend aus einem wissenschaftlichen Vortrag mit dem Titel „Problems of Authentication in Reference to *The Handmaid's Tale*“, in dem der Cambridge-Professor James Darcy Pieixoto über die Authentizität und den Gehalt von Offreds Bericht referiert. Er führt zunächst zur Quellen- und Überlieferungslage aus, dass dieser auf circa dreißig von ihr besprochenen Tonbändern aufgezeichnet ist, die in Bangor im früheren US-Bundesstaat Maine gefunden wurden, dass technische Prüfungen deren Echtheit bestätigen, dass die Bänder nicht nummeriert waren, sondern die transkribierten Textfragmente von ihm und seinem Kollegen Professor Knotly Wade in die vorliegende Reihenfolge gebracht wurden, und dass auch sie es waren, die dem „Manuskript“ den Titel „The Handmaid's Tale“ gegeben haben. Nachfolgend erläutert er die Methoden, Schwierigkeiten und Ergebnisse der weiteren Erforschung des Dokuments, wobei er sich über weite Strecken auf die Identifizierung Commander Freds konzentriert und mit Frederick R. Waterford und B. Frederick Judd zwei wahrscheinliche Kandidaten erörtert. Er geht auf verschiedene Aspekte des Staates Gilead ein und bestätigt oder ergänzt so nachträglich Fakten bzw. Erklärungen zu seiner Entstehung und seiner Funktionsweise. Schließlich beklagt er den geringen Informationswert von Offreds Schilderungen und legt dar, dass man über das Schicksal der Erzählerin und der von ihr erwähnten Personen nur spekulieren könne.

Dem Roman vorangestellt sind die Widmung „For Mary Webster and Perry Miller“ sowie als Mottos ein Auszug aus der Genesis (30:1–3), ein Zitat aus Jonathan Swifts *A Modest Proposal* und ein Sufi-Spruchwort.

## 4.2 Selbstaussagen der Autorin zur Genese des Romans

Zu den Entstehungshintergründen und Inspirationsquellen ihres im Jahr 1985 erschienenen Romans hat Margaret Atwood oft und bereitwillig Auskunft gegeben. Dies ist als Teil ihrer Strategie der außerliterarischen Rezeptionssteuerung zu sehen, die darauf abzielt, Leser (und später auch das Kinopublikum) auf wesentliche Aspekte ihres Werkes aufmerksam zu machen und sich gegen Einwände und Kritik, dieses sei unwahrscheinlich und unglaubwürdig, zu wappnen. Da sie, wie von Atwood beabsichtigt, das Verständnis der Werkkonzeption erleichtern, fasse ich die wichtigsten Aussagen hier knapp zusammen.

Die Idee zu dem Roman sei ihr bereits um 1980/1981 gekommen, aber sie habe sie für so bizarr, verrückt und paranoid gehalten, dass sie sie, auch in der Befürchtung, ein solcher Roman könne ein totaler Fehlschlag werden, da das Publikum ihn für dumme und alberne feministische Propaganda halten würde, nach einigen fruchtlosen Schreibexperimenten nicht weiter verfolgt habe; zwei Dinge hätten letztlich den Ausschlag gegeben, die Idee doch ins Werk zu setzen: Der Roman habe selbst dazu gedrängt, geschrieben zu werden und sie so bei der Arbeit an einem anderen Romanprojekt gestört, und im Laufe der Zeit sei ihr angesichts der aktuellen Entwicklungen ein solches Szenario immer weniger abwegig erschienen.<sup>385</sup> Während eines D.A.A.D.-Aufenthaltes in Westberlin im Orwell-Jahr 1984 – eine Ironie, die ihr nicht entgangen sei – habe sie dann mit dem Schreiben angefangen und den Text im Frühling 1985 in Tuscaloosa, Alabama fertiggestellt, wobei beide Orte – die

<sup>385</sup> Vgl. Govier, S. 66: „I had the idea in my head for four years, but [...] I was working on a different novel that didn't really come together. I realized in about March '84 that it wasn't really what I should be writing, that instead I should be writing this novel that I'd had in my mind for a long time but had been avoiding because I thought it would be too crazed and berserk. Then we moved to Berlin at the end of March for three months, and I started this novel.“; Hancock, S. 215–216: „When I first started thinking about it, I thought it was such a whacko idea I wrote it with some trepidation. It could have been the worst failure you could possibly imagine. I was afraid people would say it was stupid, silly. There was also the risk it would be thought feminist propaganda of the most outrageous kind, which was not really what I intended.“; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein: „I delayed writing it for about three years after I got the idea because I felt it was too crazy,“ Miss Atwood says, sitting in the offices of her publisher, Houghton Mifflin. „Then two things happened. I started noticing that a lot of the things I thought I was more or less making up were now happening, and indeed more of them have happened since the publication of the book. [...] The second thing was that I was writing another novel and this one kept getting into it and messing it up and it became obvious that I would never be able to write the novel I was writing unless I wrote this one. So I stopped writing the other one and started writing this one.“ Vgl. auch Atwood: *Curious Pursuits*, S. 5; Atwood: „The Handmaid's Tale – Before and After“, S. 1; Atwood: *Writing with Intent*, S. 3; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith; *Cosmopolitan*, 2/1986, Carol E. Rinzler, S. 28; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien; *The Wall Street Journal*, 12.02.1986, Helen Dudar; *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata; Promotional Flyer des Book-of-the-month Club, Inc.; Promotional Material, Seal Books, S. 316.

klaustrophobische Mauerstadt und die Heimstätte des Ku-Klux-Klans – gewissen Symbolwert für den Roman hätten.<sup>386</sup>

Als entscheidende Impulse nennt sie den Aufstieg der religiösen Rechten in den USA<sup>387</sup>, das Aufkommen von neuen Technologien mit hohem Kontrollpotenzial<sup>388</sup> und die auf gesellschaftlichen Wandel und Umwelteinflüsse zurückzuführenden abnehmenden Fertilitäts- und Geburtenraten<sup>389</sup>. Neben der aufmerksamen Beobachtung des Zeitgeschehens – hier verweist sie unermüdlich auf ihr „scrapbook“ bzw. ihren „clipping file“ mit gesammelten Zeitungsartikeln<sup>390</sup> – habe sie Anregungen aus unterschiedlichen Quellen bezogen: ihren Reisen in verschiedene Ostblockstaaten (DDR, Polen, Tschechoslowakei) und in den Iran und nach Afghanistan<sup>391</sup>, der Lektüre utopischer und dystopischer Literatur<sup>392</sup> und von Sachbüchern zu politischen Unterdrückungssystemen der Vergangenheit (Nazi-Deutschland, die UDSSR, das koloniale Afrika) und der Gegenwart (Rumänien und Argentinien)<sup>393</sup> sowie ihrem Studium der amerikanischen Puritaner, die im 17. Jahrhundert auf amerikanischem Boden ein theokratisches Regime errichtet hatten<sup>394</sup>.

*The Handmaid's Tale* sei als negative Utopie eine logische Extrapolation gegenwärtiger Trends und enthalte, da sie lediglich Fakten fikionalisiert und zu einer Synthese geführt habe, nichts, was es in

<sup>386</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 11: „I began to work on this book in 1984 in West Berlin before the wall had fallen down, and I finished it in Alabama, in Tuscaloosa, home of the Ku Klux Klan, in 1985, and I think these two places are quite symbolic bookends for this novel.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 86–87: „I began the book – after a few earlier dry runs – in Berlin in the spring of 1984. I had a D.A.A.D. fellowship, in a program run by West Berlin to encourage foreign artists to visit, as the city was at that time encircled by the Berlin Wall and its inhabitants felt understandably claustrophobic. [...] I wrote more of the book once I was back in Toronto, and completed it in Tuscaloosa, Alabama, in the spring of 1985, where I was the holder of an M.F.A. chair. Tuscaloosa and Alabama provided another kind of flavour – that of a democracy, but one with quite a few constraining social customs and attitudes.“ Vgl. auch Atwood: *Curious Pursuits*, S. 5; Atwood: *Writing with Intent*, S. 4; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary.

<sup>387</sup> Vgl. Reynolds, S. 11: „MR: [...] Can you remember now where the originating idea came from? MA: I was talking to some friends and it was at the time of the rise of the religious right in the United States, when people were first realising that there was such a thing.“ Vgl. auch Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 10; Atwood: „*The Handmaid's Tale – Before and After*“, S. 1; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary; Promotional Material, Seal Books, S. 316.

<sup>388</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 10: „the rise of new technologies which allow the possibility of very great social control: in particular, the credit card.“ Vgl. auch Atwood: *Writing Utopia*, S. 93; Reynolds, S. 11; *Herizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 20; Promotional Flyer des Book-of-the-month Club, Inc.

<sup>389</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 10: „the alarming statistics about the falling fertility rates and the rising disease and mutation rates in the industrial West, and a lot of this is directly attributable to strange chemicals in the drinking water; in other words, to industrial pollution.“ Vgl. auch Atwood: „*The Handmaid's Tale – Before and After*“, S. 1; *Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 8; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith.

<sup>390</sup> Atwood: „*The Handmaid's Tale – Before and After*“, S. 2; Atwood: *Writing Utopia*, S. 93; Govier, S. 67; *Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 8; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien; *The Wall Street Journal*, 12.02.1986, Helen Dudar; *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiatia; Promotional Material, Seal Books, S. 317.

<sup>391</sup> Atwood: *Curious Pursuits*, S. 5; Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 10; Atwood: *In Other Worlds*, S. 86–87; Atwood: „*The Handmaid's Tale – Before and After*“, S. 2; Atwood: *Writing with Intent*, S. 4; Govier, S. 66; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary.

<sup>392</sup> Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 8–9; Atwood: *In Other Worlds*, S. 86; Atwood: *Writing Utopia*, S. 87; Meltzer, S. 179; Reynolds, S. 13; *Impact Magazine* (Albuquerque), *NM Journal*, 15.04.1986, Nancy Gage.

<sup>393</sup> Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 9 u. 10–11; Atwood: *Writing Utopia*, S. 89; Hancock, S. 216; Promotional Material, Seal Books, S. 316.

<sup>394</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 9–10: „the fact that I was required to study the history of XVIIIth century Puritan America. [...] there were a lot of sermons, and private journals [...] so I did study that, and any stories you may have been told about the Puritans going to the United States to set up a free-thinking, liberal democracy, are not true. This was a theocracy, it was very rigid: the first thing, as Nathaniel Hawthorne pointed out, that these people built was a prison, and one of the second things was a gallows on which they hanged people who didn't happen to agree with them.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 90–91: „The other lot of required reading has to do with the history of the seventeenth-century Puritans, especially those who ended up in the United States. [...] the American Puritans did not come to North America in search of religious toleration, or not what we mean by it. They wanted the freedom to practise *their* religion, but they were not particularly keen on anyone else practising his. Among their noteworthy achievements were the banishing of so-called heretics, the hanging of Quakers and the well-known witchcraft trials. [...] Puritan New England was a theocracy, not a democracy; and the future society proposed in *The Handmaid's Tale* has the form of a theocracy too, on the principle that no society ever strays completely far from its roots.“ Vgl. auch Atwood: „*The Handmaid's Tale – Before and After*“, S. 2; Govier, S. 67; Meltzer, S. 179; Reynolds, S. 12; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith; *The Toronto Star*, 04/1990, Peter Goddard; Promotional Material, Seal Books, S. 316 u. 318.

der Realität – der Gegenwart oder Vergangenheit – nicht schon gegeben habe.<sup>395</sup> Es sei ihre Absicht gewesen, der weitverbreiteten Illusion, „es“, d. h. ein Umschwung von einer demokratischen zu einer totalitären Gesellschaft, könne „hier“ nicht passieren, entgegenzuwirken und die Gesellschaft zur Wachsamkeit aufzurufen.<sup>396</sup> Denn sie sei überzeugt, dass die fundamentalistischen Christen es ernst meinten und ihre Vorstellungen tatsächlich umsetzen würden, wenn sie an die Macht kämen.<sup>397</sup> Und das läge, auch da Menschen sich in Krisensituationen – seien es soziale Verwerfungen, Gefühle der existenziellen Bedrohung oder eine Verschlechterung der Lebensbedingungen – nach einem starken Führer und einfachen Lösungen sehnten, leider durchaus im Bereich des Möglichen.<sup>398</sup> Ihr Roman zeige – basierend auf der Frage „What if?“ und ausgehend von ihrer Überzeugung, dass, wer in den USA an die Macht wolle, aufgrund der puritanischen Tradition des Landes die besten Aussichten habe, indem er sich auf das Wort Gottes berufe –, welche Form einer totalitären Diktatur die Vereinigten Staaten nach einer Machtübernahme der Christlichen Rechten annehmen könnte.<sup>399</sup>

<sup>395</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 88: „My rules for *The Handmaid's Tale* were simple: I would not put into this book anything that humankind had not already done, somewhere, sometime, or for which it did not already have the tools.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 85–86: „in *The Handmaid's Tale*, nothing happens which the human race has not already done at some time in the past, or which it is not doing now, perhaps in other countries or for which it has not yet developed the technology. We've done it, or we're doing it, or we could start doing it tomorrow.“; Govier, S. 66: „books like this are based on logic – they are logical extensions of current trends.“; Vgl. auch Atwood: „The Handmaid's Tale – Before and After“, S. 2; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith; *Herizons*, January/February 1986, Sue Mathe-son, S. 20; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien; Promotional Material, Seal Books, S. 316 u. 317. In einem Interview räumt die Autorin allerdings ein: „there is nothing in *The Handmaid's Tale*, with the exception maybe of one scene, that has not happened at some point in history. I was quite careful about that. I didn't invent a lot. I transposed to a different time and place, but the motifs are all historical motifs.“ *MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson. Der Begriff „Synthese“ wird von Atwood nicht nur im Interview mit der *Chicago Sun-Times* auf den eigenen Schaffensprozess bezogen („Writers are not analysts, they're synthesists.“), sondern auch im Text selbst auf das fiktive Gilead angewendet. So stellt der Historiker im Epilog fest: „there was little that was truly original with or indigenous to Gilead: its genius was synthesis.“ (*HT*, 319)

<sup>396</sup> Vgl. *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata: „I think a lot of people get rather secure; they say it can't happen here. That has two effects: one, eternal vigilance relaxes. And two, people tune it out when it happens to other people in the world. Part of the reason for writing such a book is to put it in a form that is imaginable. If that happens, vigilance reawakens.“ Vgl. auch Atwood: *Acceptance Speech*, S. 7; Atwood: „The Handmaid's Tale – Before and After“, S. 1; *Impact Magazine* (Albuquerque), *NM Journal*, 15.04.1986, Nancy Gage; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien; *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein.

<sup>397</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 10: „And I do tend to believe that if people considered ‚weird fringe groups‘ say they're going to do a thing, if they come into power, they probably will do it.“; Langer, S. 133–134: „When Hitler said those things, people thought at first it was just rhetoric, but I don't think you should ever suppose that what people say they want to do is just rhetoric. If the fundamentalist establishment in the States says that women's place is in the home and that homosexuals deserve death, I don't think that you should ignore that.“; Reynolds, S. 11: „with the type of people who say those things, if they get a chance to do it, they will.“

<sup>398</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11: „totalitarian regimes don't usually come in unless there is a condition of social and economic collapse and chaos; [...] only if things are quite bad are people willing to give up a lot of their freedom in order to have order re-imposed.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 92: „true dictatorships do not come in good times. They come in in bad times, when people are ready to give up some of their freedoms to someone – anyone – who can take control and promise them better times.“

<sup>399</sup> Vgl. Atwood: „The Handmaid's Tale – Before and After“, S. 1: „Like many books, *The Handmaid's Tale* began with the question, ‚what if?‘ [...] What if you wanted to take over the U.S. today? What flag could you wave successfully? *The Handmaid's Tale* is one answer to these ‚what if's.‘“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 91–92: „what if you wanted to take over the US and setup a totalitarian government, the lust for power being what it is? How would you go about it? What conditions would favour you, and what slogan would you propose, what flag would you fly, that would attract the necessary twenty per cent of the population, without which no totalitarianism can stay in power? [...] In this country you'd be more likely to try some version of Puritan Fatherhood if you wanted a takeover. That would definitely be your best plan.“ Vgl. auch Atwood: *In Other Worlds*, S. 87; *Der Spiegel*, 23/1987 (01.06.1987), S. 213; *Impact Magazine* (Albuquerque), *NM Journal*, 15.04.1986, Nancy Gage; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein; *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata; Promotional Flyer des Book-of-the-month Club, Inc.; Promotional Material, Seal Books, S. 318.

## 5 Erklärungsskizze: Kritische Stoßrichtung und grundlegende Gestaltungsidee

Margaret Atwoods Roman ist eine direkte Reaktion auf die zeitgenössischen Entwicklungen in den USA, die seit Ende der siebziger Jahre eine massive politische Mobilisierung religiös-konservativer Kräfte erlebten. Dies war an sich kein neues Phänomen, denn es gab in den USA im 20. Jahrhundert bereits früher Phasen politischen Aktivismus aus den Reihen fundamentalistischer<sup>400</sup> Christen. Das Geschehen in den achtziger Jahren unterschied sich von diesen jedoch in wesentlichen Aspekten, da sich nun in der engen Koalition von Religion und Politik mit der sogenannten New Christian Right eine breite und gut organisierte Bewegung formiert hatte, deren Einflussnahme auf die Politik eine neue, zuvor nie dagewesene Qualität erreichte. Ihr Ziel war es, die Modernisierung der Gesellschaft rückgängig zu machen und die Vereinigten Staaten nach ihren Glaubensvorstellungen, d. h. auf Grundlage des Alten Testaments, in eine christliche Nation zu transformieren: Die verfassungsmäßige Trennung von Kirche und Staat sollte aufgehoben und die Gesetzgebung strikt aus dem Wort Gottes abgeleitet werden, wobei die konkreten Forderungen sich hauptsächlich auf die christlich-konservativen Kernthemen wie Familienwerte und Sexualmoral bezogen, aber auch andere Politikfelder betrafen. Aufgrund einiger Erfolge, die die christlichen Fundamentalisten unter der Präsidentschaft Ronald Reagans (1981–1989) verzeichnen konnten, und geschürt durch ihre enorme Medienpräsenz wuchs vor allem im liberal-säkularen Milieu die Sorge, Amerika befände sich in einer vorrevolutionären Phase und auf dem Weg zu einer Theokratie. Ausgehend von dieser Situation hat Margaret Atwood in *The Handmaid's Tale* ein dystopisches Zukunftsszenario entworfen, mit dem sie warnend veranschaulicht, wohin diese auch von ihr als reale Bedrohung aufgefassten Entwicklungen führen könnten. Ihr Roman ist angelegt als Kritik nicht nur am christlichen Fundamentalismus amerikanischer Prägung, sondern an intoleranten und undemokratischen Geisteshaltungen an sich und beinhaltet den Appell, derartigen in den Totalitarismus<sup>401</sup> führenden Tendenzen in Verteidigung zentraler demokratischer und humanistischer Werte wie Freiheit, Gleichberechtigung, Toleranz und Gewaltlosigkeit rechtzeitig zu wehren. Er stellt insofern eine gesellschaftlich-politische Intervention

<sup>400</sup> Der Begriff „Fundamentalismus“ hat seinen Ursprung in einer Strömung des amerikanischen Protestantismus, die sich mit einer von 1910 bis 1915 unter dem Titel „The Fundamentals: A Testimony to the Truth“ erschienenen Publikation gegen liberaltheologische und säkulare Positionen abgrenzte. Die amerikanischen Fundamentalisten formulierten folgende fünf fundamentale Kernsätze des wahren christlichen Glaubens: „1) The inspiration and inerrancy of Scripture 2) The deity of Jesus Christ 3) The virgin birth of Christ 4) The substitutionary, atoning work of Christ on the cross 5) The physical resurrection and the personal bodily return of Christ to the earth.“ The Five Fundamentals: <http://thriceholynet/fundamentals.html> und Fundamentally Reformed – „What is Fundamentalism?“, <http://www.fundamentallyreformed.com/fundamentalism>. Heute wird der Begriff auf verschiedene religiöse und nicht-religiöse Weltanschauungen unterschiedlicher kultureller und historischer Kontexte angewandt. Für die vorliegende Untersuchung zweckdienlich ist Peter Tepe's Bestimmung des Phänomens Fundamentalismus als „Denkform“ (mythos-magazin.de – Peter Tepe: Fundamentalismus als Denkform). Unter der Annahme, dass „Weltanschauungen, deren Inhalte stark voneinander abweichen“, aufgrund der ihnen zugrunde liegenden „Denkform“ typisiert werden können (S. 3), nennt er für die als fundamentalistisch bezeichnete Denkform drei plus eins Merkmale: „Erstens wird für die Grundannahmen der jeweiligen [...] Weltanschauung ein Anspruch auf ‚letzte‘ oder ‚absolute‘ Wahrheit erhoben, zweitens haben diese Grundannahmen den Status von unbezweifelbaren Dogmen und drittens wird angestrebt, der ‚großen‘ Wahrheit kompromisslos zu folgen. [...] Zur Politisierung kommt es [...], wenn als viertes Element ein umfassender politischer Gestaltungswille hinzutritt.“ (S. 4) Dementsprechend seien „Religiöser Fundamentalismus im weiten Sinn“ als „separatistisch“ und „Religiöser Fundamentalismus im engeren Sinn“ als „aktivistisch“ zu differenzieren (S. 12 u. 20), wobei Tepe als ausschlaggebenden Faktor für die Ausformung der zweiten Variante angibt, dass neben die vorherrschende „Jenseitsorientierung“ auch ein gewisses Maß an „Diesseitsorientierung“ tritt (S. 20). Kennzeichnend ist nach Tepe in beiden Fällen, dass „immer eine bestimmte Größe als *irrtumslos*“ angesetzt wird, und dass alle Glaubenselemente, die zum „Kernbestand der ‚absoluten‘ Wahrheit“ gehören, gegen widersprüchliche Vorstellungen verteidigt werden (S. 8).

<sup>401</sup> Der Begriff „Totalitarismus“ wurde geprägt von Giovanni Amendola, der ihn im Jahr 1923 in kritischer Absicht auf die faschistische Herrschaft Benito Mussolinis anwendete (vgl. Möll, S. 29–34). Der Totalitarismus-Begriff ist heterogen insofern, als damit nicht nur individuelle Vorstellungen verknüpft sind, sondern auch in den politischen Wissenschaften keine einheitliche Theorie bzw. ein allgemeingültiges Modell des Totalitarismus existiert, das sich widerspruchsfrei auf Totalitarismen der empirischen Realität der Gegenwart oder Vergangenheit anwenden ließe. Als entscheidend zur Abgrenzung des Totalitarismus gegenüber anderen politischen Systemen (z. B. Autokratie, Tyrannei, Diktatur) betrachtet Bernard Crick in seiner vergleichenden Staatsformenlehre den Anspruch, eine *totale Transformation* der Gesellschaft zu verwirklichen, in der jeder Bereich des menschlichen Lebens der herrschenden Ideologie, d. h. dem weltanschaulichen System und dem daraus abgeleiteten soziopolitischen Programm, unterworfen ist (S. 90): „Das totalitäre Regierungssystem sucht das Grundproblem der Anpassung der Ordnung an die Verschiedenheit von Gruppen und Interessen durch die Schaffung einer völlig neuen Gesellschaft zu lösen, in der derartige Konflikte nicht mehr entstehen können. Es macht diesen Versuch mit Hilfe der Anleitung und der allgemeinen Durchsetzung einer revolutionären Ideologie, welche den Anspruch erhebt, wissenschaftlich zu sein, also umfassend und notwendig sowohl für das Wissen wie für die Loyalität der Bürger.“

in künstlerischer Form dar. Im Sinne ihrer kritischen Stoßrichtung verbindet Atwood drei wesentliche Elemente zu einer grundlegenden Gestaltungsidee.

#### 1) Die Wahl der literarischen Gattung Dystopie

Unter der Bezeichnung „Dystopie“ werden Texte beliebiger formaler Gattung zusammengefasst, die eine negative Variante der von Thomas Morus mit seiner *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* (1516) in der Neuzeit neu begründeten Gattung der literarischen Utopie darstellen. Während die klassische oder positive Utopie definiert ist als fiktionaler Entwurf einer idealen Gesellschaft und als Dichtung vom besten Staat, kann die Dystopie gekennzeichnet werden als literarische Fiktion einer schlechtestmöglichen Gesellschaft und als Dichtung vom schlechtesten Staat. Sowohl utopische als auch dystopische Textkonzepte sind prinzipiell als Gesellschaftskritik angelegt, unterscheiden sich aber hinsichtlich ihrer Wirkungsabsicht und der literarischen Kommunikationsstrategie. Üben die Autoren der positiven Utopie Kritik an den als mangelhaft empfundenen zeitgenössischen Verhältnissen, indem sie ein absolut positiv gesetztes Gegenbild aufstellen und in mehr oder weniger ausgeprägter Realisierungsabsicht dazu aufrufen, die diagnostizierten Defizite der eigenen Gesellschaft zu beheben, greifen die Autoren in der Dystopie negativ bewertete Gegenwartstendenzen auf und extrapolieren diese zu einem Zukunftsszenario maximal denkbarer Negativität, um vor den möglichen Folgen aktueller gesellschaftlich-politischer Fehlentwicklungen zu warnen. Häufig wird in der Dystopie unter Verwendung und Modifikation der literarischen Konventionen der Utopie ein Herrschaftssystem präsentiert, das aufgrund seines Totalitätsanspruchs als totalitär bezeichnet werden kann.

Die Dystopie entspricht insofern nicht nur Atwoods Auffassung von der gesellschaftskritischen Funktion der Literatur, sondern ist auch deshalb besonders für die Verwirklichung ihres in diesem Fall konkret vorliegenden künstlerischen Ziels geeignet, als sie zentrale weltanschauliche Überzeugungen, vor allem in Bezug auf den hohen Wert der Demokratie und ihre Ablehnung des utopischen Denkens als Triebkraft des Handelns, direkt zur Geltung bringen kann. Insbesondere wählt Atwood die Gattung der Dystopie aufgrund der Wesensähnlichkeit zwischen dem fundamentalistischen und dem utopischen Realisierungsanspruch: Erstens lassen sich die negativen gesellschaftlichen Folgen, die sich aus der von den religiösen Fundamentalisten in den USA anvisierten Errichtung eines Gottesstaates ergeben würden, in einer dystopischen Zukunftsprojektion eindringlich warnend vor Augen führen, und zweitens ermöglicht die Dystopie eine grundlegende Kritik am utopischen Impetus, und zwar indem Probleme des Utopismus in der Form der literarischen Utopie selbst und unter direkter Bezugnahme auf ihre literarischen Vertreter offengelegt werden. Dabei greift die Autorin nicht nur utopische/dystopische Topoi wie das Leseverbot, die negativ-utopische Sprachmanipulation und die der staatlichen Kontrolle unterliegende Familienplanung auf, um diese im Rahmen ihrer spezifischen Konzeption neu zu akzentuieren, sondern nimmt im Hinblick auf das Devianzmotiv und die Rebellionshandlung eine wesentliche Modifikation der dystopischen Gattungskonventionen vor, die eng mit der Erzählstrategie zusammenhängt.

#### 2) Die Erzählstrategie der subjektiven, fragmentarischen und achronologischen oralen Überlieferung durch eine weibliche Ich-Erzählerin

In Abweichung von den meisten utopischen und dystopischen Vorläufertexten wird *The Handmaid's Tale* dem Thema und der kritischen Zielsetzung des Romans adäquat konsequent aus Sicht der weiblichen Protagonistin erzählt. Die Ich-Erzählung Offreds ist sowohl auf der Ebene der Gegenwartsschilderung als auch auf den verschiedenen Vergangenheitsebenen, zwischen denen – einem assoziativen Erzählprinzip folgend – permanent gewechselt wird, bruchstückhaft und achronologisch und erfüllt mehrere Funktionen in Bezug auf die Vermittlung von Informationen zum fiktiven Gesellschaftssystem, dessen kritische Bewertung und die Aussageabsicht der Autorin. So liefert Offreds Augenzeugenbericht nicht nur das Bild eines christlich-fundamentalistischen diktatorischen Staates, dessen wesentliche Prinzipien und Institutionen in Offreds Beschreibung ihrer Pflichten und Alltagsroutinen offenkundig werden, sondern gibt auch Auskunft über die Schicksale anderer Frauen, die auf die eine oder andere Weise Opfer des Regimes sind und in ihren jeweiligen Rollen – Ehefrau, Hausangestellte, Handmaid, Prostituierte – als prototypisch für die dargestellte Zukunftsgesellschaft gelten können. Da das Geschehen stets konkret auf die Figur bezogen ist und von dieser intensiv kognitiv und emotional verarbeitet wird, werden die Fakten und Hintergründe des Staates Gilead nicht systematisch, vollständig und abstrakt entfaltet, sondern wird dem Leser das individuelle, subjektive Erleben der dystopischen Realität – das mit den Stichworten *Verlust der Identität*,

*Angst, Einsamkeit* und *Scham* einerseits sowie *Hoffnung* und *Überlebenswille* andererseits umrissen werden kann – nachvollziehbar gemacht. Atwood etabliert dabei über die Spezifika der Erzählerstimme – Offreds ironisch-humorvolle Anmerkungen, ihre Zwiesprache mit Gott, ihre literarischen Anspielungen, Sprachreflexionen und Wortspiele – einen Gegendiskurs zur staatstragenden Weltanschauung Gileads. Ferner wird in Offreds Erinnerungen ein Kausalzusammenhang zwischen der Lesergegenwart und der dystopischen Zukunft hergestellt, wobei die selbstkritische Analyse ihrer Ignoranz und Passivität von der Autorin als Mahnung angelegt ist, angesichts negativer und demokratiefeindlicher Tendenzen nicht in Interesse- und Tatenlosigkeit zu verharren.

Da die Innenweltdarstellung im Vordergrund steht, ist der Roman weitgehend dialog- und handlungsarm. Eine rudimentäre Handlung entfaltet sich in den (regelwidrigen) Beziehungen Offreds zu Commander Fred, zu Nick und zu der Widerstandskämpferin Ofglen. Offred ist insofern eine für die Dystopie typische Protagonistin, als sie eine ablehnende Haltung zum herrschenden System einnimmt und als Wert- und Perspektivträgerin des Lesers fungiert. Atwood modifiziert jedoch die dystopische Gattungskonvention des Rebellen gegen den Staat in der Konzeption einer passiven Hauptfigur und indem sie Ansätze einer Widerstandshandlung zwar aufzeigt, nicht aber weiterentwickelt. Während Offred auf der einen Seite nur kleinere Normbrüche begeht, stellt auf der anderen Seite das verbotene Liebesverhältnis mit Nick, das Offred ohne Wissen Serenas unterhält, zwar eine aktive Handlung dar, jedoch ohne die aus dystopischen Vorläufertexten bekannten Effekte. Anders als in einigen Klassikern der literarischen Dystopie bewirkt die Liebe keine Aktivierung ihres Widerstandsgeistes, sondern führt dazu, dass die Protagonistin jegliches Interesse an einer Veränderung ihrer Lebensumstände verliert. Statt eines offenen Aufbegehrens gegen das Regime, wie es für die Dystopie nicht nur im Genre der Literatur typisch ist, stellt in *The Handmaid's Tale* der Akt des Erzählens selbst den Akt des Widerstandes dar. Dass Offred der Nachwelt ihre Geschichte überliefert, erscheint als eine Form der Gegenwehr und als Ausdruck der Hoffnung und stellt für die Erzählerin als Maßnahme zur Wahrung der eigenen Identität und zur Behauptung ihres geistigen Territoriums nicht zuletzt eine effektive Überlebensstrategie dar.

Schließlich werden anhand der Ausführungen des (männlichen) Historikers im Epilog „Historical Notes“ nicht nur Meta-Informationen zu Offreds Bericht nachgeliefert, sondern es wird auch das von ihr auf sehr persönliche Art und Weise Geschilderte mit weiteren Fakten zum – offenkundig überwundenen – theokratischen Regime und seinen Hintergründen unterfüttert, während gleichzeitig hinsichtlich des Gehalts der Narrative und der Ziele der vermittelnden Instanz ein starkes Spannungsverhältnis zwischen subjektiv erlebter Geschichte und objektiver wissenschaftlicher Geschichtsschreibung etabliert wird. Insgesamt stellt die Narrationskonzeption mit ihrer fragmentarischen Informationsvergabe, der Verschachtelung verschiedener Zeitebenen und der ironischen, satirischen und anspielungsreichen Erzählhaltung sowie der Gegenüberstellung von Autobiografie und Historiografie und dem doppelt offenen Ende hohe Anforderungen an die Leser, die aufgefordert sind, aktiv an der Rekonstruktion eines „verstümmelten“ Textkörpers mitzuwirken und die wissenschaftliche Analyse und Bewertung des überlieferten Textes im Epilog kritisch zu hinterfragen. Sie müssen sich zudem den Sinn des Romantextes im Rahmen der gelieferten Kontexte weitgehend selbst erschließen.

### 3) Die vielschichtige Kontextualisierung anhand des engen Realitätsbezugs des fiktiv-dystopischen Szenarios und der vielfältigen intertextuellen Bezüge als durchgängiges Gestaltungsprinzip

Margaret Atwood legt auf verschiedenen Ebenen ein Netz von aktuellen, historischen und intertextuellen Bezügen auf ihren Text, deren Elemente durch Verknüpfung, Analogiebildung, Verfremdung und Ironisierung mit Bedeutung aufgeladen werden. Die künstlerische Verarbeitung dieser Referenzen erfüllt vielfältige Funktionen, etwa hinsichtlich der Wiedererkennbarkeit der gemeinten Gegenwart, der eindeutigen Identifizierbarkeit des Angriffsziels, der Einbettung in größere historische Kontexte sowie der Etablierung eines Referenz- und Bewertungsrahmens für das negativ-utopische Gesellschaftssystem. Sie umfasst neben dem dystopischen Szenario weitere Ebenen der Textwelt wie die Handlungs- und Figurenkonzeption sowie mit der Widmung, den Mottos und dem Epilog auch die dem eigentlichen Roman vor- und nachgestellten Elemente. Häufig sind Textelemente zudem Konstruktionen aus mehreren Herkunftsbereichen: der Wirklichkeit, der literarischen Gattung Utopie/Dystopie und der Einzeltextbezüge.

Das von Atwood selbst beschriebene Prinzip der künstlerischen Produktion, in der Fiktion ausschließlich in der empirischen Realität bereits vorhandene Elemente zu verarbeiten bzw. zu einem

konsequenten Ende zu führen und so zu einem dystopischen Szenario zu verdichten, ist an zahlreichen Beispielen im Text nachzuweisen. Eine wichtige Rolle sowohl hinsichtlich der Textkonzeption als auch der Rezeptionssteuerung spielt demnach die gezielte Medienrecherche der Autorin.<sup>402</sup> Ein Großteil des im Atwood-Archiv enthaltenen Recherchematerials zu *The Handmaid's Tale* ist in Anhang A mit kurzen Inhaltsangaben tabellarisch aufgeführt und mit einer laufenden Nummer versehen, die im Folgenden als Referenz angegeben ist. Die inhaltliche Auswertung zeigt, dass die meisten von ihnen sich einer der drei folgenden Kategorien zuordnen lassen:

- a) Eine Reihe von Artikeln spiegeln allgemeingesellschaftliche Tendenzen, und zwar insbesondere demografische und ökologische Probleme. Zu nennen sind die Ausbreitung von Aids (7), die Möglichkeiten und Gefahren neuer Technologien wie des elektronischen Zahlungsverkehrs und computerlesbarer Ausweise (48–49, 75), die biologische, chemische und nukleare Umweltverschmutzung (8–9, 55–64, 67, 69–71) und die Gründe und Auswirkungen der demografischen Entwicklung in der westlichen Welt, d. h. die niedrige Geburtenrate infolge gesellschaftlichen Wandels (26, 32, 34, 39, 65), die umweltbedingte Infertilitäts-, Missbildungs- und Säuglingssterblichkeitsrate (29–30, 60; indirekt 61, 63–64, 67, 71) sowie die Zunahme von Kindesentführungen (22–23) und Fällen (kommerzieller) Leihmutterschaft auch aufgrund der Verfügbarkeit neuer Reproduktionstechnologien (53–54, 68, 74).
- b) In einer Vielzahl von Artikeln sind wesentliche Aspekte des christlichen Fundamentalismus und des Einflusses der New Christian Right auf die US-Politik erfasst. Dies erstreckt sich auf Wesensmerkmale wie die wörtliche Bibelauslegung, den Anspruch auf einzige Wahrheit und die Verbindung von Rassismus, Nationalismus und Religion (10, 20, 14, 37, 44, 45) und die Kernüberzeugungen und Praktiken einzelner Sekten und Strömungen (10, 14, 19, 73, 76, 80) über die namentliche Nennung von politischen und religiösen Führern und Institutionen (13, 15–17, 37, 40, 52) bis hin zu konkreten politischen Forderungen der Christlichen Rechten in Bezug auf die Gleichberechtigung der Frau, insbesondere auf dem Hauptkriegsschauplatz Geburtenkontrolle und Abtreibung (1–2, 4, 6, 10, 13, 35, 40, 52), und hinsichtlich Gleichstellungsinitiativen wie dem Equal Rights Amendment (ERA) und dem Equal Pay Act (10, 52), die Einschränkung der Rechte Homosexueller (10, 38, 52), die Abschaffung der Pornografie (10, 17), die Befürwortung der Todesstrafe (11–12) sowie das Bildungswesen, d. h. die Einführung des Schulgebets, die Schulbuch-Zensur, die Förderung von Konfessionsschulen und die Abschaffung des „Busing“ (10, 13, 18).
- c) Einige Artikel beziehen sich – mit Fokus auf der Unterdrückung von Frauen und der Durchsetzung „familienpolitischer“ Zwangsmaßnahmen – auf diktatorische oder totalitäre Staaten. Dies umfasst Länder mit islamischem Rechtssystem (41–42, 51), das rumänische Fortpflanzungsgesetz (27, 33, 37), die Praxis der Leihmutterschaft und Zwangsadoption im Rahmen des nationalsozialistischen „Lebensborn“-Programms (46–47) und den durch die argentinische Militärdiktatur massenhaft verübten Kinderraub (24, 72).

Die Realitätsbezüge, die in diesen Presseberichten reflektiert sind und auf die Atwood im Zusammenhang mit ihren Reisen und ihrer Lektüre hinweist, sind im Rahmen der Gattungswahl grundlegend für die Textkonzeption von *The Handmaid's Tale*. Sie stellen in mehrfacher Hinsicht die Basis für die Konstruktion des dystopischen Szenarios dar: Erstens werden durch Verknüpfung verschiedener Zeittendenzen und Themenbereiche Begründungszusammenhänge geschaffen, die sich in einer krisenhaften Situation zuspitzen; zweitens übernehmen die nach dem Vorbild der aktivistischen christlichen Fundamentalisten in den USA gestalteten religiösen Kräfte die politische Macht und errichten, um eine Lösung der Krise nach ihren Glaubensvorstellungen herbeizuführen, einen

<sup>402</sup> Vgl. „*The Handmaid's Tale* – Background materials“. MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1–10. Das gleiche Produktions- und Kommunikationsprinzip liegt auch Atwoods nächstem dystopischem Roman *Oryx and Crake* zugrunde. Vgl. die Recherchematerialien in MS. Coll. 335, Box 108, 111 u. 113–116 und Atwoods diesbezügliche Erläuterungen in: Atwood: *Writing Oryx and Crake*, S. 322. Um ihr Argument zu stützen, dass der jeweilige Roman nichts von seiner Aktualität eingebüßt habe und man in seiner Wachsamkeit nicht nachlassen dürfe, hat Atwood das Sammeln von Zeitungsartikeln in beiden Fällen nach der Buchveröffentlichung fortgesetzt. Beispielsweise betont sie in einem Interview zu *The Handmaid's Tale*: „I started noticing that a lot of the things I thought I was more or less making up were now happening, and indeed more of them have happened since the publication of the book.“ *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein. Und ein Redeentwurf Atwoods zu *Oryx and Crake* enthält den Hinweis: „There's a box in the office we refer to simply and ominously as The Brown Box. In it are the clippings and references I and others collected during the writing of the book. We're continuing to add to it as things come true.“ Atwood: „*Oryx and Crake: How Much is Fiction?*“, S. 8–9.

theokratischen Staat; dieser Staat ist drittens mit einem aus den auf dem Alten Testament gründenden und auf die Puritaner zurückgehenden Überzeugungen der amerikanischen Fundamentalisten abgeleiteten und mit Elementen des religiösen Fundamentalismus islamischer Prägung angereicherten weltanschaulichen System ausgestattet und viertens im Hinblick auf Atmosphäre, Gesellschaftsstruktur und Herrschaftsausübung nach dem Muster historischer und gegenwärtiger totalitärer und theokratischer Systeme gestaltet.

Hinsichtlich der intertextuellen Bezüge kann grundsätzlich differenziert werden zwischen den zahlreichen und auf vielfältige Weise in den Text eingearbeiteten Bibelbezügen und den literarischen Anspielungen. Mit der Bibel als zentralem Referenztext in *The Handmaid's Tale* bezieht sich Atwood auf den wortwörtlichen Bibelglauben der fundamentalistischen Christen und kennzeichnet den dystopischen Staat Gilead als Theokratie. Anhand von Übernahmen unterschiedlicher Art – der Heiligen Schrift (besonders dem Alten Testament) entlehnt oder aus ihr abgeleitet sind neben Gebetstexten und Bibelversen eine Reihe von Benennungen und Namen von Orten, Personen und Gegenständen – wird eine alles umfassende, sämtliche Lebensbereiche durchdringende religiöse Atmosphäre kreiert. Gleichzeitig werden die vermeintliche Bibeltreue der gileadschen Gesellschaft durch ironische Kontrastierung und spöttische Kommentierung der Ich-Erzählerin als gezielte Manipulation entlarvt, die Scheinheiligkeit des Systems angeprangert und der mit dem Literalsinn des Bibeltextes begründete religiös-totalitäre Anspruch des Staates auf absolute Wahrheit ad absurdum geführt. Der zweite vorherrschende Bezugstext ist Orwells dystopischer Klassiker *Nineteen Eighty-Four*, den Atwood selbst verschiedentlich, auch in Publikationen, die sich an ein breites Publikum wenden, als „direct model“ und Inspirationsquelle bezeichnet hat<sup>403</sup>. Zum einen aufgrund solcher die Rezeption steuernden Aussagen und zum anderen wegen des hohen Bekanntheitsgrades des dystopischen Vorgängertextes kann davon ausgegangen werden, dass für viele Leser einige der enthaltenen Anspielungen auf Orwell – etwa die nach den Prinzipien von „Newspeak“ gebildeten Bezeichnungen „Unwoman“ und „Unbaby“ als Verweis auf den manipulativen Sprachgebrauch – auch ohne tiefere Kenntnis der literarischen Zusammenhänge verstanden werden. Zu nennen sind des Weiteren die intertextuellen Bezugnahmen, die als literarische Reminiszenzen in Offreds Bewusstseinsstrom anklingen. So werden etwa anhand von Märchenanspielungen Offreds nicht nur weibliche Rollenmuster evoziert, sondern ihre Geschichte wird in die Tradition der mündlichen Überlieferung und damit in offensichtlichen Kontrast zur männlichen Hoheit über die Schriftsprache gestellt und wird der in Gilead erhobene Anspruch auf die alleinige Textautorität der Bibel unterlaufen.

---

<sup>403</sup> Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 337 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context, S. 516; fast wortgleich in: *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“)]. Am ausführlichsten geht sie auf Orwells Einfluss in ihrem Radiobeitrag „George Orwell: Some Personal Connections“ ein, der mit den Worten „I grew up with George Orwell“ (S. 333) beginnt und in dem sie schildert, wie tief *Animal Farm* und *Nineteen Eighty-Four*, die sie schon in jungen Jahren gelesen habe, sie beeindruckt haben.



## 6 Tragende Hintergrundannahmen: Überzeugungssystem und Literaturprogramm

*The Handmaid's Tale* ist Margaret Atwoods sechster Roman, ihr erster, der nicht (ganz oder teilweise) in Kanada, sondern in den USA spielt und ihr erster dystopischer Zukunftsroman. Der Roman weist Themen, Leitmotive und Gestaltungsprinzipien auf, die für Atwoods literarisches Schaffen charakteristisch sind: Die Gleichberechtigung der Geschlechter, die Zerstörung der natürlichen Umwelt und die Machtverhältnisse in persönlichen und soziopolitischen Beziehungen finden sich als literarischer Gegenstand genauso in weiteren Werken, wie das Infragestellen der Wahrheit und die Funktionen des Geschichten-Erzählens („Storytelling“) und der gelebten, nicht in Lehrbüchern fixierten Geschichte als Kontrast und Komplement zur offiziellen Historiografie als literarische Leitideen sowie die weibliche Erzählerin, der subjektive, autobiografische Bericht und die verschachtelten Zeit- und Narrationsebenen als literarisches Vermittlungs- und Bauprinzip. In diesen – in allen ihren literarischen Produktionen mehr oder weniger stark ausgeprägten bzw. unterschiedlich gewichteten – Merkmalen sind die tragenden weltanschaulichen und künstlerischen Positionen der Autorin reflektiert. Ich werde im Folgenden anhand der einzelnen Romane Atwoods, einiger Beispiele aus der Kurzprosa und der Lyrik sowie unter Rückgriff auf nicht-literarische Texte und Selbstaussagen Atwoods die wesentlichen weltanschaulichen und literaturprogrammatischen Überzeugungen der Autorin erläutern. Da die Erschließung des Werkkontextes den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Hintergrundannahmen bildete, soll auch hier ein weitgehend chronologischer Überblick über ihr Romanwerk als Einstieg dienen. Dem schließt sich eine zusammenfassende und vertiefende Darstellung der zentralen Elemente des Überzeugungssystems und des Literaturprogramms Atwoods an.

### 6.1 Atwoods Romanwerk in Grundzügen

In den vor sowie in mehreren nach *The Handmaid's Tale* entstandenen Romanen wirft die Autorin einen kritischen Blick auf die moderne kanadische Gesellschaft oder setzt sich mit Aspekten der kanadischen Geschichte auseinander. Die meisten von ihnen spielen ganz oder teilweise in Toronto, der größten Stadt Kanadas und Wohnort der Autorin, das als Schauplatz zu verschiedenen Zeiten und in vielen Facetten – z. B. der Topografie, der Lokalpolitik, der Kunstszene, der Konsumwelt und des Städtebaus – lebendig wird. In ihnen beleuchtet Atwood stets Aspekte menschlicher Beziehungen – sei es zwischen Mann und Frau oder Frau und Frau –, die überwiegend aus Sicht einer oder mehrerer weiblicher Textfiguren präsentiert werden.

Atwoods Debütroman *The Edible Woman* (1969) spielt im Toronto der 1960er Jahre – die anschaulich werden als eine Zeit, in der Sonntage heilig und Damentoiletten rosa sind, Männer sich Söhne wünschen, Frauen fleischfarbene Hüfthalter tragen und strenge Zimmerwirtinnen hinter Samtvorhängen spionieren. Kurz vor ihrer geplanten Hochzeit mit dem vielversprechenden Rechtsanwaltsreferendar Peter gerät die junge Marian McAlpin in eine Sinnkrise, in deren Verlauf sie zunehmend die Nahrungsaufnahme verweigert. Während sie bisher nur vage Zukunftsvorstellungen von Ehe, Mutterschaft und beruflichem Aufstieg hatte und hin und her gerissen ist zwischen gesellschaftlichen Konventionen und alternativen Lebensentwürfen, ist sie nun gezwungen, eine Entscheidung für ihr weiteres Leben zu treffen. In Vorwegnahme der zeittypischen ehelichen Hierarchie beginnt Marian sich Peter unterzuordnen und seiner Führung zu überlassen, gelangt dabei aber immer mehr zu der Erkenntnis, sich langsam in das zu verwandeln, was ihr zukünftiger Ehemann von ihr erwartet. Sie begehrt gegen dessen Dominanzgebaren – sein Streben, Marian zu dominieren, im Wortsinn die *Oberhand* zu behalten, ist im fortwährenden stummen Kampf ihrer beider Hände symbolisiert (S. 64–65, 88 u. 147) – auf und befreit sich am Ende mit einem Akt der Provokation, indem sie ihm einen selbstgebackenen, rosaverzierten Kuchen in Form einer Frau serviert, mit dem sie ihren Widerwillen gegen die konventionelle Frauenrolle ausdrückt und den sie schließlich, nachdem Peter sie fluchtartig verlassen hat, selbst isst.

In *Surfacing* (1972) reist eine namenlose Ich-Erzählerin mit ihrem Freund Joe und einem befreundeten Paar in die Wildnis der frankokanadischen Provinz Quebec, um ihren verschwundenen Vater zu suchen. Mit ihrer eigenen verdrängten Vergangenheit konfrontiert, setzt sie sich endlich mit ihrem lebensbeherrschenden Trauma einer vom verheirateten Liebhaber erzwungenen Abtreibung auseinander. Am Ende eines schmerzhaften Erkenntnisprozesses – den Selbstvorwürfen, auf Druck von außen zur Mörderin geworden zu sein, und dem Eingeständnis, dass sie sich mit der erfundenen

Geschichte, nach einer Ehescheidung von ihrem Kind getrennt zu leben, eine Legende, eine akzeptablere Version der Realität inklusive falscher Erinnerungen zurechtgelegt hatte – fasst sie den Voratz: „This above all, to refuse to be a victim. Unless I can do that I can do nothing. I have to recant, give up the old belief that I am powerless and because of it nothing I can do will ever hurt anyone. A lie which was always more disastrous than the truth would have been.“ (S. 197) Thematisch nehmen neben den in der konfliktbehafteten Konstellation der beiden Paare entfalteten Beziehungsproblemen die Zerstörung der Umwelt, Probleme der kanadischen Einheit und Identität und das schwierige Verhältnis zwischen Kanadiern und Amerikanern großen Raum ein. So scheint in *Surfacing* die Zeit, in der die Menschen der kanadischen Wildnis mühsam ein Stück Lebensraum abgerungen haben, vorbei: Das Eindringen der Zivilisation erfolgt maschinisiert und in großem Stil (Baumsterben, Straßenbau, Tourismus, Holzindustrie, Energie- und Wasserwirtschaft sind hier nur einige Stichworte) und die Wildnis ist – wie Atwood anhand der ausgestopften Elchfamilie in Menschenkleidung, mit der eine Tankstelle Kunden anlockt, vorführt (S. 9) – zur touristischen Sehenswürdigkeit verkommen und zur dekorativen Staffage erstarrt. Direkt adressiert werden auch die Konflikte zwischen Anglo- und Frankokanada. Die Trennung der kulturellen, sprachlichen und religiösen Lebenswelten, die Verständigungsschwierigkeiten, die Vorurteile und die teilweise feindselige Haltung werden auf vielfältige Weise zum Ausdruck gebracht.<sup>404</sup> Und zuletzt erscheinen Amerikaner, von den Textfiguren als „fascist pig Yanks“ (S. 5 u. 35) und „fucking pig Americans“ (S. 89) bezeichnet, hier als rücksichtslose Okkupanten, die die kanadische Wildnis als Freizeitpark und profitträchtige Ressource betrachten. Da aber auch die Kanadier massiven Raubbau an der Natur betreiben, wirken deren Kritik und Überheblichkeit unangebracht und vollends ironisch gebrochen wird das kanadische Nationalgefühl, als sich bei der Begegnung mit zwei jungen Männern herausstellt, dass jeder die anderen fälschlich für Amerikaner gehalten hatte, und die Erzählerin erklärt: „It doesn't matter what country they're from, my head said, they're still Americans, they're what's in store for us, what we are turning into.“ (S. 130) Letztlich, so lautet Atwoods Diagnose, frönten die Kanadier einem unreflektierten Anti-Amerikanismus, eigneten sich aber immer mehr die amerikanische Lebensweise an und würden schließlich zur Imitation des Amerikaners.

Die Autorin hat in *Surfacing* Vorstellungen künstlerisch zur Entfaltung gebracht, die insgesamt für das Verständnis ihrer Weltanschauung, ihres Literaturprogramms und ihrer Textkonzepte grundlegend sind: die Denkfigur der „Violent Duality“, das Konzept des kanadischen „Survivalism“ und das Modell der „Basic Victim Positions“. Anhand des Begriffs „Violent Duality“, darauf macht Paul Goetsch aufmerksam, charakterisiert Atwood zunächst den Überlebenskampf der frühen Siedler in der kanadischen Wildnis.<sup>405</sup> Später weitet sie die Idee aus zur Auffassung von einem auf verschiedene Bereiche anwendbaren soziopolitischen Konfliktmuster, das sich aus einem Mächteungleichgewicht zwischen gegensätzlichen oder konkurrierenden gesellschaftlichen Grundelementen bzw. Interessen, bei dem der stärkere Part den schwächeren zu unterwerfen versucht, ergibt. Ihre explizite Selbstaussage, auf welchen Ebenen von *Surfacing* es als Wirkprinzip etabliert ist, kann ohne Weiteres auf andere Textkonzepte Atwoods, in denen sich die „Violent Duality“ auf unterschiedliche Weise niederschlägt, übertragen werden: „There's humans vs. the land; there's Quebec Hydro vs. the lakes; there's the English vs. the French; there's the whites vs. the Indians; there's men vs. women; there's Canada vs. the United States. They're all paradigms of dominance/subservience.“<sup>406</sup> In der im gleichen Jahr wie *Surfacing* erschienenen Literaturstudie *Survival* argumentiert Atwood, dass jedes Land bzw. jede Kultur ein „single unifying and informing symbol at its core“ habe, das als „system of beliefs“ wirke<sup>407</sup>, und identifiziert als Kernsymbol Kanadas „Survival, la Survivance“<sup>408</sup>. Wie jedes dieser Kernsymbole sei auch der kanadische „Survivalism“ eine „multi-faceted and adaptable idea“: Für die Siedler sei es um das nackte Überleben in einer feindlichen Wildnis gegangen, für die Frankokanadier sei es zu einer Frage des kulturellen Überlebens geworden, und für Anglokana-

<sup>404</sup> Vgl. *Surfacing*; beispielsweise fordert ein Graffiti „QUÉBEC LIBRE“ (S. 11) und Aussagen von Romanfiguren spiegeln die gegenseitige Geringschätzung: „Des barbares, they are not civilized.“ (S. 22); „You heard about the latest national flag? Nine beavers pissing on a frog.“ (S. 35)

<sup>405</sup> Goetsch, S. 127, Anm. 2. Er bezieht sich auf folgende Textstelle im Nachwort der Autorin in: Atwood: *The Journals of Susanna Moodie*, S. 62: „This country is something that must be chosen – it is so easy to leave – and if we do choose it we are still choosing a violent duality.“

<sup>406</sup> Castro: An Interview with Margaret Atwood, S. 223.

<sup>407</sup> Atwood: *Survival*, S. 31.

<sup>408</sup> Ebd., S. 32.

nehme es heute, „while the Americans are taking over“, einen ähnlichen Status als Überlebensfrage ein.<sup>409</sup> Ausgehend von der These, Kanadier tendierten aufgrund ihrer kolonialen Vergangenheit, ihres Kampfes gegen eine überlebensfeindliche Wildnis und der ständigen Bedrohung durch den großen Nachbarn USA dazu, sich selbst als Opfer zu sehen, erläutert sie sodann ihr Modell der vier „Basic Victim Positions“, die für verschiedene Kollektive oder Individuen Gültigkeit besäßen<sup>410</sup>. Position eins, „To deny the fact that you are a victim“ würde meist von jenen Zugehörigen einer Opfergruppe eingenommen, die innerhalb dieser Gruppe etwas bessergestellt seien; um diese Vorteile nicht aufgeben zu müssen, verweigerten sie die Anerkennung ihres Opferstatus, wobei der psychologische „Trick“ darin bestehe, die bessere Stellung auf die eigenen Leistungen zurückzuführen und den schlechter gestellten Mitgliedern der Gruppe selbst die Schuld an deren Misere zu geben.<sup>411</sup> Personen, die Position zwei einnahmen, räumten zwar ihren Opferstatus ein, betrachteten diesen jedoch als Resultat der Fremdbestimmung durch eine wie auch immer geartete Macht, auf die sie keinerlei Einflussmöglichkeiten hätten; aufgrund dieser Zuschreibung, mit der die wahre Ursache verdrängt werde, könnten sie sich stets der Verantwortung entziehen.<sup>412</sup> Position drei bedeute, „To acknowledge the fact that you are a victim but to refuse to accept the assumption that the role is inevitable“<sup>413</sup>; da hier der wahre Grund für die Unterdrückung erkannt werde, könne, vorausgesetzt die durch die negativen Gefühle freigesetzte Energie werde in konstruktives Handeln zur Beseitigung des Grundes umgesetzt, die nächste, vierte Position des „creative non-victim“ erreicht werden.<sup>414</sup> In dieser vierten Position könnten sich, da Energie nicht mehr fehlgeleitet werde (wie dies in Position eins, zwei und unter Umständen in Position drei der Fall sei), vielerlei kreative Aktivitäten entfalten.<sup>415</sup> Auch wenn darüber diskutiert werden kann, inwiefern Atwoods Modell in sich schlüssig ist – wobei sie selbst konzediert, es sei als „verbal diagram [...] intended to be suggestive rather than totally accurate“<sup>416</sup> –, ist es sowohl im Hinblick auf weltanschauliche Standpunkte der Autorin als auch auf konkrete textkonzeptionelle Aspekte, z. B. die Bestimmung der Positionen weiblicher Textfiguren, aufschlussreich.

Die nachfolgenden Romane *Lady Oracle* (1976) und *Life Before Man* (1979) variieren das Thema der weiblichen Identitätssuche und der Probleme in den Geschlechterbeziehungen. In *Lady Oracle* setzt sich die gefeierte Schriftstellerin Joan Foster, nachdem sie ihren eigenen Tod vorgetäuscht hat, nach Italien ab. In Rückblenden erzählt sie von ihrer Kindheit, ihrem schwierigen Verhältnis zu ihrer Mutter und ihren Beziehungen zu verschiedenen Männern und zeichnet damit das Bild eines von Verwandlungen (von dick zu dünn, von Joan zu Louise, von einer Ehefrau zu einer Geliebten und zu-

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Vgl. ebd., S. 36: „The positions are the same whether you are a victimized country, a victimized minority group or a victimized individual.“

<sup>411</sup> Vgl. ebd.: „The position is usually taken by those in a Victim group who are a little better off than the others in that group. They are afraid to recognize they are victims for fear of losing the privileges they possess, and they are forced to account somehow for the disadvantages suffered by the rest of the people in the group by disparaging them. As in /I made it, therefore it's obvious we aren't victims. The rest are just lazy (or neurotic, or stupid); anyway it's their own fault if they aren't happy, look at all the opportunities for them! If anger is felt by Victims in Position One, it is likely to be directed against one's fellow-victim, particularly those who try to talk about their victimization. *The Basic game* in Position One is ‚Deny your Victim-experience.‘“

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 37: „*Position Two: To acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this as an act of Fate, the Will of God, the dictates of Biology (in the case of women, for instance), the necessity decreed by History, or Economics, or the Unconscious, or any other large general powerful idea.* In any case, since it is the fault of this large thing and not your own fault, you can neither be blamed for your position nor be expected to do anything about it.“ Siehe auch Anm. 436.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Vgl. ebd., S. 38: „This is a dynamic position, rather than a static one; from it you can move on to Position Four, but if you become locked into your anger and fail to change your situation, you might well find yourself back in Position Two. [...] 1. In this position the real cause of oppression is for the first time identified. 2. Anger can be directed against the real source of oppression, and energy channelled into constructive action. 3. You can make real decisions about how much of your position can be changed and how much can't [...].“

<sup>415</sup> Vgl. ebd.: „Strictly speaking, Position Four is a position not for victims but for those who have never been victims at all, or for ex-victims: those who have been able to move into it from Position Three because the external and/or internal causes of victimization have been removed. (In an oppressed society, of course, you can't become an ex-victim – insofar as you are connected with your society – until the entire society's position has been changed.) In Position Four, creative activity of all kinds becomes possible. Energy is no longer being suppressed (as in Position One) or used up for displacement of the cause, or for passing your victimization along to others [...] as in Position Two; nor is it being used for the dynamic anger of Position Three.“

<sup>416</sup> Ebd., S. 39.

rück, von einer anonymen Autorin von kitschigen historischen Liebesromanen zu einer literarischen Prominenz und Ikone der Frauenbewegung) und Fluchten (aus der Realität, vor ihrer Mutter, ihren Männern, dem Erpresser, ihrer Rolle als Berühmtheit) geprägten Lebens. Ein besonderes erzählerisches Element sind die in den Textkörper inkorporierten Gothic Romance-Abschnitte: Der in der Entstehung befindliche Roman Joans ist – ausgestattet mit Herrenhäusern, Kutschen, Irrgärten, wehenden Samtumhängen und flackerndem Kerzenschein – eine Parodie auf den romantischen weiblichen Wunschtraum, von einem männlichen Helden gerettet zu werden. Von diesem verabschiedet sich Joan, als sie am Ende selbstkritisch feststellt: „I won't write any more Costume Gothics, though; I think they were bad for me. But maybe I'll try some science fiction.“ (S. 365) *Life Before Man* erzählt, ohne eine eigentliche Handlung zu entfalten, von der unglücklichen Ehe und den außerehelichen Affären Elisabeths und Nates. Kapitelweise wechselnd aus Sicht dreier Personen – Elisabeths, Nates und seiner Geliebten Lesje – präsentiert, erfährt der Leser in chronologisch angeordneten, jedoch einander mitunter zeitlich überschneidenden Episoden von Elisabeths Verhältnis mit Chris, der Liebschaft Nates und Lesjes sowie deren beider vorherigen Beziehungen zu Martha bzw. William.

*Bodily Harm* (1981) ist Atwoods erster Roman, mit dem sie eindeutig Stellung zu extremer politischer Gewalt, repressiver Herrschaft und Menschenrechtsverletzungen nimmt, und kann als exemplarische textkonzeptionelle Umsetzung für die von Atwood regelmäßig vorgenommene Verknüpfung der Frage nach den in Geschlechterbeziehungen vorliegenden Machtverhältnissen mit dem Thema politischer Gewalt- und Machtverhältnisse gelten. Die Lifestyle-Journalistin Rennie Wilford, die gerade eine Brustkrebs-Operation und die Trennung von ihrem Freund hinter sich hat und die mit ihrem Verhältnis zu einem verheirateten Arzt und ihrem sinnentleerten Berufsleben hadert, reist für Recherchen zu einem touristischen Reisebericht in den fiktiven Karibikstaat St. Antoine. Im Vorfeld der kurz nach dem Abzug der britischen Kolonialmacht stattfindenden Wahlen gerät sie in einen gewalttätigen politischen Aufruhr, bei dem es um die Macht auf der für die USA geopolitisch wichtigen Insel geht. Sowohl im Zusammenhang mit familiärer und sexueller Gewalt als auch im Zusammenhang mit politischer Herrschaft wird Macht hier mehrfach definiert als das Vermögen, anderen etwas anzutun und damit davonzukommen.<sup>417</sup> Rennie, die eigentlich Artikel über Mode- und Kosmetiktrends, Kulinarisches und Wohndekoration schreibt, zögert, als sie von Dr. Minnow, einem der politischen Akteure, aufgefordert wird, über die desolaten Zustände in St. Antoine zu berichten. Aber nachdem sie selbst nur mit diplomatischer Hilfe aus dem Gefängnis freikommt und von ihrer Zellengenossin Lora gebeten wird, „Tell someone I'm here [...]. Tell someone what happened“ (S. 282) fasst sie den Entschluss, ihre Rolle als Journalistin neu zu definieren: „In any case she is a subversive. She was not one once but now she is. A reporter. She will pick her time; then she will report.“ (S. 300–301)

In den beiden *The Handmaid's Tale* nachfolgenden Romanen *Cat's Eye* (1988) und *The Robber Bride* (1993) rückt Atwood neben Frau-Mann-Beziehungen zunehmend auch die Beziehungen von Frauen – ihre Freundschaften, die Konkurrenz untereinander sowie jene „pale-mauve hostility you often find among women“, von der schon Marian McAlpin in Atwoods Erstling *The Edible Woman* (S. 16) spricht – in den Fokus. In *Cat's Eye* kehrt die bekannte Malerin Elaine Risley nach Toronto zurück, um der von einer Kunstgalerie namens „Sub-Versions“ organisierten Retrospektive ihrer Werke beizuwohnen. Am ungeliebten Ort ihrer Jugend wirft sie einen Rückblick auf ihre Kindheit in der Nachkriegszeit, ihre Schulzeit, ihr Kunststudium, die Stationen ihres künstlerischen Schaffens und ihre gescheiterte Ehe. Weiten Raum nehmen ihre Schilderungen der „world of girls“ (S. 54) ein, in die die Protagonistin im Alter von acht Jahren eintritt und in der sie sich plötzlich mit weiblichen Machtspielen und dem Mobbing anderer Mädchen konfrontiert sieht. *Cat's Eye* trägt unverkennbar autobiografische Züge, denn Atwoods Vater war wie der Vater der Protagonistin Entomologe, wie Elaine verbrachte Atwood ihre frühe Kindheit nur mit ihrem älteren Bruder als Spielkameraden in der Wildnis und wie im Roman wird die Familie in Toronto sesshaft, als der Vater im Jahr 1946 eine Stelle an der Universität antritt.<sup>418</sup> Anzunehmen ist zudem, dass Künstlerroman und Autorenbiografie

<sup>417</sup> Vgl. *Bodily Harm*; so sagt Lora über ihren Stiefvater: „He hit me because he could get away with it and nobody could stop him. That's mostly why people do stuff like that, because they can get away with it.“ (S. 113); und Dr. Minnow bemerkt über den Machthaber Ellis: „many are afraid of him and the rest admire him, not for his behaviour, you understand, but because he can get away with it. They see this as power and they admire a big man here.“ (S. 134)

<sup>418</sup> Vgl. die biografischen Informationen in Howells (Hg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, S. xiii; Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*, S. xv. Vgl. auch Atwoods Selbstaussagen in Atwood: *Negotiating with the Dead*, S. 7; Atwood: *Travels Back*; Atwood: *Writing Oryx and Crake*, S. 322; Hammond: *Defying Distinctions*, S. 99–100; Oates: *My Mother Would Rather Skate Than Scrub Floors*, S. 70.

einige Parallelen aufweisen: Bei der Darstellung des künstlerischen Werdegangs der literarischen Figur, im Hinblick auf die Reaktionen der Umwelt auf einen „woman painter“ (S. 90) und den parodistischen Interpretationen von Elaines Bildern dürfte Atwood aus ihren Erfahrungen als „woman writer“<sup>419</sup> geschöpft haben.

*The Robber Bride* handelt vorrangig von den nicht nur von der titelgebenden „männerraubenden“ Zenia verursachten Problemen zwischen Tony und West, Charis und Billy sowie Roz und Mitch. Während Tony im ersten und siebten Abschnitt des Romans die Bezugspunkte der Geschichte um Zenia setzt und ihr den erzählerischen Rahmen gibt<sup>420</sup>, werden in den „The Toxique“-Abschnitten zwei und sechs, in denen sich die drei Protagonistinnen zum Mittagessen treffen, die Erzählfäden ausgelegt und wieder zusammengeführt. In den drei mittleren Abschnitten wird jeweils aus deren personaler Perspektive die Geschichte der drei erzählt: ihre Kindheit, die Partnerbeziehung und die Bekanntschaft mit Zenia. Diese hatte sich, unter Vorspiegelung falscher Tatsachen und die jeweilige Schwäche der anderen Frau ausnutzend, nacheinander in deren Leben eingenistet und jeder schließlich den Mann abspenstig gemacht, und letztlich gründet die Freundschaft der drei sehr unterschiedlichen Frauen – der Militärliterarikerin Tony, der esoterisch-hippiehaften Charis und der knallharten Geschäftsfrau Roz – auf dieser gemeinsamen Erfahrung. Aufschlussreich ist *The Robber Bride* insbesondere in Bezug auf den in Atwoods Werk dominanten Themenkomplex „Geschichte und Geschichten“: „Herstory Not History“ lautet eine auf der Damentoilette des historischen Instituts eingeritzte Botschaft (S. 29), mit der auf die Missachtung gelebter Geschichte, und zwar gerade der von Frauen hingewiesen wird, und die geschichtsphilosophischen Diskurse der Figur der Tony Fremont können als Repräsentationen der Geschichtsauffassung Atwoods betrachtet werden. Beispielsweise bezeichnet Tony Geschichte als „construct“, das der Selektion unterliege (S. 4), sie stellt fest: „All history is written backwards [...]. We choose a significant event and examine its causes and its consequences, but who decides whether the event is significant?“ (S. 129), und sie bezeichnet die vorgeblich nüchterne, faktenorientierte Geschichtsschreibung, die im Verborgenen eigene Absichten verfolge, als Taschenspielertrick, konstatiert die „impossibility of accurate reconstruction“ und stellt in Frage, ob die „stories of history really teach anything at all?“ (S. 554).

Mit *Alias Grace* (1996) und *The Blind Assassin* (2000) wendet sich Atwood dezidiert Aspekten der kanadischen Geschichte zu. Beide Romane weisen eine verschachtelte Erzählkonstruktion auf: Neben oder in die eigentliche Erzählung sind weitere erzählerische Elemente, wie die Korrespondenz der Romanfiguren, die den Kapiteln vorangestellten Literaturzitate, die Ausschnitte aus Zeitungsberichten und zusätzlich in *The Blind Assassin* der Roman-im-Roman montiert bzw. integriert. In *Alias Grace* zeichnet Atwood vor dem Hintergrund der Lebensgeschichte einer jungen irischen Einwanderin, die als Mörderin zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt wird, ein Zeit- und Sittenporträt des kolonialen Ostkanadas im 19. Jahrhundert – seiner Standesunterschiede, gesellschaftlichen Konventionen, Frauenrollen und politischen Auseinandersetzungen – und gibt ganz nebenbei Einblick in den Stand der zeitgenössischen Diskussion über verschiedene Fragen der Nervenheilkunde. In Atwoods Fiktionalisierung eines aus verschiedenen historischen Quellen rekonstruierten Kriminalfalls steht die Suche nach der Wahrheit im Zentrum, wird aber die Frage nach Schuld oder Unschuld nicht explizit beantwortet. Das Fundament der Darstellung bilden die Gespräche von Grace Marks mit dem jungen Arzt Dr. Simon Jordan, der von ihren Fürsprechern mit dem Ziel, ihre Freilassung zu erwirken,

<sup>419</sup> Diese Bezeichnung wird von Atwood immer wieder problematisiert und diskutiert. Vgl. z.B. Atwood: *If You Can't Say Something Nice*; Atwood: *On Being a „Woman Writer“*; Atwood: *The Curse of Eve*.

<sup>420</sup> Vgl. *The Robber Bride*; im Abschnitt „Onset“ heißt es: „Where to start is the problem, because nothing begins when it begins and nothing's over when it's over, and everything needs a preface: a preface, a postscript, a chart of simultaneous events. [...] An arbitrary choice then, a definite moment: October 23, 1990. It's a bright clear day, unseasonably warm. It's a Tuesday. The Soviet bloc is crumbling, the old maps are dissolving, the Eastern tribes are on the move again across the shifting borders. There's trouble in the Gulf, the real estate market is crashing, and a large hole has developed in the ozone layer. The sun moves into Scorpio, Tony has lunch at the Toxique with her two friends Roz and Charis, a slight breeze blows in over Lake Ontario, and Zenia returns from the dead.“ (S. 4); der Abschnitt „Outcome“ beginnt mit den Worten: „Every ending is arbitrary, because the end is where you write *The end*. A period, a dot of punctuation, a point of stasis. A pinprick in the paper: you could put your eye into it and see through, to the other side, to the beginning of something else. [...] An ending, then. November 11, 1991, at eleven o'clock in the morning, the eleventh hour of the eleventh day of the eleventh month. It's a Monday. The Recession is thickening, there are rumours of big-company bankruptcies, famine is rolling over Africa; in what was once Yugoslavia there is ethnic feuding. Atrocities multiply, leadership teeter, car factories grind to a halt. The war in the Gulf is over and the desert sands are spackled with bombs; the oil fields still burn, clouds of black smoke roiling out over the greasy sea. Both sides claim to have won, both sides have lost. It's a dim day, wreathed in mist.“ (S. 558)

als psychologischer Gutachter bestellt wurde. Im Rahmen dieser Konstellation – Grace in der Rolle der Erzählerin, Dr. Jordan als Publikum – werden die meisten Kapitel aus der Ich-Perspektive Graces und der personalen Perspektive Dr. Jordans erzählt. Grace, die von Textfiguren, die sie für eine Mörderin und Lügnerin halten, mit den Sirenen aus der griechischen Mythologie bzw. mit Scheherazade verglichen wird<sup>421</sup>, erscheint als Erzählerin, deren Motive stets mitzudenken sind. Sie selektiert, verheimlicht und schützt Gedächtnislücken vor, reflektiert immer wieder über das Erinnern und Vergessen und das Verhältnis von Wahrheit und Lüge und beruft sich durchgehend auf ihre Rolle als „story-teller“ und das Wesen der „story“ als Prozess und Produkt<sup>422</sup>. In Frage gestellt wird jedoch nicht allein Graces Version der Geschichte, sondern die Versionen sämtlicher Romanfiguren. Jeder einzelnen Sichtweise, Aussage oder Vermutung einer Figur oder historischen Quelle hinsichtlich Schuld oder Unschuld der Protagonistin wird eine anderslautende Darstellung, eine konträre Meinung oder eine Annahme über verborgene Beweggründe gegenübergestellt. Als anschauliches Sinnbild sowohl für die Erzähltechnik als auch für die Perspektivgebundenheit der Realität fungiert in diesem Roman der Quilt: Alle 15 Abschnitte sind mit dem Namen und der Abbildung eines traditionellen Patchwork-Musters versehen und an einer Stelle beschreibt Grace mit dem Muster „Attic Windows“ gleichzeitig das Prinzip von Kippfiguren, bei denen die Wahrnehmung davon abhängt, welchen Punkt der Betrachter fokussiert: „it had a great many pieces, and if you looked at it one way it was closed boxes, and when you looked at it another way the boxes were open [...] and that is the same with all quilts, you can see them two different ways, by looking at the dark pieces, or else the light.“ (S. 187) Im Zusammenhang mit *Alias Grace* hat sich Atwood besonders ausführlich zu ihrem Begriff von Wahrheit und ihrer Auffassung vom Wesen und der Bedeutung der Geschichte geäußert: Auch die akademische Geschichtsschreibung repräsentiere nicht die objektive Wahrheit, denn die Rekonstruktion der Vergangenheit aus der Retrospektive werde innerhalb eines spezifischen Kontextes von einer bestimmten Position und ggf. mit bestimmten Absichten vorgenommen und unterläge den gleichen Prinzipien wie persönliche Erinnerungen, die oft genug unzuverlässig und bedürfniskonform seien; die offizielle Historiografie konzentriere sich zudem meist auf Zahlen, Daten und Fakten, auf die großen Zusammenhänge und das Tun der Mächtigen und vernachlässige oder ignoriere die individuelle Geschichtserfahrung und die Geschichten hinter der Geschichte; um der Geschichte aber eine Bedeutung für das Heute zu verleihen, um Lehren aus ihr zu ziehen, brauche es der konkreten Versinnlichung durch Geschichten.<sup>423</sup>

<sup>421</sup> Vgl. *Alias Grace*; so warnt Dr. Bannerling in seinem Brief an Dr. Jordan: „you would do well to stop your ears with wax, as Ulysses made his sailors do, to escape the Sirens.“ (S. 81–82); und der Anwalt erklärt ihm: „Has she been lying to you, you ask? Let me put it this way – did Scheherazade lie? Not in her own eyes; indeed, the stories she told ought never to be subjected to the harsh categories of Truth and Falsehood. They belong in another realm altogether. Perhaps Grace Marks has merely been telling you what she needs to tell, in order to accomplish the desired end. [...] To keep the Sultan amused [...]. To keep the blow from falling.“ (S. 438)

<sup>422</sup> Vgl. ebd.: „This is what I told Dr. Jordan, when we came to that part of the story.“ (S. 7); „But I will not tell him that.“ (S. 44); „I was already in prison. It is a place where you have a lot of time to think, and no one to tell your thoughts to; and so you tell them to yourself.“ (S. 186); „And so forth is all he is entitled to. Just because he pesters me to know everything is no reason for me to tell him.“ (S. 251–252); „Because he was so thoughtful as to bring me this radish, I set to work willingly to tell my story, and to make it as interesting as I can, and rich in incident, as a sort of return gift to him; for I have always believed that one good turn deserves another.“ (S. 286); „I must go on with the story. Or the story must go on with me [...]. When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion [...]. It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else.“ (S. 345–346); „I will tell Dr. Jordan about this, as he likes to hear about such things, and he always writes them down.“ (S. 413)

<sup>423</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 19–20: „I'm not one of those who believe that the truth does not exist, that is, that there was no truth, but I do believe that in a large number of cases, we can't find it. It's gone. So it's not that there was no truth, obviously something happened, I was thinking particularly about whether Grace did or did not actually strangle anybody. There is an answer to that question, it's just that it's not attainable by us. We can only ever partially recover such things.“; Atwood: *In Search of Alias Grace*, S. 211: „History may intend to provide us with grand patterns and overall schemes, but without its brick-by-brick, life-by-life, day-by-day foundations it would collapse. Whoever tells you that history is not about individuals, only about large trends and movements, is lying.“, S. 212: „We live in a period in which memory of all kinds, including the sort of latter memory we call history, is being called into question. For history as for the individual, forgetting can be just as convenient as remembering, and remembering what was once forgotten can be distinctly uncomfortable.“, S. 213: „Thus there can be no history, and no novel either, without memory of some sort; but when it comes right down to it, how reliable is memory itself – our individual memory, or our collective memory as a society?“, S. 225: „The past is made of paper; [...] What's on the paper? The same things that are on paper now. Records, documents, newspaper stories, eyewitness reports, gossip and rumour and opinion and contradiction. There is – as I increasingly came to discover – no more reason to trust something written down on paper than there is now. After all, the writers-down were, and are, human beings, and are subject to error, intentional or not and to the very human desire to magnify a scandal, and to their own biases. [...] History is more than willing to tell you who won the Battle of Trafalgar and which world leader signed this or that treaty, but it's more reluctant

*The Blind Assassin* erzählt die Familiengeschichte einer kanadischen Industriellendynastie im frühen 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund der lokal- und weltpolitischen Ereignisse. In ihrer Autobiografie legt die betagte Iris Griffen Chase umfassend Rechenschaft über ihr Leben ab, die gedacht ist als Vermächtnis an ihre Enkelin Sabrina, die jeglichen Kontakt zu ihrer Großmutter verweigert. Sie berichtet von ihrer Ehe mit dem viel älteren Unternehmer Richard Griffen, die von ihrem Vater arrangiert wurde, um die vor dem Bankrott stehende familieneigene Knopffabrik zu retten; sie entlarvt Richard als skrupellosen Mann, der die Vereinbarung mit ihrem Vater bricht, der sich an ihrer minderjährigen Schwester Laura vergeht und diese in einer geschlossenen Anstalt unterbringt und zu einer Abtreibung zwingt, der Geschäftsbeziehungen zu den Nazis unterhält, vom Zweiten Weltkrieg finanziell profitiert und nach Kriegsende politische Ambitionen auf Seiten der Konservativen verfolgt; sie enthüllt ihre Romanze mit dem jungen Revoluzzer Alex Thomas, in den auch ihre Schwester Laura verliebt war und der kurz vor Kriegsende in Europa fällt; sie deckt die Wahrheit hinter dem Schicksal Lauras auf, und zwar nicht nur die ihres Missbrauchs durch den Schwager, und dass das abgetriebene Kind nicht, wie Iris seinerzeit vermutete, von Alex, sondern von Richard stammte, sondern auch, dass Laura, entgegen der Darstellung in der Öffentlichkeit, sie sei bei einem Autounfall ums Leben gekommen, Selbstmord beging, nachdem sie vom Tod Alex' erfahren hatte; sie schildert die Auswirkungen der zerrütteten Verhältnisse auf ihre Tochter Aimee, die früh den Halt im Leben verliert und schon in jungen Jahren bei einem Treppensturz stirbt, und auf ihre Enkelin Sabrina, die nach dem Tod ihrer Mutter zunächst von Iris in Obhut genommen wurde, die Iris dann aber von Winifred, Richards Schwester und zeitlebens ihre Gegenspielerin, weggenommen wird; und sie gesteht, dass Alex und nicht Richard der Vater ihrer Tochter Aimee ist und dass sie selbst die Autorin von „The Blind Assassin“ ist, jenem als Roman-im-Roman enthaltenen Skandalwerk, das sie unter dem Namen ihrer verstorbenen Schwester veröffentlicht hatte und das dieser in Teilen der literarischen Welt gewissen Ruhm einbrachte. Die genauen Zusammenhänge erschließen sich dem Leser allerdings erst nach und nach, da mit der Ich-Erzählung, dem Roman-im-Roman und den Ausschnitten aus Zeitungsartikeln verschiedene Erzähl- und Realitätsebenen mit unterschiedlichen Urheberchaften etabliert sind, die Atwood selbst in einem Interview als einander widersprechend, sich gegenseitig bestärkend oder wechselseitig kommentierend beschrieben hat<sup>424</sup>.

Eine Sonderstellung zwischen den realistischen und den dystopischen Romanen Atwoods nimmt *The Penelopiad* (2005) ein, die als prägnantes Beispiel für Atwoods Umgang mit mythischen und

---

about the now-obscure details of daily life. Nobody wrote these things down, because everybody knew them, and considered them too mundane and unimportant to record. [...] If you're after the truth, the whole and detailed truth, and nothing but the truth, you're going to have a thin time of it if you trust to paper; but with the past, it's almost all you've got.“, S. 228: „What does the past tell us? In and of itself, it tells us nothing. We have to be listening first, before it will say a word; and even so, listening means telling, and then re-telling. [...] Individual memory, history, and the novel, are all selective: no one remembers everything, each historian picks out the facts he or she chooses to find significant, and every novel, whether historical or not, must limit its own scope. No one can tell all the stories there are.“, S. 228–229: „Such stories are not about this or that slice of the past, or this or that political or social event, or this or that city or country or nationality, although of course these may enter into it, and often do. They are about human nature [...]“ u. S. 229: „The past no longer belongs only to those who lived in it; the past belongs to those who claim it, and are willing to explore it, and to infuse it with meaning for those alive today. The past belongs to us, because we are the ones who need it.“; *Mother Jones*, July/August 1997, Marilyn Snell, S. 1: „When I was young I believed that ‚nonfiction‘ meant ‚true.‘ But you read a history written in, say, 1920 and a history of the same events written in 1995 and they're very different. There may not be one Truth – there may be several truths – but saying that is not to say that reality doesn't exist. When I wrote *Alias Grace* [...] I knew there were some things that weren't true about this historical figure. After all my research, I still do not know who killed Thomas Kinnear and his housekeeper, Nancy Montgomery. Someone killed them. To say that we don't know exactly who did it is not to say that nobody killed them. There is a truth in their deaths, but some other truths – such as who really did the killing – are not knowable.“ Im Nachwort zu *Alias Grace* weist sie zudem darauf hin, dass die Ereignisse auch von vielen „commentators [...] who claimed to be writing history“ fiktionalisiert worden seien (S. 541).

<sup>424</sup> Vgl. Heilmann/Taylor, S. 236–237: „So what you really have is a book in which there are at least five types of narration, at least five types of representations of reality, if you like. One is Iris's own story. One is the newspaper excerpts which act vis-à-vis Iris's story like the newspaper bits that used to be glued on to canvas and then painted over by the early collagists. You know, two forms of representation: each contradicts the other, each comments on the other, and each reinforces the other in an odd way, call it counterpoint in music. Point counterpoint. So you have Iris's story and the newspaper stories, then you have the *Blind Assassin*, the novel within the novel, which contains two narrative threads – the story of the woman and the man and their affair, and in addition to that the story that he is telling her. And then you have a fifth one – the graffiti narratives in the washroom, which are anonymous, and commented on – you know, they are added to by other visitors to that particular washroom cubicle. So you have a text, the commentary on a text, a commentary on the commentary on a text, a sideways addition to a text, and all of those little ongoing narratives you might say are communal efforts. They are all by women, we assume, unless a man is going into the washroom. This too is a core narrative. So you've got five different kinds of narrative, not just the story of Iris. [...] So there you have it: five different kinds, and they weave in and out amongst the other narrative strands.“

literarischen Stoffen und Motiven dienen kann. Mit der Neuerzählung des Odysseus-Mythos aus Sicht Penelopes und des Chors der zwölf Mägde weist Atwood nicht nur auf die Unterdrückung aller anderen, oral überlieferten Versionen des Mythos durch die schriftlich fixierte Fassung hin, sondern auch auf den Widerspruch zwischen der funktionalisierten männlichen und der weiblichen Version. So stellt Penelope im Eingangskapitel der deutschsprachigen Ausgabe fest „Und was wurde aus mir, sobald die offizielle Version an Boden gewann? Eine erbauliche Legende. Ein Stock, mit dem andere Frauen geschlagen wurden. Warum konnten sie nicht so rücksichtsvoll sein, so vertrauenswürdig, so alles erdulden, wie ich es gewesen war? [...] *Folgt meinem Beispiel nicht*, möchte ich in eure Ohren schreien – ja, in eure!“ (S. 17) und erklärt trotz, „Jetzt [...] bin ich an der Reihe, die Geschichte zu erzählen. Das bin ich mir selbst schuldig“ (S. 18).

In ihren dystopischen Zukunftsentwürfen verarbeitet Margaret Atwood schließlich ganz unterschiedliche zeitgenössische und von ihr als Bedrohung aufgefasste Trends zu negativ-utopischen Zukunftsszenarien. In der Trilogie *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) und *Maddadam* (2013) zeigt Atwood zum einen eine postapokalyptische Welt, die nach vorsätzlich verursachtem globalem Seuchenzug von transgenen Tieren und gentechnisch gezüchteten Humanoiden bevölkert ist, und zum anderen eine in der nahen Zukunft des Lesers liegende, der Pandemie vorausgehende Endzeit, die gekennzeichnet ist durch Klimakatastrophen, Überbevölkerung, die Ausbeutung der Natur, den umfassenden profitorientierten Einsatz von Gentechnik und eine Menschheit, die dem ungezügelt Konsum, gewaltbetonten Freizeitaktivitäten, dem Genuss pharmazeutischer Stimulanzien und dem unpersönlichen Sex frönt. Während in *Oryx and Crake* die Hintergründe im Rückblick des ums Überleben kämpfenden Jimmy/Snowman aufgedeckt werden, veranschaulicht *The Year of the Flood* die Situation aus den Perspektiven Rens, einer Sexclub-Tänzerin, und Tobys, eines weiblichen Mitglieds der „God’s Gardeners“-Sekte. Den Inhalts- und Zeitbezug der beiden ersten Romane kennzeichnet die Autorin wie folgt: „*Oryx and Crake* and *The Year of the Flood* cover the same time period, and thus are not sequels or prequels; they are more like chapters of the same book.“<sup>425</sup> *Maddadam* setzt sowohl *Oryx and Crake* als auch *The Year of the Flood* fort. Zum einen werden hier die nachfolgenden Ereignisse aus Tobys Sicht geschildert, zum anderen rückblickend die „Geschichte von Zeb“ (so auch der deutsche Romantitel) erzählt, einem abtrünnigen Gottesgärtner und Anführer der gegen die Konzerne kämpfenden Gruppe der „Maddadamites“.

In ihrem ab März 2012 als E-Book publizierten Episodenroman *Positron*<sup>426</sup> entwirft Atwood ein Szenario des Jahres 2037, in dem die USA aufgrund von Massenarbeitslosigkeit und Armut in Anarchie und Chaos versunken sind. Weil „something had to be done to relieve the pressure inside the social pressure cooker“ (1), wird ein Experiment ins Leben gerufen, bei dem freiwillige Teilnehmer im Monatswechsel ein Leben als Gefängnisinsassen in Positron und ein ziviles Leben in der nach außen abgeschotteten und streng reglementierten Modellstadt Consilience führen. Während Befürworter den sukzessive auf ganz Amerika ausgeweiteten Versuch wegen seiner ökonomischen Vorteile und als möglichen Weg zur Rettung der Nation preisen, verurteilen ihn dessen Gegner als eklatante Verletzung der Menschenrechte. Erzählt aus den alternierenden Perspektiven des Ehepaars Stan und Charmaine, zwei Freiwilligen der ersten Stunde, und ausgehend von deren erotischen Verwicklungen, entfaltet sich eine Handlung rund um Verrat, Verschwörung und Sabotage, die suggeriert, dass es sich bei dem „Consilience/Positron model town-and-prison“ (3) in Wahrheit um ein Tarnunternehmen handelt, das immense Profite im globalen Organhandel erzielt.

## 6.2 Weltanschauliche und literaturprogrammatische Grundpositionen

Zunächst lässt sich feststellen, dass die weltanschaulichen und künstlerischen Grundpositionen Atwoods über einen langen Zeitraum konstant geblieben sind. Sie selbst bemerkt im Rückblick auf ihr Werk: „my interests have remained fairly constant over the decades, although I like to believe their scope has broadened somewhat.“<sup>427</sup> Diese Erweiterung beschreibt sie bereits im Jahr 1982 als

<sup>425</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 93.

<sup>426</sup> Berücksichtigt sind die vier in 2012 und 2013 erschienenen Episoden. Da bei E-Books die Anzahl der Seiten vom Lesegerät und von den persönlichen Einstellungen abhängig ist, ist als Kurzreferenz keine Seitenzahl, sondern die Episoden-Nummer angegeben. Zum Auffinden der zitierten Textstellen kann die „Suchen“-Funktion verwendet werden. In dem 2015 im Print erschienenen *The Heart Goes Last* sind die vier Episoden in leicht überarbeiteter Form enthalten und wird die Geschichte zu Ende geführt.

<sup>427</sup> Atwood: *Curious Pursuits*, S. xiii bzw. Atwood: *Writing with Intent*, S. xv.

„writing and talking a little less about the Canadian scene and a little more about the global one“<sup>428</sup>. Die thematische Ausrichtung und der gesellschaftskritische Grundtenor ihrer Romane finden sich ebenso in ihrer Kurzprosa sowie mit gewissen Einschränkungen, die auf Atwoods eigene Auffassungen von der Form/Funktions-Beziehung der Gattung zurückzuführen sind (s. Anm. 367), auch in ihrer Lyrik. Desgleichen sind die literarischen Leitmotive und die Narrationsstrategien – vielfach variiert und gattungsadäquat modifiziert – beständige Größen in ihrem Werk. Kennzeichnend für ihr Prosawerk ist zudem, dass die Entlarvung soziopolitischer Missstände und menschlicher Schwächen vorrangig mit den Mitteln des Humors und der Satire erfolgt, deren wesentliche Effekte sie in ihren „Notes on Canadian Humour“ benannt hat: moralische Entrüstung, Selbsterkenntnis im und Distanzierung vom lächerlich gemachten Objekt.<sup>429</sup>

### 6.2.1 Feministische und gesellschaftskritische Anliegen

Zweifellos ist das Erzählen der Geschichten von Frauen das literarische Hauptthema Margaret Atwoods. Typisch sind weibliche Protagonisten sowie in Bezug auf die Erzählkonzeption der autobiografische Bericht und die Ich-Erzählung aus der subjektiven Sicht der weiblichen Textfiguren. Diese spezifischen Merkmale ihrer Werke haben ihr oft das Etikett „Feministin“ eingetragen, eine Zuschreibung, mit der sich die Autorin fortwährend differenziert auseinandergesetzt hat. Erstens legt sie dar, dass sie sich, wie jeder Mensch, der für gleiche Rechte und Chancen von Männern und Frauen – etwa im Hinblick auf Bildungs- und Berufschancen, die Teilnahme an Wahlen und die Teilhabe am öffentlichen Leben, den Ausgleich bisher ungleicher soziopolitischer Machtverhältnisse und das Recht auf körperliche Unversehrtheit – eintrete, als Feministin im weitesten Sinn verstehe, die Konzentration auf diesen Aspekt jedoch als Reduzierung, die der Bandbreite ihrer politischen und literarischen Interessen und Ziele nicht gerecht werde, empfinde.<sup>430</sup> Zweitens hat Atwood stets klargestellt, dass sie sich nicht an eine wie auch immer geartete Ideologie (im Sinne eines weltanschaulichen Systems oder soziopolitischen Programms) – auch nicht an eine feministische – binden werde, und entsprechende Forderungen an ihre Person und ihr Werk regelmäßig zurückgewiesen: Sie sei kein „Produkt“ oder Sprachrohr der Frauenbewegung, wolle von dieser auch nicht „adoptiert“ werden und lehne es ab, zu schreiben wie viele Feministinnen es von einer Geschlechtsgenossin erwarten, nämlich als Verfechterin ihrer Sache.<sup>431</sup> Ebenso sträubt sie sich beständig gegen eine Verein-

<sup>428</sup> Atwood: *Second Words*, S. 282.

<sup>429</sup> Vgl. Atwood: *What's so funny?*, S. 176: „There's the laughter of recognition and identity, in which the laughter's response is essentially, ‚I am like that.‘ There's the laughter of derision and distancing, in which the laughter is laughing *at*, not *with*; [...] And there is the laughter of satire, laughter used as a weapon, scathing and destructive, in which the laughter assumes that the object is not feeble and silly, but evil and dangerous“ u. S. 183: „Satire, unlike parody, has traditionally had moral designs upon the reader. Humour is used as a weapon and directed at objects the laughter considers out of line with his ideas of reason and correct behaviour. The force of satire depends on laughter and audience holding roughly similar ideologies, and unlike the parodist, the satirist often wishes to arouse moral indignation with a view to reform.“

<sup>430</sup> Vgl. Atwood: „Answers to frequently asked questions“, S. 13–14: „Any woman who can read and write is a feminist. [...] Any woman who has legal rights over her own children is a feminist. Any woman who is allowed to vote is a feminist. [...] Any woman or man who believes in equal pay for equal work is a feminist. Any man who doesn't believe it's his God-given privildge [sic] to beat up or kill his wife or sexually molest his children is a feminist. Any woman or man who is against rape and violent pornography, who isn't turned on by movies of women being strangled, disembowelled and hung up with meat hooks is a feminist.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 17–18: „does ‚feminist‘ mean a person in overalls, boots and no make-up who would like to push all men off a cliff, or does it mean someone who thinks women should be able to read and write? [...] my point is that feminism is a general tendency rather than a set ideology, and if it were a set ideology we wouldn't have so many fights going on.“; Fitz Gerald/Crabbe, S. 139: „I would not deny the adjective [feminist; AG], but I don't consider it inclusive. There are many other interests of mine that I wouldn't want the adjective to exclude.“; Zacharias, S. 1086: „Das hängt davon ab, was man unter Feminismus versteht. Wenn man damit meint, daß Frauen menschliche Wesen sind, dann bin ich Feministin. Wenn man damit meint, daß Frauen das Wahlrecht haben sollen: Ja. Wenn man damit meint, daß mehr Frauen ins öffentliche Leben gehören: Ja. Wenn man damit meint, daß sie berufliche Chancengleichheit haben sollen: Ja.“

<sup>431</sup> Vgl. Atwood: *An Introduction to The Edible Woman*, S. 370 [wortgleich in: *The Edible Woman*, S. 8 (Vorwort)]: „*The Edible Woman* appeared finally in 1969, four years after it was written and just in time to coincide with the rise of feminism in North America. Some immediately assumed that it was a product of the movement. I myself see the book as protofeminist rather than feminist: there was no women's movement in sight when I was composing the book in 1965“; Atwood: *If You Can't Say Something Nice*, S. 21: „I have supported women's efforts to improve their shoddy lot in this world [...]. But you pay for your support. The demands placed on those seen as spokespersons [...] are frequently crushing: for every demand you satisfy, ten more come forward, and when you reach the breakdown point and say you just can't do it, the demanders get angry.“; u. S. 22: „I view with some alarm the attempts being made to dictate to women writers, on ideological grounds, various ‚acceptable‘ modes of approach, style, form, language, subject or voice.“; Atwood: *On Being a „Woman Writer“*, S. 192: „These writers, if they are honest, don't want to be wrongly iden-

nahmung durch die feministische Literaturkritik. So äußert sie im Jahr 1976 Vorbehalte gegen „a one-dimensional Feminist Criticism, a way of approaching literature produced by women that would award points according to conformity or non-conformity to an ideological position“<sup>432</sup> und im Jahr 1987 erklärt sie, vom Interviewer auf die feministische Literaturtheorie und das Konzept der *Écriture féminine* angesprochen, dass eine solche Theoriebindung für ihren Schaffensprozess irrelevant sei<sup>433</sup>.

Grundlegend für die Wahl der Thematik ist, dass Atwood die Gleichberechtigung der Geschlechter als *eine* Facette der allgemeinen Menschenrechte und als relevant für eine Gesellschaft als Ganzes betrachtet<sup>434</sup>. Die realistische Darstellung von Frauen im gesamtgesellschaftlichen Kontext ist insofern immer auch als politische Kritik an einer Gesellschaft gemeint, in der dieses Menschenrecht nicht voll verwirklicht ist, wobei der Themenkomplex „Power Politics“/„Violent Duality“/„Victimization“ im Rahmen dieses literarischen Ziels eine Vorrangstellung einnimmt. Anhand der Identitätskrisen und Beziehungsprobleme der Protagonistinnen unterzieht Atwood traditionelle und neue Geschlechterrollen einer kritischen Examination und deckt sie die Rituale, Konflikte und Machtspiele zwischen Männern und Frauen auf, analysiert sie die Beziehungen von Frauen in den unterschiedlichsten Konstellationen und rührt nicht selten an gender-spezifischen gesellschaftlichen Tabus, indem sie etwa Probleme des weiblichen Körpers (Magersucht, Abtreibung, Adipositas und Brustkrebs) und Gewalt gegen Frauen (Pornografie, familiäre Gewalt und Kindesmissbrauch) thematisiert.

Stets nimmt Margaret Atwood die Unzulänglichkeiten und das Fehlverhalten von Menschen beiderlei Geschlechts aufs Korn. Dabei prangert sie gängige Rollenklischees konservativer Prägung und männliche Unterdrückungsmuster genauso an wie passiv- oder aggressiv-destruktive weibliche Verhaltensweisen und insbesondere in ihren Figurenkonzeptionen ist ihre deutlich ablehnende Haltung gegenüber essentialistischen Positionen, wie sie mitunter von radikalen Feministinnen vertreten werden, reflektiert. In diesbezüglichen außerliterarischen Stellungnahmen verwahrt sie sich gegen jegliche Verallgemeinerungen im Hinblick auf die Geschlechter, verurteilt sie die einseitigen Wertungen der angeblich wesensmäßig zuzuschreibenden geschlechtsspezifischen Eigenschaften und reklamiert für ihre Textfiguren Gestaltungsfreiheit jenseits weltanschaulicher oder programmatischer Ansprüche Dritter: Grundsätzlich seien menschliche Wesen egal welchen Geschlechts und mit allen positiven wie negativen Implikationen unterschiedlich beschaffen; unterstelle man, Frauen seien prinzipiell die besseren Menschen, dem Mann moralisch überlegen und unschuldig von Natur aus, entkleide man sie nicht nur des freien Willens, sondern mache aus ihnen potenzielle Opfer, während es gleichzeitig, da der Umkehrschluss laute, dass Männer *per se* schlechter seien, kein weiter Schritt mehr sei zum Männerhass radikaler Feministinnen; folgerichtig seien ihre Frauenfiguren nicht als Rollenmodelle, sondern als realitätsnahe Menschen konzipiert, die genau wie ihre männlichen Figuren

---

tified as the children of a movement that did not give birth to them. Being adopted is not the same as being born.“; Brans, S. 140: „A lot of the things that one observes as a novelist looking at life indicate that women are not treated equally. But that comes from observation. It doesn't come from ideology.“; Davidson: *Where Were You When I Really Needed You*, S. 96: „writers like myself got adopted by the feminist movement because it was looking for models. [...] I have given it my support by having chosen to live the kind of life that I've chosen to live. And I don't have to make ideological statements.“; Jamkhandi, S. 5: „Q. How much of a feminist are you and are you trying consciously to help the feminist movement through your work? A. Am I a propagandist? No! Am I an observer of society? Yes! And no one who observes society can fail to make observations which are feminist. That is just based on real-life commonsense.“; Lyons, S. 221: „I don't see myself as a woman who is writing to promote certain things.“; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien, S. 12: „I don't write characters to embody ideologies,‘ Atwood says. ‚I'm the kind of person who gets attacked by feminists for not being feminist enough, and attacked by other people for being too feminist.“

<sup>432</sup> Atwood: *On Being a „Woman Writer“*, S. 192.

<sup>433</sup> Vgl. Langer, S. 135: „Langer: The other stream of criticism I'd like you to comment on is the feminist critical theory – *l'écriture féminine* [sic] and the notion of ‚writing the difference.‘ Atwood: I don't know much about it. Writers don't need to know that stuff. Critics need to know it. It's their business. They play games with one another and give papers and go to conferences. That's what they do. But writers don't need to know any of that at all. Any more than children with crayons need to know about painting theory. They draw anyway.“ Mit der von Hélène Cixous in dem Aufsatz *Das Lachen der Medusa* (1975) dargelegten Theorie der *Écriture féminine* in Verbindung gebracht wird Atwoods Werk z. B. in: Davies, S. 58–71; Freibert, S. 285; Howells: *Margaret Atwood*, S. 136ff.; Howells: *Margaret Atwood's dystopian visions*, S. 165.

<sup>434</sup> Vgl. Govier, S. 67: „the way women are treated in a society determines the shape of the society. It determines to a great extent what choices are available to men as well.“; Hammond: *Defying Distinctions*, S. 102: „In fact, I see feminism as part of a large issue: human dignity. That's what Canadian nationalism is about, what feminism is about, and what black power is about. They're all part of the same vision.“; *The Toronto Star*, 22.03.1990, Micki Moore: „My view has always been that I considered it part of a general interest in human rights. [...] I don't believe you can deal with women's issues in a vacuum – that would be expecting women to change the world all by themselves. This is not a women's problem, it is a human problem.“

die ganze Bandbreite menschlicher Eigenschaften und Verhaltensweisen – guter wie schlechter – repräsentierten.<sup>435</sup> Anzunehmen ist, dass die Postulierung von Gender-Dichotomien nach Meinung der Autorin der Polarisierung einer Gesellschaft Vorschub leiste und sich somit letztlich kontraproduktiv zum Ziel einer gleichberechtigten Gesellschaft verhielte. Wenn in ihren Werken also – neben positiven männlichen Textfiguren – ambivalente oder gar bösartige Frauenfiguren auftreten, solche, die männliche Verhaltensweisen imitieren und solche, die sich unfair und unsolidarisch gegenüber Geschlechtsgenossinnen verhalten, zielt sie auf eine Widerlegung der essentialistischen Doktrin und darauf, dem schädlichen Denkschema der „Violent Duality“ entgegenzuwirken. Darüber hinaus legt Atwood anhand ihrer Frauenfiguren häufig auch weibliche Anpassungs- und Unterordnungsstrategien offen und viele ihrer Frauenfiguren können unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, welche der vier in *Survival* erläuterten Opferpositionen sie einnehmen und ob und wie sie diese überwinden.

Es gehört zu Atwoods literarischen Anliegen, ihren Lesern die unterschiedlichsten „Victim/Victor“-Verhältnisse und Opferrollen bewusst zu machen. Insbesondere im Hinblick auf die Opferrolle, in die eine Frau sich im Verhältnis zum Mann und Kanada sich im Verhältnis zu den Vereinigten Staaten fügt, kritisiert sie nicht zuletzt, dass das Opfer, wenn es seine Rolle mit all ihren Vorteilen und psychischen Entlastungsangeboten bereitwillig akzeptiere, dem Unterdrücker, Eroberer und Aggressor in die Hände arbeite und so eine Mitverantwortung für seine Lage trage<sup>436</sup>. Insofern als Atwood die Erkenntnis von Opferrollen als ersten Schritt zu ihrer Überwindung betrachtet, sie klarstellt, dass es Opfer nur innerhalb von Hierarchien gebe, also nur dort, wo ein Machtgefälle vorliege<sup>437</sup>, und sie den

---

<sup>435</sup> Vgl. Atwood: *If You Can't Say Something Nice*, S. 22: „Women are not Woman. They come in all shapes, sizes, colours, classes, ages and degrees of moral rectitude. They don't all behave, think or feel the same, any more than they all take Size Eight. All of them are real. Some of them are wonderful. Some of them are awful. To deny them this is to deny them their humanity and to restrict their area of moral choice to the size of a teacup.“ u. S. 24: „If the women's movement is not an open door but a closed book, reserved for some right-thinking elite, then I've been misled. Are we being told yet once again that there are certain ‚right‘ ways of being a woman writer, and that all other ways are wrong? [...] Feminism has done many good things for women writers, but surely the most important has been the permission to say the unsaid, to encourage women to claim their full humanity, which means acknowledging the shadows as well as the lights.“; Atwood: *Negotiating with the Dead*, S. 106–107: „If you're a woman and a writer, does the combination of gender and vocation automatically make you a feminist, and what does that mean, exactly? That you shouldn't put a good man into your books, even though you may in real life have managed to dig up a specimen or two?“; Atwood: *The Curse of Eve*, S. 227: „I will enter a simple plea; women, both as characters and as people, must be allowed their imperfections. If I create a female character, I would like to be able to show her having the emotions all human beings have [...] without having her pronounced a monster, a slur, or a bad example. I would also like her to be cunning, intelligent and sly, if necessary for the plot, without having her branded as a bitch goddess or a glaring instance of the deviousness of women. For a long time, men in literature have been seen as individuals, women merely as examples of a gender; perhaps it is time to take the capital W off Woman.“; Atwood: *Spotty-Handed Villainesses*, S. 180–181: „And there were certain new no-no's. For instance: was it at all permissible, any more, to talk about women's will to power, because weren't women supposed by nature to be communal egalitarians? Could one depict the scurvy behaviour often practised by women against one another, or by little girls against other little girls? Could one examine the Seven Deadly Sins in their female versions [...] without being considered anti-feminist? Or was a mere mention of such things tantamount to aiding and abetting the enemy, namely the male power structure? [...] In a word: were women to be homogenized – one woman is the same as another – and deprived of free will – as in, *The patriarchy made her do it?*“ u. S. 185: „Evil women are necessary in story traditions for two much more obvious reasons, of course. First, they exist in life, so why shouldn't they exist in literature? Second [...] women have more to them than virtue. They are fully dimensional human beings; they too have subterranean depths; why shouldn't their many-dimensionality be given literary expression?“; Atwood: *Writing the Male Character*, S. 414: „when people ask you if you hate men, the proper reply is ‚which ones?‘ – because, of course, the other big revelation of the evening is that not all men are the same. [...] I give you Albert Schweitzer in one corner, Hitler in another. [...] I have heard some rather tired women express the opinion that the only good man is a dead man, but this is far from correct. They may be hard to find, but think of it this way: like diamonds, in the rough or not, their rarity makes them all the more appreciated.“; Bader, S. 197: „Define women as altogether innocent, and you define them as potential victims – you limit their roles in literature to suffering and running away. Also if women are good by nature, they have no free will. The power to act must include the power to act badly.“ Vgl. auch Dodson, S. 103; Hancock, S. 201; Jamkhandi, S. 5–6; Sandler, S. 54; Zacharias, S. 1086; *Mother Jones*, July/August 1997, Marilyn Snell, S. 2; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary; *The Toronto Star*, 22.03.1990, Micki Moore.

<sup>436</sup> Vgl. Atwood: *Mathews and Misrepresentation*, S. 134: „One of the possibly harmful psychological advantages of being a ‚victim‘ is that you can substitute moral righteousness for responsibility; that is, you can view yourself as innocent and your oppressor as totally evil, and because you define yourself as powerless, you can avoid doing anything about your situation.“; Gibson: *Dissecting the Way a Writer Works*, S. 13: „If you define yourself as innocent then nothing is ever your fault – it is always somebody else doing it to you, and until you stop defining yourself as a victim that will always be true. It will always be somebody else's fault, and you will always be the object of that rather than somebody who has any choice or takes responsibility for their life. And that is not only the Canadian stance towards the world, but the usual female one.“ Siehe auch Anm. 494.

<sup>437</sup> Vgl. Atwood: *Mathews and Misrepresentation*, S. 133: „In fact, you have ‚victims‘ only where you have hierarchies. For instance, to my knowledge, the Kalihari Bushmen do not produce ‚victim‘ myths.“

Begriff „Politik“ über die Frage nach der Machtausübung innerhalb einer Gesellschaft definiert<sup>438</sup>, offenbart sich in dem Ziel, mit den Mitteln der Literatur auf eine Veränderung der Gesellschaft im Hinblick auf eine Ausbalancierung bzw. Neuordnung von Machtbeziehungen<sup>439</sup> hinzuwirken, ihr Selbstverständnis als politische Autorin.

Eine gesellschaftskritische Stoßrichtung weisen ferner jene in die Handlung ihrer Romane eingewobenen thematischen Elemente auf, anhand deren die Autorin quasi im Vorbeigehen kritische Kommentare zu den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Phänomenen abgibt und die sich summa summarum zu einer umfassenden soziopolitischen Bestandsaufnahme fügen. In der Gesamtheit ihrer konkreten Angriffsziele dokumentiert sich eine Weltsicht, die – im Einklang mit ihrem gesellschaftspolitischen Engagement, etwa für Amnesty International und PEN<sup>440</sup> – mit den Stichworten *Demokratie*, *Feminismus*, *Pazifismus* und *Nachhaltigkeit* umrissen werden kann. Das Spektrum reicht hier von eindeutig politisch gemeinten Randbemerkungen zu spezifisch kanadischen Themen, wie den Problemen einer postkolonialen, multiethnischen und multilingualen Nation, den Fragen nach dem Umgang Kanadas mit seinen Ureinwohnern und die Darstellung der Beziehungen zu den Vereinigten Staaten über die unterschiedlichsten Aspekte des geistigen und kulturellen Lebens in ihrem Heimatland – Zielscheiben ihres Spotts sind u. a. der Kunst- und Literaturbetrieb, das Bildungssystem, die Medienlandschaft, die Konsumwelt, Jugendwahn und religiöser Fanatismus – bis hin zu Umweltzerstörung und Krieg als Problemen von globaler Tragweite.

Anhand von drei dieser Themen – Umwelt, Krieg, Religion – werde ich das Prinzip Atwoods, derartige soziopolitische Kommentare in die Handlung ihrer Romane einzuflechten, exemplifizieren. Dabei sollen die beiden erstgenannten, indem ich Textstellen aus Kurzprosa und Lyrik einbeziehe, auch als Beispiele für den gattungsunabhängigen Charakter ihrer kritischen Stellungnahmen dienen, während ich im Zusammenhang mit letztgenanntem und unter Berücksichtigung von außerliterarischen Aussagen im nächsten Kapitel auf die Frage eingehe, ob das Überzeugungssystem der Autorin religiös oder areligiös geprägt ist. Ökologische Sachverhalte, mit denen die Autorin auf die zunehmende Zerstörung der natürlichen Umwelt aufmerksam macht, finden sich nicht nur als zentrales Thema in *Surfacing*, *The Handmaid's Tale* und der dystopischen Trilogie, sondern sind in *Cat's Eye* beispielsweise in den Äußerungen von Elaines Vater zu Fischsterben, bleiinduzierten Missbildungen, Trinkwasser- und Luftverschmutzung (S. 288 u. 329–330) eingearbeitet; zu nennen sind im Bereich der Kurzprosa z. B. „Lives of the Poets“ (*Dancing Girls and Other Stories*), in dem es gallebitter heißt, die Vegetation würde nach Sudbury, der „nickel-smelting capital of the world“, zurückkehren, denn sie hätten die Schlote erhöht (S. 183–184), „Before the War“ (*Murder in the Dark*), in dem das Eindringen der Zivilisation als Krieg des Menschen gegen die Natur verurteilt wird, und „The Age of Lead“ (*Wilderness Tips*), in dem von einer Arktisexpedition berichtet wird, deren Mitglieder nicht durch wilde Tiere oder die klimatischen Verhältnisse zu Tode gekommen sind, sondern durch vom Blei ihrer als Proviant mitgeführten Konservendosen hervorgerufene Vergiftungen; aus ihrer Lyrik können etwa „Marsh, Hawk“ (*Two-Headed Poems*), das mit dem Bild eines Massengrabs aus toten Bäumen und Müll beginnt, und „Backdrop Addresses Cowboy“ (*The Animals in That Country*), in dem Atwood, die dem „Starspangled cowboy“ (S. 50) vorwirft, mit dem „litter of your invasions“ hinterlasse er eine Schneise der Verwüstung (S. 51), das Umweltthema eng mit ihrer politischen USA-Kritik verknüpft,

<sup>438</sup> Vgl. Atwood: *Amnesty International: An Address*, S. 394: „By ‚politics‘ I do not mean how you voted in the last election, although that is included. I mean who is entitled to do what to whom, with impunity; who profits by it and who therefore eats what.“; Atwood: *An End to Audience?*, S. 429: „By ‚political‘ I mean having to do with power: who's got it, who wants it, how it operates; in a word, who's allowed to do what to whom, who gets what from whom, who gets away with it and how.“; Brans, S. 149: „Politics, for me, is everything that involves who gets to do what to whom. [...] Politics really has to do with how people order their societies, to whom power is ascribed, who is considered to have power. A lot of power is ascription. People have power because we think they have power, and that's all politics is.“; Meese, S. 185: „And what do we mean by ‚political‘? What we mean is how people relate to a power structure and vice versa. And this is really all we mean by it. We may mean also some idea of participating in the structure or changing it. But the first thing we mean is how is the individual in society? How do the forces of society interact with this person?“ Siehe auch Anm. 417.

<sup>439</sup> Vgl. Dodson, S. 201. Postkolonialismus und Feminismus seien „both concerned with the bringing to equality of groups that haven't been equal. So they're both concerned with the rearranging of previous power structures.“

<sup>440</sup> Diese beiden Organisationen werden von Atwood und ihren Interviewern am häufigsten genannt. Vgl. Atwood: *Amnesty International: An Address*; Atwood: *Witches*, S. 332; Brans, S. 149; Dodson, S. 101; Gillen, S. 234; Hammond: *Articulating the Mute*, S. 119. Zu erwähnen sind zudem die *Canadian Civil Liberties Union* (Brans, S. 149) und die *Writers' Union of Canada* (Castro: *An Interview with Margaret Atwood*, S. 227–228) sowie ihre Unterstützung für eine Reihe von Umweltorganisationen.

angeführt werden. Anklagen gegen Bellizismus und die weltweite Zunahme von bewaffneten Konflikten sind z. B. in *The Robber Bride*<sup>441</sup> und *Cat's Eye*<sup>442</sup> enthalten. Krieg und Folter sind darüber hinaus Thema einiger ihrer lyrischen Stücke, etwa in „Footnote to the Amnesty Report on Torture“ (*Two-Headed Poems*) sowie den in *True Stories* enthaltenen Gedichten „Torture“, „Trainride, Vienna-Bonn“ und „Notes Towards a Poem That Can Never Be Written“.

### 6.2.2 Religiöse Überzeugungen

Beispiele für Seitenhiebe auf religiöse Intoleranz, frömmliches Provinzlerium, Fanatismus und Bigotterie lassen sich in einer Reihe von Romanen Atwoods nachweisen. So bringt die Ich-Erzählerin in *Surfacing* die religiös-kulturellen Ressentiments vieler Frankokanadier auf den Punkt, wenn sie anmerkt: „*Les maudits anglaise*, the damed [sic] English, they mean it; they're sure we're all damned literally.“ (S. 53) Die Hauptfigur in *Bodily Harm* berichtet über die von Sündenkult und schicksalsergebenem Gottesglauben geprägte Atmosphäre in ihrem Heimatort Griswold (S. 18 u. 76), äußert sich spöttisch über „Holy Rollers, Born Againers“ (S. 76) und ist verletzt, als jemand sie als „still a southern Ontario Baptist at heart“ (S. 64) schilt. *Cat's Eye* enthält eine Episode, in der eine Ausstellungsbesucherin ein Attentat auf ein ihrer Meinung nach gotteslästerliches Gemälde Elaines verübt (S. 353), sowie die Gedanken der Protagonistin beim Betrachten eines ihrer Bilder, auf der die von ihr verabscheute und gefürchtete Mutter einer ihrer Schulfreundinnen zu sehen ist, mit ihren „self-righteous eyes [...], heavy with unloved duty“, „someone for whom God was a sadistic old man“, die Elaine (die nicht religiös erzogen wurde, nicht getauft ist und nicht einmal weiß, welcher Kirche sie angehört) für ein „nest for demons“, voller „germs of blasphemy and unfaith“ hielt, und die in Anspielung auf Matthew 5:38 mit der Feststellung enden „An eye for an eye leads only to more blindness“ (S. 405). In *Alias Grace* ist es etwa die von einer Textfigur formulierte öffentliche Meinung über die nach Kanada eingewanderten irischen Katholiken: „the Catholics were superstitious and rebellious Papists who were ruining the country“ (S. 148), die Aussage Graces über die Kirchgänger, die Heuchler seien und Gott in die Kirche sperrten, damit er nicht in die „depths and darkness and doubleness of their hearts“ blicken könne und sie nur am Sonntag von ihm behelligt würden, wenn sie die besten Kleider angelegt und ein ehrliches Gesicht aufgesetzt hätten (S. 294–295), sowie die Aussage Jeremiahs über die Heuchelei religiöser Prediger: „Many of the preachers there have no more faith in God than a stone.“ (S. 310) Und zuletzt kann aus der Kurzprosa das Verdikt Vernas über ihre Mutter angeführt werden, die sie, nachdem sie als Jugendliche vergewaltigt wurde, in ein von der Kirche unterhaltenes Heim für minderjährige Mütter verfrachtet und zur Weggabe ihres Kindes gezwungen hatte: „she'd been a strict Presbyterian with a mouth like a vise grip, who despised poetry and was unlikely to have been influenced by anything softer like a granite wall.“ (*Stone Matress*, S. 204)

Deutlich sprechen aus Atwoods Texten eine grundsätzliche Ablehnung religiös-dogmatischer Weltanschauungen und die Missbilligung daraus resultierender schädlicher und inhumaner Verhaltensweisen. Andere Textelemente, wie der Stellenwert der Wissenschaft – stark betont etwa in *Cat's Eye*<sup>443</sup> – oder die Behandlung des Themas Schwangerschaftsabbruch – von dem z. B. die Erzählerin in *Surfacing*, Susie in *Cat's Eye* und Mary Whitney in *Alias Grace* betroffen sind – können ferner als Indizien für eine areligiöse Weltauffassung gewertet werden, insofern als Atwood nicht mit „Welt-

<sup>441</sup> Vgl. *The Robber Bride*; Atwood greift die USA (und deren Verbündeten Kanada) direkt an, indem sie die Militärgeschichtswissenschaftlerin Tony Fragen ihrer Freundin Roz nach dem bevorstehenden Krieg im Irak wie folgt beantworten lässt: „well, a lot of empires have folded because they overextended themselves. [...] But right now the States isn't thinking about that. They love the idea. They'll get a chance to try out their new toys, drum up some business. Don't think of it as a war, think of it as a market expansion. [...] Our attendance will be required. If you take the king's shilling, you kiss the king's ass. [...] The lust for power will prevail. Thousands will die needlessly. Corpses will rot. Women and children will perish. Plagues will rage. Famine will sweep the land. Relief funds will be set up. Officials will siphon off the cash from them.“ (S. 35)

<sup>442</sup> Vgl. *Cat's Eye*; beispielsweise sinniert Elaine, als sie von einer aus dem Mittleren Osten stammenden Bettlerin mit „Please [...] They are killing many people“ angesprochen wird: „She doesn't say where. It could be a lot of places, or in between places; homelessness is a nationality now. Somehow the war never ended after all, it just broke up into pieces and got scattered, it gets in everywhere, you can't shut it out. Killing is endless now, it's an industry, there's money in it, and the good side and the bad side are pretty hard to tell apart.“ (S. 314)

<sup>443</sup> Vgl. ebd.; dem Roman ist u. a. ein Zitat aus Stephen W. Hawkings *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes* vorangestellt; Elaines Vater und ihr Bruder Stephen sind Naturwissenschaftler: ersterer ein um den Zustand der Umwelt besorgter Biologe, letzterer ein erfolgreicher Physiker, der auf der Suche nach der sogenannten Weltformel ist und auf einem Kongress einen Vortrag mit dem Titel „The First Picoseconds and the Quest for a Unified Field Theory – Some Minor Speculations“ hält (S. 331–332).

bildannahmen“ zu arbeiten scheint, „die mit übernatürlichen Größen irgendwelcher Art rechnen“<sup>444</sup>, bzw. Religion für Atwood nicht die maßgebliche wert- und normsetzende Instanz zu sein scheint. Neben religionskritischen Kommentaren spielen religiöse Anschauungen eine Rolle in der *Maddam*-Trilogie, in der der Glaube der „God’s Gardeners“ pantheistische Züge trägt<sup>445</sup>, und – worauf die Autorin gelegentlich selbst hinweist (s. Anm. 446 u. 459) – als intertextuelle Bezugnahmen auf biblische Mythen, aber prinzipiell lassen ihre Textkonzepte nicht darauf schließen, von einem religiösen Überzeugungssystem getragen zu sein.

Weiteren Aufschluss geben drei zeitlich z. T. weit auseinanderliegende Interviews, die zu den seltenen Gelegenheiten gehören, in denen sich die Autorin über ihre Haltung zu bestimmten mit der Religion bzw. deren Missbrauch zusammenhängenden negativen Phänomenen hinaus – etwa Gewalt, Unterdrückung, Zensur, Macht- und Profitstreben (s. Anm. 394, 595–597 u. 660) – explizit zu persönlichen Glaubensfragen geäußert hat und deren Kernaussagen ich knapp zusammenfasse.

- 1) Im Jahr 1978 nach „female literary myths“ gefragt, erklärt Atwood, dass sie nicht religiös erzogen worden sei und der christliche Glaube, abgesehen davon, dass dieser als Bestandteil der allgemeinen kulturellen Prägung betrachtet werden könne, für sie keine große Rolle gespielt habe; sie Pantheistin sei, sich keiner Kirche als Institution zugehörig fühle und ihr Weltbild wissenschaftlich ausgerichtet sei; sie sich für biblische Mythen vor allem von einem literarischen Standpunkt aus interessiere; sie die biblische Haltung gegenüber Frauen und die männliche Dominanz gerade innerhalb des calvinistischen Protestantismus ablehne; und dies, da sie eine egalitäre/humane Religion präferieren würde, desgleichen für eine matriarchalische Religion gelte, wenn diese lediglich die Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse bedeute.<sup>446</sup>
- 2) Auf die im Zusammenhang mit *Oryx and Crake* gestellte Frage, ob die Bezeichnung „Pessimistic Pantheist“ als Beschreibung ihrer „spiritual philosophy“ noch gültig sei, erklärt sie, dass man, egal welche Version der Weltentstehung – göttliche Schöpfung oder Urknall – man zugrunde lege, annehmen könne, dass alles Existierende aus der gleichen Substanz – „God-stuff“ oder „singularity-stuff“ – bestehe; man also sagen könne, dass jede Daseinsform eine „different expression of ‚God‘“ sei; der Mensch würde demzufolge, indem er in erschreckendem Tempo Arten ausrotte, „God, or the expressions of God“ laufend reduzieren; diese Vorstellung bilde die Grundlage für den Glauben der Gottesgärtner in *Oryx and Crake*.<sup>447</sup>

<sup>444</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, S. 89.

<sup>445</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 93. Hier stellt sie fest, in *The Year of the Flood* sei „a utopia embedded within a dystopia; it’s represented by the God’s Gardeners, a small environmental religious cult dedicated to the sacred element in all Creation. Its members grow vegetables on slum rooftops, sing sacred-nature hymns, and avoid high-tech communications devices“. Siehe auch Anm. 447.

<sup>446</sup> Vgl. Hammond: *Articulating the Mute*, S. 114–115: „Myths mean stories, and traditional myths mean traditional stories that have been repeated frequently. [...] Certainly Biblical ones have been very important in our society. We all know what the Bible’s attitude toward women is. However, I wasn’t brought up a Christian, so I wasn’t deeply affected by those beliefs, except insofar as they were held by the general culture. If I were going to convert to any religion I would probably choose Catholicism because it at least has female saints and the Virgin Mary. It does have a visible set of sacred female objects, whereas Calvinistic Protestantism doesn’t. It is monolithically male. [...] The other alternative would be to become a Quaker, because you’re not given any images: you’re given a relationship to the divine. While there is a God the Father, women do participate in the religion. Really I’m a pantheist.“, S. 115: „Hammond: [...] If you feel any affinity to religion is it more a sense of ritualistic/tribal/primitive incantation than institutional allegiance? Atwood: Yes, by default. I have no institutional allegiance. My background is scientific.“ u. S. 116: „The subject of matriarchal religions interests me, but it isn’t something with which I’m preoccupied because I’m just not a theologian. These forms appeal to me mythologically. With a male theology you had an exaltation of men, placing women in a secondary position. Would a matriarchal theology exalt women and give men a secondary place? If so, I’m not interested because it would be the same problem in reverse. It wouldn’t interest me to have all the priests be women and all the altar boys be men. I’d prefer an egalitarian or human religion.“

<sup>447</sup> Vgl. Penguin Random House – *Oryx and Crake*, „Author Q&A“: <http://www.penguinrandomhouse.com/books/6113/oryx-and-crake-by-margaret-atwood/9780385721677/>: „Q: When *The Handmaid’s Tale* was published, *Contemporary Authors* listed your religion as ‚Pessimistic Pantheist,‘ which you defined as the belief that ‚God is everywhere, but losing.‘ Is this still an accurate description of your spiritual philosophy? A: I expect you don’t have the foggiest [hier scheint ein Wort wie „idea“ oder „notion“ zu fehlen; AG] what I meant in the first place. On bad days, neither do I. But let’s argue it through. In the Biblical version – Genesis-God created the heaven and the earth – out of nothing, we presume. Or else out of God, since there was nothing else around that God could use as substance. Big Bang theory says much the same, without using the word ‚God.‘ That is: once there was nothing, or else ‚a singularity.‘ Then poof. Big Bang. Result: the universe. So since the universe can’t be made of anything else, it must be made of singularity-stuff, or God-stuff – whatever term you wish to employ. Whether this God-stuff was a thought form such as a series of mathematical formulae, an energy form, or some sort of extremely condensed cosmic plasma, is open to discussion. Therefore everything has ‚God‘ in it. The forms of ‚God,‘ both inorganic and organic, have since multiplied exceedingly.

- 3) In dem – im Rahmen des im Jahr 2006 von PEN veranstalteten World Voices Festival of International Literature zum Thema „Faith & Reason“ geführten – Fernsehinterview mit Bill Moyers geht Atwood besonders ausführlich auf ihre eigenen religiösen Überzeugungen ein.<sup>448</sup> Die zentrale Aussage Atwoods folgt, nachdem sie auf die Frage, ob sie, mit der Verbesserung der menschlichen Rasse beauftragt, den „hunger for God“ abschaffen würde, geantwortet hat, dass sie nicht diesen als solches ausmerzen würde, wohl aber „the desire to use God as a weapon“, d.h. dass sie den „hunger for God“ allein auf die persönliche Sphäre beschränken würde, so dass er nicht gegen andere gewendet werden könne. Auf das Nachhaken des Interviewers „Does that mean you take your stand on the side of faith?“ erwidert sie „No, no having been raised a strict agnostic“ und beschreibt diese Position – in Abgrenzung zum ihrer Ansicht nach dogmatischen atheistischen Standpunkt – wie folgt: „A strict agnostic says, you cannot pronounce, as knowledge, anything you cannot demonstrate. In other words if you’re going to call it knowledge you have to be able to run an experiment on it that’s repeatable. You can’t run an experiment on whether God exists or not, therefore you can’t say anything about it as knowledge. You can have a belief if you want to, or if that is what grabs you, if you were called in that direction, if you have a subjective experience of that kind, that would be your belief system. You just can’t call it knowledge.“ [17:52–21:00] Des Weiteren erörtert sie in diesem Gespräch ihre Auffassung, dass die Vorstellung von einem personifizierten Gott auf die Zeus-Figur in der griechischen Mythologie zurückgehe, einem menschlichen Bedürfnis entspringe und viele Menschen an Gott als eine „tyrannical, angry person“ glaubten, der sie bestrafe, sollten sie gegen die ihnen von ihm auferlegten Regeln und Gebote verstoßen [21:18–23:16]; ihre Ansicht, dass Jesus von Nazareth nie etwas schriftlich niedergelegt habe, da – während die schriftliche Fixierung einer Dogmatisierung Vorschub leiste – die mündliche Überlieferung Veränderungen ermögliche und den „spirit“ lebendig halte [23:47–25:16]; ihren Standpunkt, dass man in Bezug auf die Erschaffung der Welt entweder von einem Schöpfergott, einer „God entity“ oder von einer vor dem Urknall existierenden „singularity“, einem „unknown“ ausgehen müsse [29:06–29:55]; dass Menschen nach ihrem Dafürhalten eine Version der „story“ mit Gott favorisierten, da diese „more like us“, „more understandable“ und „more human“ sei und uns als „mirror of who we are“ etwas zu sagen habe, während die „story without God [...] about atoms“ sei, ohne jemanden „we can talk with in theory, or has interest in us“ [31:30–32:24]; und dass sie es aus dem gleichen Grund – auch wenn sie als strikte Agnostikerin es nicht zu wissen behaupten könne – vorziehe, an die Existenz einer Seele zu glauben, denn: „I like the story with the soul better than [sic] the story without the soul, it’s a better story.“ [32:25–33:12]

Für die beiden zentralen Bekenntnisse Atwoods, den Pantheismus als „All-Einheitsidee“<sup>449</sup> und den Agnostizismus als „erkenntnistheoretische Position [...]“, die eine sichere menschliche Erkenntnis hinsichtlich transzendenter Wirklichkeiten ausschließt“ und „folglich die völlige Unerkennbarkeit Gottes“<sup>450</sup> postuliert, kann festgehalten werden, dass sowohl eine religiöse als auch eine areligiöse Ausprägung denkbar sind. Während dieses im pantheistischen Denken davon abhängt, welches Ursprungsprinzip zugrunde gelegt wird, resultiert es bei der agnostischen Position aus der Unter-

---

You might say that each new combination of atoms, molecules, amino acids, and DNA is a different expression of ‚God.‘ Therefore each time we terminate a species, ‚God‘ becomes more limited. The human race is terminating species at an alarming rate. It is thereby diminishing ‚God,‘ or the expressions of ‚God.‘ If I were the Biblical God, I would be very annoyed. [...] I assume that the ‚God’s Gardeners‘ organization in *Oryx and Crake* used this kind of insight as a cornerstone of their theology. Is that any clearer?“ Vgl. auch *The Washington Post*, 02.02.1986, Joyce Johnson, S. 2: „Recently the Canadian poet and novelist Margaret Atwood was asked to describe her religious views for her listing in *Contemporary Authors*. ‚God is everywhere, but losing,‘ was her answer.“

<sup>448</sup> Vgl. Moyers & company – Margaret Atwood & Martin Amis on Faith & Reason. Bill Moyers interviews authors Atwood and Amis about their views on religion and God for the PBS series *Faith & Reason* (July 28, 2006) [Video des Interviews (56 Minuten) und Transkript]: <http://billmoyers.com/content/margaret-atwood-martin-amis-on-faith-reason/>.

<sup>449</sup> *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, S. 853: „Der Begriff P. [...] bez. [...] diejenigen religionsphilos. Konzeptionen, die die Zuordnung von Gott und Welt über eine All-Einheitsidee vornehmen. Sein zentraler Begriffsinhalt ist die Immanenz Gottes [...] in der Totalität des Existenten.“ Vgl. auch *Der Brockhaus Philosophie*, S. 246: „Bezeichnung für die sich im Zuge der Aufklärung verbreitende Identifizierung von Gott und Welt. In streng pantheistischer Deutung wird ‚Gott‘ als unpersönliche Größe und als ‚sachhaftes‘ Prinzip der Welt aufgefasst. In einem weiteren Sinn wird der Begriff heute meist zur Kennzeichnung aller philosophischen und religiösen Konzepte verwendet, in denen Natur und Welt als göttlich aufgefasst werden.“

<sup>450</sup> *Lexikon des christlichen Glaubens*, S. 12. Vgl. auch *Der Brockhaus Philosophie*, S. 12: „die Überzeugung, dass die metaphysische Frage nach Gott unlösbar sei; allgemeine Sammelbezeichnung für religiöse und philosophische Lehren, die zwar die Erkennbarkeit transempirischer Realitäten leugnen, nicht aber, wie etwa der Atheismus, deren Existenz.“

scheidung zwischen Glauben und Wissen: Man kann an Gott glauben, auch wenn man nicht behauptet zu wissen, dass er existiert, und man kann, etwa weil andere, z. B. naturwissenschaftliche Welterklärungsmodelle plausibler erscheinen, nicht an eine göttliche Existenz glauben und gleichzeitig einräumen, dass eine solche nicht ausgeschlossen werden kann. Vom theologischen Standpunkt werden beide Auffassungen jedoch mitunter als Varianten des Atheismus, definiert als „die Leugnung Gottes, einer göttähnlichen Weltordnung oder auch nur des geltenden Gottesbegriffs“<sup>451</sup> kritisiert, etwa wegen der Preisgabe zentraler christlicher Glaubenssätze<sup>452</sup> bzw. des Beharrens auf einem wissenschaftlichen Gottesbeweis<sup>453</sup>.

Bei der Bestimmung von Atwoods Überzeugungssystem ist also zum einen zu berücksichtigen, dass sie als Pantheistin grundlegende christliche Glaubensinhalte verneint (personifizierter, allmächtiger und strafender Gott, Sonderstatus des Menschen als Ebenbild Gottes und „Krone der Schöpfung“, Vorsehung, Himmel und Hölle, Jüngstes Gericht usw.) und dass die All-Einheits-Vorstellung, alle Daseinsformen seien über ihre stoffliche Identität miteinander verbunden, ein Argument liefert, warum der Mensch sich weniger destruktiv verhalten sollte und somit in engem Zusammenhang mit ihrem Naturschutzinteresse und -engagement gesehen werden kann. Ausschlaggebend ist jedoch Atwoods Betonung von Rationalität und wissenschaftlichem Weltbild, in das sich auch das pantheistische Denken gut integrieren lässt<sup>454</sup>. Grundsätzlich ist ihre Weltanschauung rational-empirisch ausgerichtet, wobei sie den Glauben, dem sie eine Daseinsberechtigung als spirituell-emotionale Bedürfnisbefriedigung zuspricht, dem irrationalen und rein subjektiven Bereich des Überzeugungssystems zuweist. Im Sinne von Tepes Definition, dass ein Überzeugungssystem „als religiös einzuordnen ist“, wenn „die *grundlegenden* Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen auf der Annahme der Existenz übernatürlicher Entitäten beruhen“,<sup>455</sup> erscheint es deshalb wahrscheinlicher, dass das Überzeugungssystem Atwoods im areligiösen Spektrum zu verorten ist.

### 6.2.3 Stellenwert des kreativen Aktes und des „Storytelling“

Der Kunst ist bei Atwood stets eine besondere Rolle zugewiesen, nicht nur weil ihre Werke immer Analysen von ungleichgewichtigen soziopolitischen und persönlichen Machtverhältnissen liefern, sondern auch weil in Atwoods Verständnis Kreativität und künstlerische Schaffensprozesse geeignete Mittel darstellen, sich aus einer Opferrolle zu befreien. So wendet Atwood in *Survival* sowie in ihrer Replik „Mathews and Misrepresentation“ ihr Modell der „Basic Victim Positions“ auf das literarische Schreiben an, wobei ihre Differenzierung zwischen dem „Act of Writing“ und dem „Content of Writing“ von Bedeutung ist. Ein Autor nehme im Akt des Schreibens per definitionem Position vier ein, während zugleich das literarische Produkt die „Victim“-Positionen eins, zwei und drei repräsentieren könne: Ein Buch könne etwa die Erscheinungsform oder die absichtsvolle Auseinanderset-

<sup>451</sup> *Der Brockhaus Philosophie*, S. 33.

<sup>452</sup> Beispielsweise wird in der *Brockhaus Enzyklopädie* (Bd. 16) darauf hingewiesen, dass der „neuzeitl. und moderne[]“ Pantheismus „sich bisweilen mit Atheismus und Materialismus“ verbinde (S. 486); *Der Brockhaus Philosophie* erwähnt, dass „auch die freie Umdeutung der überkommenen Religionen, etwa im pantheistischen Sinn, bereits als Atheismus“ gewertet wurde (S. 33); in *Religion in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 6) wird „die Bedeutung des P. für die Ersetzung des rel.-theol. durch ein naturwiss.-säkulares Weltbild“ hervorgehoben (S. 853) und des Weiteren dargelegt, dass der Pantheismus „im theol. Kontext v.a. zu einer Relativierung klassischer Kennzeichnungen göttlichen Seins, insbes. der absoluten Freiheit und Vollkommenheit Gottes [...] geführt“ habe (S. 856); es heißt ferner: „Weitere zentrale christl. Theologumena, etwa die Lehre von der creatio ex nihilo, verlieren für das pantheistische Denken ihre Bedeutung [...], weshalb der antipantheistische Affekt in der christl. Theol. gleichermaßen intensiv geblieben ist.“ (S. 856); als weitere Einwände gegen den Pantheismus sind „dessen theoretische Unzulänglichkeit gegenüber dem Faktum des Bösen und des Übels in der Welt“ und dessen Unvereinbarkeit mit der Vorstellung von „Sünde“ (S. 856) sowie die Aufhebung der „Differenz zw. Schöpfer und Geschöpf“ und die Unmöglichkeit der „Erlösung“ (S. 857) genannt.

<sup>453</sup> Vgl. *Lexikon des christlichen Glaubens*, S. 12: „In lebenspraktischer Hinsicht führt die agnostische Position in letzter Konsequenz zum Indifferentismus und Atheismus. Demgegenüber hält die christliche Theologie einerseits an der Möglichkeit von Gotteserkenntnis aufgrund göttlicher Offenbarung fest, betont andererseits zugleich die wesenhafte Begrenztheit menschlicher Erkenntnis und die Geheimnishaftigkeit und Unbegreiflichkeit Gottes.“; *Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen*, S. 28: „Im weitesten Sinne ist der Agnostizismus vereinbar mit tiefereligiösen Bindungen [...], im engeren und spezielleren Sinne ist damit eine bestimmte Reserviertheit in religiösen Dingen verbunden.“

<sup>454</sup> Dass dieses auch eine säkulare Variante zulässt, wurde bereits erwähnt. Darüber hinaus wird in den konsultierten Religionslexika mitunter auf die Kompatibilität von pantheistischen Vorstellungen und naturwissenschaftlichen Weltauffassungen hingewiesen. So nennt das *Metzler Lexikon Religion* den Pantheismus eine „verbreitete ‚Religion von Naturwissenschaftlern‘“ (S. 7) und in *Religion in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 6) wird hervorgehoben, dass „im philos. Argumentationszusammenhang [...] mit dem Immanenzkonzept eine empirisch-naturwiss. Neuausrichtung des Weltverständnisses einherging“ (S. 856).

<sup>455</sup> Tepes: *Kognitive Hermeneutik*, S. 89.

zung mit einer Opferposition darstellen.<sup>456</sup> Atwood verdeutlicht diese Aussage an Beispielen für den Umgang mit bzw. die literarische Verarbeitung von weiblichen Opferrollen:

In a sexist society, a woman can:

1. Ignore her victimization, and sing songs like „I Enjoy Being A Girl.“
  2. Think it's the fault of Biology, or something, or you can't do anything about it; write literature on How Awful It Is, which may be a very useful activity up to a point.
  3. Recognize the source of oppression; express anger; suggest ways for change.
- What she *can't* do is write as a *fully* liberated individual-as-woman-in-society. She can't do that, *as part of the society*, until the society is changed, though she may do it by abandoning the society; a choice I do not find morally commendable.<sup>457</sup>

Welchen Wert Atwood dem kreativen Akt, zu dem sie prinzipiell auch das „Storytelling“ zählt, zuschreibt, ist in ihren Werken auf vielfältige Weise zum Ausdruck gebracht. So sind ihre Protagonistinnen oft als Künstlerinnen tätig, häufig reflektieren die Erzählerinnen über das Erzählen selbst oder thematisieren die Pflicht zur Berichterstattung und immer wieder werden die Möglichkeiten der Sprache (auch als Instrument der Macht) verdeutlicht oder die Prinzipien der Literatur und das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion erörtert. Ein weiteres Charakteristikum vieler Textfiguren Atwoods ist eine Obsession für Sprache, Buchstaben und Wörter: Joan Foster in *Lady Oracle* schreibt mit Zuckerwasser auf den Boden, um zuzusehen, wie Ameisen daraufhin die Buchstaben formen (S. 18 u. 223); in *Cat's Eye* erfinden Elaine und ihr Bruder schmutzige Wörter (S. 218), schreiben in „Alien“-Sprache (S. 46) oder mit Pipi (S. 68), und spuckt die Protagonistin bei der Begegnung mit ihren Gegenspielerinnen die zuvor gegessene Buchstabensuppe wieder aus (S. 136–137); der Wortmensch Jimmy/Snowman in *Oryx and Crake* sammelt Wörter, um sie vor dem Aussterben zu bewahren (z. B. S. 239 u. 316), und erwähnt ein Kunstprojekt, bei dem sich Geier über in Worten angeordnete Tierkadaver hermachen (S. 295); die Erzählerin in *Surfacing* kommentiert die Felszeichnungen der längst vertriebenen Ureinwohner mit „their sign, word, but not its meaning“ (S. 127) und lernt selbst die Sprache der Natur neu (S. 184); und die auf Militärgeschichte spezialisierte Tony in *The Robber Bride* bedient sich sprechend und schreibend der Sprache rückwärts und überlegt: „War is what happens when language fails.“ (S. 46) Im Bereich der Kurzprosa hervorzuheben sind etwa „Lives of the Poets“, in dem die fiktive Schriftstellerin klarstellt, „Everyone thinks writers must know more about the inside of the human head, but that is wrong. They know less, that's why they write. Trying to find out what everyone else takes for granted“ (*Dancing Girls and Other Stories*, S. 187), *Moral Disorder*, wo über Frauenbilder in der Literatur (Tess, Ophelia) vermerkt ist, „These girls were all similar. They were too trusting, they found themselves in the hands of the wrong men, they weren't up to things, let themselves drift. They smiled too much. They were too eager to please. Then they got bumped off, one way or another. Nobody gave them any help“ (S. 84), sowie einige im Prosaband *Murder in the Dark* enthaltene Stücke: „Murder in the Dark“ thematisiert die Rolle des Autors (als Lügner, als Geschichtenerzähler) und die Rolle des Lesers, der am Ende gewarnt wird, „by the rules of the game, I must always lie. Now: do you believe me?“ (S. 50); in „Women's Novels“ setzt sich Atwood mit dem Begriff „Frauenroman“ und den Konventionen bestimmter Genres auseinander und die Negation der Aussage, „Some people think a woman's novel is anything without politics in it. Some think it's anything about relationships. [...] Some think it's anything that doesn't give you a broad panoramic view of our existing times“ (S. 60) kann als Zusammenfassung ihres eigenen künstlerischen Anspruchs aufgefasst werden; in „Happy-Endings“ sensibilisiert sie den Leser anhand verschiedener „John and Mary“-Plot-Versionen für das „what“, „How and Why“ (S. 70) literarischer Fiktionen; in „Iconography“ wird darauf hingewiesen, dass die Macht bei den Männern liege, denn „He has the last word. He has the word“ (S. 90). Beispiele aus der Lyrik sind ferner „Four Small Elegies“, in dem es heißt, „A language is not words only,/ it is the stories/ that are told in it,/ the stories that are never told“ (*Two-*

<sup>456</sup> Vgl. Atwood: Mathews and Misrepresentation, S. 144: „It may help him if he makes a simple distinction between *activity* and *content of activity*. Thus I hold that writing fiction and poetry is a creative act: no one forces you to do it, it's an act of the imagination operating freely, etc., and I would maintain this even for acts of writing which I personally do not find too impressive [...]. But the *content* of the writing may not be Position Four. [...] Far from thinking *the writer insofar as he is connected with his society* can have, at will, a Position Four content in a Position Two society, I go to some pains to deny this [...].“; Atwood: *Survival*, S. 40: „I assume that *by definition* (mine, and you don't have to believe me) an author is in Position Four at the moment of writing, that is, the moment of creation – though the subject of his book may be Position Two, and the energy for it may come from Position Three.“ u. S. 41: „a book can be a symptom or reflection of a Position (though not necessarily a bad book); or it can be a *conscious examination* of it (though not necessarily a good one.) The latter seems less fatalistic; a conscious examination of victim experience – including the *need* to be a victim – suggests a more realistic desire to transcend the experience, even if that is not made explicit in the book.“

<sup>457</sup> Atwood: Mathews and Misrepresentation, S. 145.

*Headed Poems*, S. 55) sowie aus dem Band *True Stories* die „Notes Towards a Poem That Can Never Be Written“ als lyrische Problematisierung der Vergeblichkeit von Kunst und der Unterdrückung von Kunst in repressiven Regimen und „Spelling“, in dem Macht und Magie der Sprache beschworen werden: „My daughter plays on the floor/ with plastic letters,/ red, blue & hard yellow,/ learning how to spell,/ spelling,/ how to make spells“ (S. 63); „A word after a word/ after a word is power.“ (S. 64)

Auf den Stellenwert der Literatur und des Geschichtenerzählens macht Atwood darüber hinaus mit den zahlreichen intertextuellen Bezügen aufmerksam, die sich als literarisches Gestaltungsprinzip bzw. Leitmotiv in vielen ihrer Werke nachweisen lassen. Insbesondere mit den Bezugnahmen auf Mythen und Märchen als orale Überlieferungsformen, von denen letztere, worauf Atwood selbst hinweist, vor allem von Frauen tradiert wurden, deutet sie darauf hin, dass ihre eigenen literarischen Produktionen in dieser Tradition stehen, denn grundsätzlich sieht sie keinen Unterschied zwischen mündlich erzählten und schriftlich fixierten Geschichten<sup>458</sup>. Die große Bedeutung von Mythen und Märchen für ihr literarisches Schaffen hat Atwood verschiedentlich hervorgehoben und dabei wiederholt auf ihre Jugendlektüre und ihre Bibelkenntnisse sowie den Einfluss Northrop Fries, des für seinen „myth criticism“ bekannten Literaturwissenschaftlers und Lehrers am Victoria College, an dem Atwood studiert hat, verwiesen: Sie stellen für Atwood Geschichten dar, die durch ständige Wiederholung tief im kollektiven Bewusstsein einer Kultur verankert sind und als Schlüssel zu deren Identität und Selbstverständnis betrachtet werden können; Autoren könnten dieses literarische Erbe eigenen künstlerischen Zielen nutzbar machen, z. B. indem sie mythologisches Material als literarischen Rohstoff verwenden oder durch Anspielungen auf bekannte Geschichten bestimmte Effekte erzielen.<sup>459</sup> So finden sich in Atwoods Werk ebenso wie in außerliterarischen Zusammenhängen unterschiedliche Varianten der Verarbeitung oder Verwendung von mythischen oder literarischen Stoffen und Motiven. Beispielsweise ist die Märchenanspielung auf Scheherazade in *Alias Grace* Teil der Figurenkonzeption der Protagonistin (s. Anm. 421) und dient die Geschichtenerzählerin aus „Tausendundeiner Nacht“ Atwood mehrfach zur Veranschaulichung ihrer Auffassung von literarischer Kommunikation: Scheherazade sei die „Queen of Storytelling“, die erzählte, um ihr Leben zu retten<sup>460</sup>, eine Geschichte brauche das „Scheherazade element“, definiert als eine Angelegenheit von Dringlichkeit und Relevanz<sup>461</sup>, und das Publikum sei „the collective sultan“, d. h. jene Instanz, die das Urteil fälle und deshalb mit dem eigenen Rezeptionsverhalten entscheidenden Einfluss darauf nehme, welche Art von Geschichten es präsentiert bekäme<sup>462</sup>. Wiederkehrend spielt Atwood auch auf den auf Motiven von Hans Christian Andersen basierenden Ballettfilm *The Red Shoes* (1948) an,

<sup>458</sup> Vgl. Atwood: *An End to Audience?*, S. 415–416: „You will notice that I’m calling myself a story-teller rather than a novelist. This notion got put into my head by an interviewer who recently asked me, How do you distinguish between story-telling and literary art? I don’t, I said. Literary art is simply the means by which the story-teller feels she or he can most efficiently tell a particular story. By story-telling, we obviously don’t mean just the plot. [...] It’s the timing, [...] the gestures, the embellishments, the tangents, the occasion, the expression on the face of the teller, and whether you like him or not. Literary critics talking about fiction may call these things style, voice and narrative technique and so forth, but you can trace them all back to that moment when the tribe or the family is sitting around the fire or the dinner table and the story-teller decides to add something, leave something out or vary the order of telling in order to make the story a little better. Writing on the page is after all just a notation, and all literature, like all music, is oral by nature.“; Atwood: *Introduction: Reading Blind*, S. 113–114: „Traditionally, both the kitchen gossips and the readers-out-loud have been mothers or grandmothers, native languages have been mother tongues, and the kinds of stories that are told to children have been called nursery tales or old wives’ tales. It struck me as no great coincidence when I learned recently that, when a great number of prominent writers were asked to write about the family member who had had the greatest influence on their literary careers, almost all of them, male as well as female, had picked their mothers.“ u. S. 114: „I used to wonder why – as seems to be the case – so many more male writers chose to write from a female point of view than the other way around. [...] But possibly the prevailing gender of the earliest storytelling voice has something to do with it.“

<sup>459</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 46ff. Im Kapitel „Burning Bushes“ (S. 38–65) geht Atwood ausführlich auf ihr Interesse an Mythen und deren Merkmale und Funktionen ein. Sie gibt eine Zusammenfassung von Fries Mythen-Konzept (S. 46–49), nennt die Mythen einer Kultur „those stories it takes seriously – the ones that are thought to be key to its identity“ (S. 49) und definiert: „By ‚myth‘ I mean a story central to our self-understanding: nothing about truth or falsehood is implied.“ (S. 54); Bader, S. 191–192: „Writers use references to known stories to give resonance and pattern to their work, and I have found some Grimm’s tales (among stories from other sources) useful for that purpose. I think the Grimm’s stories are often more available to women writers – when featuring women characters – than the Bible or the Greek myths, because they contain a larger number of active female protagonists – possibly because many of the stories were retold by women.“ Siehe auch Anm. 446.

<sup>460</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 41.

<sup>461</sup> Vgl. Atwood: *Introduction: Reading Blind*, S. 117: „You need the Ancient Mariner element, the Scheherazade element: a sense of urgency. *This is the story I must tell; this is the story you must hear.*“

<sup>462</sup> Atwood: *Not So Grimm*, S. 201.

in dem eine Tänzerin zwischen ihrer Liebe zu einem Komponisten und ihrer Liebe zum Tanzen hin und her gerissen ist und am Ende Selbstmord begeht: In „The Curse of Eve“ kleidet sie ihre Kritik an der Erwartungshaltung, Frauen sollten passiv und stumm bleiben und sich auf Mann und Mutter-schaft konzentrieren, neben dem Hinweis auf die kleine Meerjungfrau<sup>463</sup> genauso in das (Krankheits-)Bild des „Red Shoes syndrome“<sup>464</sup> wie in ihrem Roman *Lady Oracle*<sup>465</sup> und in ihrem Gedicht „The Red Shirt“<sup>466</sup>. Und in dem literaturtheoretischen Werk *Survival* entwickelt sie anhand eines Märchenvergleichs ihre Argumentation zur Darstellung von Frauen in der kanadischen Literatur: Es gebe mit dem „Rapunzel Syndrome“ ein Muster der Darstellung „normaler“ Frauen im Roman, das aus den vier Elementen Opfer, Bösewicht, Gefängnis und Retter bestehe.<sup>467</sup> Radikale (geschlechts-induzierte) Perspektivwechsel, mit denen der Wahrheitsgehalt und der Gültigkeitsanspruch bekann-ter Geschichten herausgefordert wird, nimmt Atwood zudem mit der bereits erwähnten *Penelopiad* vor sowie mit dem in *Good Bones* enthaltenen Prosastück „Gertrude Talks Back“, in dem die Mutter des dänischen Prinzen Hamlet ihm ihre Version des Königsmordes präsentiert: Gertrude beschreibt ihre Ehe mit Hamlets Vater als nicht gerade „a whole lot of fun“ (S. 16) und gesteht ihrem Sohn in der Schlusspointe: „It wasn't Claudius, darling. It was me.“ (S. 18)

Atwoods bevorzugte literarische Mittel – Kompositionsweisen und Narrationsstrategien, ihr satiri-scher Stil sowie die Einbettung metafiktionaler und intertextueller Elemente – sind zudem konkret auf ein künstlerisches Ziel gerichtet, das als Initiierung eines kreativen Prozesses auf Seiten des Re-zipienten bezeichnet werden kann. Die Autorin hat sich zum literarischen Kommunikationsprozess mehrfach entsprechend geäußert und ihren idealen Leser als intelligent, empathiefähig und an-spruchsvoll beschrieben, dem sie vertraue, sich die Sinndimensionen des literarischen Werks selbst zu erschließen.<sup>468</sup> Atwoods Leser müssen, da das Textweltgeschehen in ihren Romanen meist nicht chronologisch, einstimmig und verlässlich präsentiert wird, laufend den Wahrheitsgehalt des Erzähl-ten überprüfen, mit Irreführungen, Hinzufügungen, Auslassungen und Widersprüchen umgehen, Versionsvergleiche anstellen und aus verschiedensten erzählerischen Elementen ein Gesamtbild der Geschichte zusammensetzen. Sie müssen des Weiteren aus den intertextuellen Anspielungen, der Ironie, den Witzen und Wortspielen, den satirischen Verkehrungen und Überzeichnungen, die ihren Werken einen indirekten Angriffscharakter verleihen, das Gemeinte erst rückübersetzen. Wenn der Leser diese Leistungen erbringt, wird er im Sinne Atwoods in der ihm zugeordneten Rolle produktiv im Medium Literatur.

<sup>463</sup> Vgl. Atwood: *The Curse of Eve*, S. 225: „If you want to be good at anything, said the message, you will have to sac-rifice your femininity. If you want to be female, you'll have to have your tongue removed, like the Little Mermaid.“

<sup>464</sup> Vgl. ebd., S. 226: „However, there is some truth to the *Red Shoes syndrome*. It is more difficult for a woman writer in this society than for a male writer.“

<sup>465</sup> Vgl. *Lady Oracle*; Joan Forster bemerkt: „The real red shoes, the feet punished for dancing. You could dance, or you could have the love of a good man.“ (S. 335)

<sup>466</sup> Vgl. Atwood: *Two-Headed Poems*, S. 101: „she should/ keep silent and avoid/ red shoes, red stockings, dancing./ Dancing in red shoes will kill you.“

<sup>467</sup> Vgl. *Survival*, S. 209: „Rapunzel, the main character; the wicked witch who has imprisoned her, usually her mother or her husband, sometimes her father or grandfather; the tower she's imprisoned in – the attitudes of society, symbolized usually by her house and children which society says she must not abandon; and the Rescuer, a handsome prince of little substantiality who provides momentary escape. In the original Rapunzel story the Rescuer is a solution and the wicked witch is vanquished; in the Rapunzel Syndrome the Rescuer is not much help. [...] The Rescuer's facelessness and lack of substance as a character is usually a clue to his status as a fantasy-escape figure; Rapunzel is in fact stuck in the tower, and the best thing she can do is learn how to cope with it. [...] In fact, in Canada *Rapunzel and the tower are the same*. These heroines have internalized the values of their culture to such an extent that they have become their own prisons.“

<sup>468</sup> Vgl. Atwood: *An End to Audience?*, S. 423: „It is my contention that the process of reading is part of the process of writing, the necessary completion without which writing can hardly be said to exist.“ u. S. 424: „The ideal reader, for a serious writer, is intelligent, capable of feeling, possessed of a moral sense, a lover of language, and very demanding.“; Lyons, S. 227: „Lyons: At the end of that novel [*Bodily Harm*; AG], it seems to me that you make it deliberately unclear whether she will ever get out of prison or not. Atwood: Your choice, reader's choice. I like the reader to participate in writing the book.“; Mendez-Egle, S. 168: „The Ideal Reader is the reader who reads what you write according to the text, just what's on the page, is conscious of everything that you are doing in a literary way, responds on an emotional level at the right places, laughs at the jokes, doesn't mistake irony for straight comment, gets the puns: all those things the Ideal Reader does.“; Zacharias, S. 1086: „Der ‚Kollaborateur‘ des Schriftstellers ist immer der Leser. [...] Deshalb ist ein Buch nicht dann auf die Welt gebracht, wenn der Autor es geschrieben hat, sondern erst, wenn der Leser es gelesen hat.“; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith: „I trust the reader,“ says Atwood. „I believe that the intelligent, perceptive, thoughtful reader is there, and I write for that person. I say, ‚Here, reader: this is the book. I'm not going to point out all these wonderful things about it, because [sic] I believe you're quite capable of reading it for yourself.“

#### 6.2.4 Wahrheits-, Realitäts- und Geschichtsauffassung

In den o.g. Beispielen Penelopes und Gertrudes sind zwei weitere wesentliche weltanschauliche und poetische Grundvorstellungen Atwoods paradigmatisch umgesetzt, die ihr Werk leitmotivisch durchziehen: erstens, Frauen eine Stimme zu verleihen und zweitens, allzu feste Vorstellungen von Wahrheit und Realität zu erschüttern. Dass Atwood in ihren Werken meist die Perspektive von Frauen präsentiert, ist nicht nur dem Umstand geschuldet, dass ihr dies, wie sie selbst sagt, als Frau am leichtesten falle<sup>469</sup>, sondern stellt zugleich ein Mittel zur Verwirklichung eines vordringlichen literarischen Ziels dar. Denn geht man von der begründeten Annahme aus, dass nach Ansicht der Autorin sowohl die Machthaber und Wortführer der Vergangenheit und Gegenwart als auch die Historiker meist Männer sind, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Atwood die weibliche Sichtweise in Gesellschaft und Geschichte für deutlich unterrepräsentiert hält und Frauen in zweifacher Hinsicht in der untergeordneten Machtposition – im aktuellen und historischen Faktum und der Deutungshoheit darüber – sieht. Wenn Atwood also ihre Erzählerinnen sprechen lässt, macht sie zum einen auf diesen Umstand aufmerksam und zielt zugleich auf die Beseitigung dieses Defizits. Während Atwood in literarischen und außerliterarischen Aussagen, etwa im Zusammenhang mit *Alias Grace* sowie in *The Robber Bride*, den Wahrheitsanspruch vermeintlich fixierter und objektiver Historiografie explizit infrage stellt und derartige Aspekte kontinuierlich auch in anderen Werken thematisiert werden<sup>470</sup>, destabilisieren und komplementieren die in *Alias Grace* sowie *The Handmaid's Tale* aus subjektiver Perspektive erzählten Geschichten von Frauen die offiziellen Aufzeichnungen und Geschichtsversionen.

Perspektive und Version sind auch die Schlüsselwörter in Bezug auf Atwoods Realitäts- und Wahrheitskonzept, das sich auf vielfältige Weise in ihrem Werk niederschlägt. Ihre diesbezügliche Auffassung kommt in Aussagen wie „Reality simply consists of different points of view“<sup>471</sup> und der Roman sei „an interface between language and what we choose to call reality, although even that is a very malleable substance“<sup>472</sup> zum Ausdruck, und es gehört zu Atwoods künstlerischen Leitideen zu zeigen, dass die Realität ein von der jeweiligen individuellen historischen, politischen und kulturellen Perspektive abhängiges Konstrukt darstellt. Bezeichnend hierfür sind etwa der didaktische Fingerzeig der Englischlehrerin in dem kurzen Prosastück „My Last Duchess“, „The entire poem is told from the Duke's point of view – therefore nothing he says may be taken as objective truth“ (*Moral Disorder*, S. 63), der als an ihre Leser gerichteter Hinweis Atwoods aufgefasst werden kann, das Bild in dem Gedicht „Two-Headed Poems“ „As for the sun, there are as many/ suns as there are words for sun; / false or true?“ (*Two-Headed Poems*, S. 66) und die lyrische Verdichtung des Leitmotivs in „True Stories“: „The true story lies/ among the other stories./ [...] The true story is vicious/ and multiple and untrue/ after all. Why do you/ need it? Don't ever/ ask for the true story.“ (*True Stories*, S. 11) In ihren Romanen sind Atwoods Überzeugungen zum Wesen von Wahrheit und Realität textkonzeptionell umgesetzt in der Etablierung verschiedener Erzählebenen und Sichtweisen, durch erzählerische Perspektivwechsel und den Einsatz verschiedener Montagetechniken, deren Elemente in einem kontradiktorischen oder komplementären Verhältnis zueinander stehen können. So werden manchmal verschiedene Versionen eines Ereignisses von verschiedenen Erzählern präsentiert und manchmal ist es die Erzählerin selbst, die falsche Versionen entlarvt oder verschiedene Versionen eines einzigen Ereignisses liefert. Überdies sind Atwoods Erzählerstimmen oft unzuverlässig, da aufgrund der Subjektivität Beschönigungen, nachträgliche Uminterpretationen und sogar bewusste Lügen immer einzukalkulieren sind, wobei als Beispiele auch dafür, dass dem sehr unterschiedliche Handlungsmotivationen zugrunde liegen, die Figur der Grace Marks, die auf eine Amnestie hofft, und die Erzählerin in *Surfacing*, die sich ihrer Lebenslüge stellt, angeführt werden können. Lesern

<sup>469</sup> Vgl. Atwood: *Writing the Male Character*, S. 429–430: „Throwing your mind is easier to do if you're throwing it into a character who has a few things in common with you, which may be why I've written more pages from a female character's point of view than from a male's.“; Hancock, S. 195: „In *Life Before Man* a male tells one-third of the story. Some of the stories are told from the point of view of men. [...] But by and large my novels center on women. [...] How come? Well, gee, I don't know! Maybe it's because I am a woman and therefore find it easier to write as one.“; Lyons, S. 221: „I'm a writer who is female and therefore I write a lot from the point of view of a woman.“

<sup>470</sup> Etwa in *Surfacing* in den Überlegungen der Protagonistin zu Davids Vision von einem Krieg zwischen den USA und Kanada: „I thought of how it would appear in the history books when it was over: a paragraph with dates and a short summary of what happened. That's how it was in high school, they taught it neutrally, a long list of wars and treaties and alliances, people taking and losing power over other people; but nobody would ever go into the motives, why they wanted it, whether it was good or bad.“ (S. 97)

<sup>471</sup> *Mother Jones*, July/August 1997, Marilyn Snell, S. 1.

<sup>472</sup> Morris: *The Art of Fiction CXXI*, S. 81.

die Erkenntnis zu vermitteln, dass Realität und Wahrheit vielschichtig seien, birgt für Atwood letztlich politische Implikationen, denn sie mache weniger verführbar für fragwürdige Weltanschauungen: „nobody can claim to have the absolute, whole, objective, total, complete truth. The truth is composite, and that’s a cheering thought. It mitigates tendencies toward autocracy.“<sup>473</sup>

### 6.2.5 Die gesellschaftliche Funktion der Kunst

Insgesamt reflektieren Atwoods Textkonzepte sowohl im Hinblick auf die inhaltlichen Aspekte – wie die Gesellschaftskritik mit und ohne Gender-Bezug – als auch im Hinblick auf formale bzw. poetologische Aspekte – wie literarische Gestaltungsweisen und die Anforderungen an den Leser – die Überzeugung, dass Kunst und Literatur wichtige Funktionen innerhalb einer Gesellschaft erfüllen. Explizit formuliert hat die Autorin dies darüber hinaus in einer Reihe von literaturprogrammatischen Texten und Vorträgen, deren Kernaussagen ich abschließend zusammenfasse. Atwood erachtet es als ihre schriftstellerische Aufgabe, eine Gesellschaft so genau wie möglich zu beschreiben, ihr vor Augen zu führen, wie sie tatsächlich lebt, und ihr damit ihre Defizite aufzuzeigen, definiert ihre Rolle demzufolge als Augenzeugin/Zeitzeugin, als „truth teller“ und – wie die trojanische Seherin Cassandra – als Überbringerin schlechter Nachrichten und betont, dass sie diese Art von Literatur per se für politisch halte, da sie als Instrument der Zeitdiagnose und Selbstreflexion einen Zweck als gesellschaftliches Korrektiv erfülle, insofern als sie Probleme bewusst mache und die Einsicht in die Notwendigkeit einer Veränderung der erste Schritt dazu sei.<sup>474</sup> Schreiben sei für sie als „an act of faith“ und „an act of hope“ Ausdruck des Glaubens, mit anderen Menschen in künstlerischer Form kommunizieren zu können, und der optimistischen Hoffnung auf Veränderung zum Positiven.<sup>475</sup> Den

<sup>473</sup> Castro: An Interview with Margaret Atwood, S. 232.

<sup>474</sup> Vgl. Atwood: A Failure, S. 96: „If writers were messengers and I was a writer, what was the disaster? (And what was the female version of the messenger, the female vehicle for bad news? Cassandra, no doubt. [...]). Identifying the disaster [...] should therefore be one of my tasks.“; Atwood: An End to Audience?, S. 424: „fiction is one of the few forms left through which we may examine our society not in its particular but in its typical aspects; through which we can see ourselves and the ways in which we behave towards each other, through which we can see others and judge them and ourselves.“, S. 425: „Writing is also a kind of sooth-saying, a truth-telling. [...] It’s also a witnessing. [...] The writer is both an eye-witness and an I-witness, the one to whom personal experience happens and the one who makes experience personal for others.“ u. S. 429: „I’ve implied that the writer functions in his or her society as a kind of soothsayer, a truth teller; that writing is not mere self-expression but a view of society and the world at large, and that the novel is a moral instrument. *Moral* implies political, and traditionally the novel has been used not only as a vehicle for social commentary but as a vehicle for political commentary as well.“; Atwood: Mathews and Misrepresentation, S. 147: „I feel that in order to change any society, you have to have a fairly general consciousness of what is wrong – or at least that *something* is wrong – among the members of the society; call it ‚consciousness-raising‘ if you like; and an examination of the effects of the situation on the heads of those in the society. Until you’ve done that, any efforts at change will be futile, because the society itself will not admit that anything’s wrong, that it *should* be changed. In other words: to fight the Monster, you have to know that there is a Monster, and what it is like [...].“; Atwood: *Second Words*, S. 15: „I began as a profoundly apolitical writer but then I began to do what all novelists and some poets do: I began to describe the world around me.“; Atwood: *Survival*, S. 15–16: „The reader looks at the mirror and sees not the writer but himself; and behind his own image in the foreground, a reflection of the world he lives in. If a country or culture lacks such mirrors, it has no way of knowing what it looks like; it must travel blind.“, S. 42: „However a writer’s job is to tell his society not how it ought to live, but how it does live. [...] Much of our literature is a diagram of what is *not* desired. Knowing what you don’t want isn’t the same as knowing what you want, but it helps. Naming your own condition, your own disease, is not necessarily the same as acquiescing in it. Diagnosis is the first step.“, S. 183: „The artist acts as vision or tongue, giving shape to patterns in which the audience may then recognize itself, for better or worse: ‚identity‘ itself. Take away the artist and the audience can never achieve self-knowledge. [...] in his work is made visible all that is best and worst in a society.“ u. S. 189: „Articulating the problem won’t solve it, but it will at least make it visible to the community whose problem it is.“; Atwood: Writing the Male Character, S. 428: „The novelist *qua* novelist, as opposed to the utopian romancer, takes *what is there* as a point of departure.“; Dodson, S. 104: „anyone who examines society is political.“; Fitz Gerald/Crabbe, S. 138: „I am a political writer. [...] My predilection is *not* to be political. I’d like all those problems to be solved so that I wouldn’t have to deal with them, but those problems *do* exist, and we have to confront them merely to keep ourselves viable as writers.“; Gillen, S. 241: „So writing is exploration. [...] It is then recording as accurately as you can what you do find rather than what you think you should find.“; Sandler, S. 55: „Literature can be a mirror, and people can recognize themselves in it, and this may lead to change.“; *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“): „The arts – as we’ve come to term them – are not a frill. [...] A society without the arts would have broken its mirror and cut out its heart.“

<sup>475</sup> Vgl. Atwood: Amnesty International: An Address, S. 397: „The writer, unless he is a mere word processor, retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination, in the many forms it may take; the power to communicate; and hope. [...] as the American writer Flannery O’Connor once said, people without hope do not write novels.“; Atwood: An End to Audience?, S. 426: „Writing, no matter what its subject, is an act of faith; the primary faith being that someone out there will read the results. I believe it’s also an act of hope, the hope that things can be better than they are.“; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 5–6: „writing is in itself an act of hope. However gloomy the content of the writing may be, the mere act of putting pen to paper is an act of communication; it presupposes a future reader, and thus a future.“; *City Limits Magazine, London’s Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 11: „If writers

Autor und sein Werk positioniert Atwood dabei in einem Spannungsfeld zwischen ästhetischem und moralischem Anspruch: Sie stellt fest, dass es zwar unmöglich sei, zu schreiben, ohne eine politische und moralische Position zu beziehen, der Künstler jedoch in erster Linie seiner Kunst und nicht einer politischen Sache verpflichtet sei, betont, dass ein literarisches Werk keine politische Streitschrift darstelle und dass eine gute Intention noch lange kein gutes Stück Literatur ausmache, und verweist nicht zuletzt darauf, dass Leser es nicht schätzten, wenn sie ganz offensichtlich belehrt und bekehrt werden sollen.<sup>476</sup> Aus Atwoods Werken und ihren auf ihr eigenes Schaffen bezogenen Selbstaussagen sowie aus expliziten Äußerungen, etwa in „An End to Audience“<sup>477</sup>, und zahlreichen Stellungnahmen zur Unterdrückung der Kunst in repressiven Regimen<sup>478</sup> geht hervor, dass Atwood der Literatur grundsätzlich einen hohen Wert für die Demokratie beimisst. Die Aussagekraft und Wirkungsmacht der Literatur sieht sie jedoch jenseits einer explizit formulierten „Message“ in deren Kunstcharakter begründet – ihrer auf Versinnlichung, das Freisetzen kreativer Energie, das Erzeugen von Empathie und die Anregung des Geistes gerichteten imaginativen und interaktiven Qualität.

---

were truly pessimistic they wouldn't even bother putting pen to paper. If the possibility of human communication is nil, then why involve yourself in it? It's a leap of faith to think that anyone's going to understand a word you write.“

<sup>476</sup> Vgl. Atwood: Acceptance Speech, S. 6: „The fact is, most artists who deserve the name owe allegiance primarily to their art; otherwise they are in danger of becoming propagandists.“; Atwood: If You Can't Say Something Nice, S. 21: „Writing and *isms* are two different things. Those who pledge their first loyalties to *isms* often hate and fear artists and their perverse loyalty to their art, because art is uncontrollable and has a habit of exploring the shadow side, the unspoken, the unthought.“; Atwood: *Negotiating with the Dead*, S. 80: „In Art, you don't get aesthetic points for good intentions.“, S. 106: „Are you to be a detached observer, pursuing your art for its own sake, and having arcane kinds of fun – or rather, experiences that will enrich your understanding of Life and the Human Condition [...]? Or ought you to be a dedicated spokesperson for the downtrodden of this earth [...]?“; S. 111: „If you're an *artist*, being a good man – or a good woman – is pretty much beside the point when it comes to your actual accomplishments. Moral perfection won't compensate for your badness as an artist [...].“ u. S. 117: „Is there a self-identity for the writer that combines responsibility with artistic integrity? If there is, what might it be? Ask the age we live in, and it might reply – the witness. And, if possible, the eyewitness.“; Atwood: On Being a „Woman Writer“, S. 203: „Writers, as writers, are not propagandists or examples of social trends or preachers or politicians. They are makers of books, and unless they can make books well they will be bad writers, no matter what the social validity of their views. [...] The aim of propaganda is to convince, and to spur people to action; the aim of writing is to create a plausible and moving imaginative world, and to create it from words.“; Atwood: Spotty-Handed Villainesses, S. 174: „Novels are not sociological textbooks, although they may contain social comment and criticism. Novels are not political tracts, although ‚politics‘ – in the sense of human power structures – is inevitably one of their subjects. But if the author's main design on us is to convert us to something [...] we are likely to sniff it out, and to rebel.“ u. S. 175: „Novels are not, primarily, moral tracts. Their characters are not all models of good behaviour – or, if they are, we probably won't read them. But they are linked with notions of morality, because they are about human beings and human beings divide behaviour into good and bad. [...] But although a novel is not a political tract, a how-to book, a sociology textbook or a pattern of correct morality, it is also not merely a piece of Art for Art's Sake, divorced from real life.“; Atwood: Writing the Male Character, S. 418–419: „Now, we know there's no such thing as value-free novel writing. Creation does not happen in a vacuum, and a novelist is either depicting or exposing some of the values of the society in which he or she lives.“; Solomon, S. 231: „Should we be doing art for art's sake? Or should we be doing art for the sake of some other thing? And what are the consequences of each one of those positions? [...] If you just do art for art's sake, you're in danger of ending up in the amoral corner. And, if you devote yourself instead to being the propagandist for a cause, what you will turn out will be propaganda.“

<sup>477</sup> In dem 1980 an der Dalhousie University gehaltenen Vortrag erörtert Atwood Entwicklungen in der Medienlandschaft und der literarischen Öffentlichkeit. Sie spricht beispielsweise von den gewinnversprechenden und politisch harmlosen „huge entertainment blockbusters“ als dem „literary equivalent of Muzak – writing to suck your thumb by“ (S. 430–431), konstatiert, „It could well be argued that the advent of the printed word coincided with the advent of democracy as we know it“ (S. 432) und stellt die provokante Frage: „Can democracy function at all without a literate public, one with a moral sense and well-developed critical faculties? Can democracy run on entertainment packages alone?“ (S. 432)

<sup>478</sup> Unermüdlich weist Atwood darauf hin, dass Schriftsteller und Künstler in Diktaturen jedweder Art stets zu den ersten gehörten, die mundtot gemacht würden. Vgl. Atwood: Acceptance Speech, S. 6: „But artists worthy of the name are difficult to coopt completely. They are messy, obstreperous, and unpredictable; they are contrary minded and dislike total authority. They especially dislike being told what to say, think, paint, or write, which is why they have ended up on the wrong ends of execution teams in so many countries in so many historical periods.“; Atwood: Amnesty International: An Address, S. 396: „Powerlessness and silence go together; one of the first efforts made in any totalitarian takeover is to suppress the writers, the singers, the journalists, those who are the collective voice.“ u. S. 397: „If the imagination were a negligible thing and the act of writing a mere frill, as many in this society would like to believe, regimes all over the world would not be at such pains to exterminate them.“; Atwood: An End to Audience?, S. 427: „In any totalitarian takeover, whether from the left or the right, writers, singers and journalists are the first to be suppressed. After that come the union leaders and the lawyers and judges. The aim of all such suppression is to silence *the voice*, abolish the word, so that the only voices and words left are those of the ones in power.“; Atwood: On Being a „Woman Writer“, S. 203–204: „Political movements, once successful, have historically been intolerant of writers, even those writers who initially aided them; in any revolution, writers have been among the first to be lined up against the wall, perhaps for their intransigence, their insistence on saying what they perceive, not what, according to the ideology, ought to exist.“; Gillen, S. 241: „Still, all ideologies have trouble with writers. No exceptions. Because ideologies have a ‚should‘ and writers are an eccentric bunch of people; they don't always like having their feet crammed into those particular ideological shoes, and they often refuse to put their feet *into* those shoes.“ Vgl. auch Atwood: *Negotiating with the Dead*, S. 109; Atwood: *Witches*, S. 332; Langer, S. 134; Meese, S. 183.

## 7 Explikation des Textkonzepts

### 7.1 Atwoods Angriffsziel: Der christliche Fundamentalismus und die New Christian Right

Mit *The Handmaid's Tale* bezieht sich Margaret Atwood auf den christlichen Fundamentalismus als ein in den USA anhaltend relevantes Phänomen, das tief in der Religionsgeschichte der Nation verwurzelt ist und das in den 1980er Jahren aufgrund der Verbindung von Teilen der fundamentalistischen Bewegung mit einer rechtskonservativen innerparteilichen Strömung der Republikaner einen (vorläufigen) Kulminationspunkt erreichte. Dass die Autorin die Situation in den USA aufmerksam verfolgt hat, ist ja bereits in ihren Selbstaussagen deutlich geworden und spiegelt sich zudem in ihren Zeitungsausschnitten (s. Anhang A). Hier werde ich zuerst aufzeigen, inwiefern sich Atwoods besonderes Interesse am politischen Geschehen in den Vereinigten Staaten, neben der begründeten und allgemein akzeptierten Annahme, dass sich der Zustand und das Handeln der Weltmacht stets auf die weltpolitische Lage auswirkt, auch aus ihrer kanadischen Identität speist. Anschließend gebe ich, um die im Text umgesetzte Stoßrichtung ihrer Kritik genauer zu bestimmen, einen Überblick über die politische Lage in den USA zur Entstehungszeit des Romans, in dem die Grundzüge und Glaubensinhalte der christlich-fundamentalistischen Weltanschauung skizziert werden und der sich auf die Darstellung der Kernthemen, Ziele und Mittel der New Christian Right sowie ihrer politischen Wirkung erstreckt. Auf dieser Basis werde ich dezidierte Gegenpositionen Atwoods zum christlichen Fundamentalismus und zur New Christian Right herausarbeiten. Abschließend zeige ich auf, dass sich die Autorin mit ihrer Kritik am radikalen Feminismus gegen eine weitere Manifestation fundamentalistischen Denkens wendet.

#### 7.1.1 Atwoods spezifisch kanadische Sicht auf die USA

Besonders aufschlussreich im Hinblick auf Atwoods Amerikabild insbesondere in Relation zu Kanada sind einige ihrer Texte und Interviews aus den 1970er und frühen 1980er Jahren, darunter der Roman *Surfacing* (1972) und die Literaturstudie *Survival* (1972) als die zwei Werke, in denen die von Atwood stets auch auf das kanadisch-amerikanische Verhältnis angewandten Vorstellungen von der „Violent Duality“, dem kanadischen „Survivalism“ und den „Basic Victim Positions“ entfaltet werden.

Im Jahr 1986 sagt sie in einem Interview: „Every Canadian has a complicated relationship with the United States, [...] ‚Complication‘ is a matter of how you perceive yourself in an unequal power relationship.“<sup>479</sup> Dieses Ungleichgewicht sei darin begründet, dass die USA groß und mächtig, Kanada hingegen bevölkerungsmäßig klein und aufgrund der Separatismusbestrebungen Frankokanadas zerrissen seien, und ginge einher mit prinzipiellen Unterschieden in Bezug auf das jeweilige nationale Selbstverständnis von der eigenen Bedeutung und der Stellung in der Welt. Während Kanada für Amerikaner „that blank area north of the map where the bad weather came from“<sup>480</sup> sei und Amerikaner normalerweise nicht über die kanadisch-amerikanischen Beziehungen nachdächten, läge der Fall für Kanadier gezwungenermaßen andersherum,<sup>481</sup> denn, wie sie gegenüber einem US-amerikanischen Gesprächspartner feststellt, „there’s a very good reason for us to know what you’re doing, because it affects us so immediately“<sup>482</sup>. Vor dem postkolonialen Hintergrund Kanadas und in Anbetracht der wirtschaftlichen und militärischen Macht des großen Nachbarn nimmt Atwood eine (in Kanada verbreitete<sup>483</sup>) amerikakritische Haltung ein, die eng verbunden ist mit der Angst vor einer Amerikanisierung Kanadas und dem Verlust der wirtschaftlichen<sup>484</sup>, kulturellen<sup>485</sup> und politischen

<sup>479</sup> Morris: *The Art of Fiction* CXXI, S. 72.

<sup>480</sup> Oates: *Dancing on the Edge of the Precipice*, S. 78.

<sup>481</sup> Vgl. Atwood: *Canadian-American Relations*, S. 272–273: „Americans don’t usually have to think about Canadian-American relations, or, as they would put it, American-Canadian relations. Why think about something which you believe affects you so little? We, on the other hand, have to think about you whether we like it or not.“

<sup>482</sup> Castro: *An Interview with Margaret Atwood*, S. 229.

<sup>483</sup> Vgl. Fitz Gerald/Crabbe, S. 138: „For us it’s normal to use images of dehumanization to represent America.“ Vgl. auch Twigg, S. 122. Hier stellt ihr Interview-Partner fest: „Our scapegoat in Canada has always been the United States.“

<sup>484</sup> Vgl. Atwood: *Canadian-American Relations*, S. 274–275: „I won’t go back to the war of 1812 and the Fenian raids, as it is bad manners to remind one’s hosts of their failure to invade and conquer one’s country by military means. (‘We won’t do that again,’ an American once said to a friend of mine. ‚We don’t need to, we own it anyway.‘)“; Fitz Gerald/Crabbe, S. 138: „At the same time, you have to face the facts: we are dominated by the Americans. They use Canada as a branch-line economy. Our workers are laid off before yours. We are dominated by American unions.“ Die

Eigenständigkeit, und letztlich sogar der Angst vor einer Invasion<sup>486</sup>. Die USA seien ein Land der Extreme<sup>487</sup> und des Utopismus<sup>488</sup> und aus der Stärke und der Denktradition Amerikas resultiere ein hohes Maß an Egozentrismus und Ignoranz gegenüber dem Rest der Welt und ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein<sup>489</sup>. In *Survival* identifiziert sie „The Frontier“ als das Symbol und Glaubenssystem Amerikas, gekennzeichnet als Drang zur Grenzüberschreitung, Expansion und Eroberung, der – wesentlich im Hinblick auf *The Handmaid's Tale* – sich aus der puritanischen Tradition, der Hoffnung auf Utopia und dem unermüdlichen Streben nach dem Ideal speise.<sup>490</sup> Die Denkart der Puritaner, deren Ziel es gewesen sei, eine ideale, weil nach göttlichen Prinzipien konzipierte (und dem Wesen nach totalitäre) Staats- und Gesellschaftsordnung als Modell für alle Nationen zu errichten, bestimme bis heute das amerikanische Selbstverständnis und setze sich als destruktives Prinzip bis in die heutige Politik fort.<sup>491</sup> Diese Konstellation, die Vereinigten Staaten in der Rolle des potenziellen

---

ökonomische Abhängigkeit Kanadas ist nach Atwoods Ansicht allerdings teilweise selbst verschuldet. So antwortet eine Textfigur in der Kurzgeschichte „Polarities“ auf den Vorwurf, die Amerikaner kauften die kanadische Industrie: „Yes, it's a shame. Why are you selling it to us?“ *Dancing Girls and Other Stories*, S. 65.

<sup>485</sup> Vgl. Castro: An Interview with Margaret Atwood, S. 229: „Castro: ‚Is the danger of Canada being Americanized diminishing?‘ Atwood: ‚Oh, no. It's increasing. This big-dish television is just going to obliterate national border of all kinds.‘ Castro: ‚You mean you get American programs?‘ Atwood: ‚We get them all the time. We're going to be getting more of them.‘“; Davidson: Where Were You When I Really Needed You, S. 89: „Davidson: [...] How much further can cultural penetration go? Which itself prompts the reverse question: why do you view the increase in American influence with such alarm? Atwood: Well, if you take the position that Coca-Cola is good for the world, and that Australia [der Interviewer ist Australier; AG] ought to be populated by nothing but Kentucky Fried Chicken stands and people who sell Ford motor cars and show U.S. films in all the movie theatres – doing away with the Australian film industry – then there's nothing wrong with it whatsoever. However, if you happen to believe, as I do, that populations are best represented by people who live among them, and that you ought to have a vote which will help to determine what happens to you, and that there should be ... No Taxation Without Representation, then the situation is appalling.“ Vgl. auch Atwood: An End to Audience? Hier beschreibt sie die negativen Entwicklungen auf dem von US-Unternehmen dominierten Buchmarkt (s. Anm. 477).

<sup>486</sup> Vgl. Atwood: „Princeton Speech: ANYFACE“, S. 4–5: „Question – when was the last time the States had a military plan for the invasion of Canada? The answer is not the War of 1812. The answer is, during the FLQ crisis of the early 70's. A too-independent Quebec was seen as being against the American national interests. Are you surprised?“; Davidson: Where Were You When I Really Needed You, S. 89: „We have been threatened with invasion several times since. We have won a war against the Americans – that was the War of 1812. We have been continually sold out and betrayed by Britain, number one, by our own politicians, number two, because they found it more convenient to make deals. Oregon State was once part of Canada, and a lot of bits and pieces along the border were once Canadian.“

<sup>487</sup> Vgl. Langer, S. 132: „we don't run to extremes quite the way they do.“; Lyons, S. 223: „The States are more extreme in everything. [...] Our genius is for compromise. It's how we make our way on the French/English front and keep from being squashed between the two super powers. Canadians don't swing much to the left or the right, they stay safely in the middle.“

<sup>488</sup> Vgl. Sandler, S. 57: „America is a tragic country because it has great democratic ideals and rigid social machinery. But Canada is not tragic, in the classical sense, because it doesn't have a utopian vision. Our constitution promises ‚peace, order und good government‘ – and that's quite different from ‚life, liberty und the pursuit of happiness‘.“

<sup>489</sup> Vgl. Atwood: Nationalism, Limbo and the Canadian Club, S. 87–88: „‚They‘ had been taught that they were the centre of the universe, a huge, healthy apple pie, with other countries and cultures sprinkled round the outside, like raisins. ‚We‘ on the other hand had been taught that we were one of the raisins, and that the other parts of the universe were invariably larger and more interesting than we were. [...] we had let ourselves come under the control of a people who neither knew nor cared to know anything about us. The most disturbing of all was the realization that they were blundering around in the rest of the world with the same power, the same staggering lack of knowledge and the same lack of concern: the best thing for the raisins, in their opinion, was to be absorbed into the apple pie.“ Vgl. auch Atwood: Canadian-American Relations, S. 379; Langer, S. 127.

<sup>490</sup> Vgl. Atwood: *Survival*, S. 31–32: „Possibly the symbol for America is The Frontier, a flexible idea that contains many elements dear to the American heart: it suggests a place that is *new*, where the old order can be discarded (as it was when America was instituted by a crop of disaffected Protestants, and later at the time of the Revolution); a line that is always expanding, taking in or ‚conquering‘ ever-fresh virgin territory (be it The West, the rest of the world, outer space, Poverty or The Regions of the Mind); it holds out a hope, never fulfilled but always promised, of Utopia, the perfect human society. Most twentieth century American literature is about the gap between the promise and the actuality, between the imagined ideal Golden West or City Upon a Hill, the model for all the world postulated by the Puritans, and the actual squalid materialism, dotty small town, nasty city, or redneck-filled outback.“

<sup>491</sup> Vgl. Atwood: Canadian-American Relations, S. 383: „The founding Puritans had wanted their society to be a theocratic utopia, a city upon a hill, to be a model and a shining example to all nations. The split between the dream and the reality is an old one and it has not gone away.“; Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 10: „it was an attempt to set up a Utopia, God's kingdom on earth, and Americans still sometimes revert to this way of thinking, and are quite fond of using that quotation ‚a city upon a hill, a light to all nations‘ which was used by the original XVIIth century Puritans.“; *Frankfurter Neue Presse*, 10.10.1987, Christian Göldeboog: „Die USA sind ein Land mit zwei Traditionen. Im 17. Jahrhundert begann man als puritanische Theokratie, die Andersgläubige verfolgte. [...] Sie hängten Quäker und verbrannten Andersdenkende als Hexen. Die demokratische Tradition begann erst im 18. Jahrhundert mit der Revolution und der Verfassung. Und bis heute herrscht ein ständiger Kampf zwischen diesen Traditionen.“ Vgl. auch

Eroberers und Aggressors auf der einen und Kanada, das sich gegenüber dem in jeder Beziehung überlegenen Nachbarland behaupten müsse und dazu tendiere, eine Opferrolle einzunehmen, auf der anderen Seite, sowie die gravierenden Mentalitätsunterschiede – „megalomania“ versus „paranoid schizophrenia“<sup>492</sup> – bestimmten das Verhältnis der beiden Nationen. Atwoods Analyse des amerikanisch-kanadischen „Victim/Victor“-Verhältnisses – in dem deutlich ihre Vorstellungen von den „Basic Victim Positions“ und der „Violent Duality“ zum Tragen kommen – schließt aber auch Kritik an der kanadischen Seite ein. So verwendet sie mehrfach äußerst provokante Bilder, um die opportunistische und unterwürfige Politik Kanadas anzuprangern<sup>493</sup>, und stellt klar, dass ihrer Ansicht nach die kanadische Haltung moralischer Überlegenheit und Herablassung, die sich so leicht aus einer untergeordneten Position relativer Machtlosigkeit einnehmen lasse, gänzlich unangebracht sei<sup>494</sup>. Als künstlerisches Ziel textkonzeptionell umgesetzt ist ihre Kritik nicht nur in *Surfacing*, in dem (wie in Kap. 6.1 gezeigt wurde) gängige Klischees gleichzeitig bedient und als Selbsttäuschung entlarvt werden, sondern auch in *The Handmaid's Tale* in der Darstellung des Umgangs Kanadas mit seinem Nachbarland Gilead im Zusammenhang mit der Rettungsorganisation der „Underground Femaleroad“ (s. Anm. 763–764).

### 7.1.2 Die soziopolitische Situation in den USA

In den Vereinigten Staaten gab es im 20. Jahrhundert immer wieder Auseinandersetzungen über die Frage, ob Amerika nun – da die Verfassung von 1789 die strikte Trennung von Staat und Kirche festschreibt – ein säkularer Staat oder – wie es in der Neufassung des amerikanischen Treueeides, der Pledge of Allegiance von 1954 heißt – „one nation under God“ sei. Dieser Kampf, der in der Forschung als Culture War der christlichen Fundamentalisten gegen eine fortschreitende Säkularisierung, Liberalisierung und Modernisierung der Gesellschaft beschrieben ist<sup>495</sup>, wird von zwei für den amerikanischen christlichen Fundamentalismus zentralen Vorstellungen getragen: dem wörtlichen Bibelglauben und dem puritanischen Gründungsmythos.

Dem fundamentalistischen Glauben an die buchstäbliche Wahrheit des Bibeltexes liegt die als „Verbalinspiration“<sup>496</sup> bezeichnete Auffassung zugrunde, Gott als das höchste Wesen habe den Menschen sein Wort in der Heiligen Schrift unmittelbar verkündet und folglich sei die Bibel nicht auslegungsfähig, sondern Wort für Wort wahr, allgemeingültig und für alle Zeiten unabänderlich. Die von einem unfehlbaren Gott verbalinspirierte Schrift stellt somit die *irrtumslose Größe* dar, mit der

---

Atwood: *In Other Worlds*, S. 82–83; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 7; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 27.

<sup>492</sup> Vgl. Atwood: *The Journals of Susanna Moodie*, S. 62: „If the national mental illness of the United States is megalomania, that of Canada is paranoid schizophrenia.“ Vgl. auch Morris: *The Art of Fiction CXXI*, S. 72: „Maybe I shouldn't have said ‚illness‘. Maybe I should have said ‚state of mind‘. Men often ask me, ‚Why are your female characters so paranoid?‘ It's not paranoia. It's recognition of their situation. Equivalently, the United States' feeling that it is big and powerful is not a delusion. It is big and powerful. Possibly, its wish to be even bigger and more powerful is the mentally ill part.“

<sup>493</sup> Vgl. Atwood: *Canadian-American Relations*, S. 389: „Are we talking about a proposal of marriage, in which case the States would proclaim, ‚with all my worldly goods I thee endow‘ in exchange for Canada's adopting the missionary position? Are we talking about proposition, in which case Canada is to assume the same position in exchange for a few roses and a box of chocs? It doesn't sound like a love affair, somehow. There's a fourth alternative which is not mentioned in polite company – every girl's got her price, say the cynics, and Canada has always been a cheap lay [...]“. Ein anderes Mal streicht sie heraus, dass Kanada als Handelsnation stark abhängig vom Export sei und dies über andere Interessen stelle: „But in Canada, the national interests are seen to be furthered by NOT furthering the national interests, except insofar as these are connected with export trade. [...] being too pro-Canadian is seen as being too anti-American, and thus anti-Canadian [...]. As they say in Canada, when Washington sneezes, Ottawa blows its nose.“ Atwood: „Princeton Speech: ANYFACE“, S. 5. Und im Zusammenhang mit dem Freihandelsabkommen zwischen den USA und Kanada hat sie, wie ihre Gesprächspartner zusammenfassen, die kanadischen Politiker mit Bibern verglichen, die, „when frightened, chew off their own balls and offer them to their enemies“. Meyer/O'Riordan, S. 162.

<sup>494</sup> Vgl. Twigg, S. 122: „I think Canada has been able to afford moral superiority because it's been relatively powerless. I don't think, and I never have thought, that Canada's inherently better. [...] Canada's not a goody-goody land of idealists. If we got to a position where we needed some witches to burn, I'm sure we'd find some and burn them.“ Siehe auch Anm. 412 u. 436.

<sup>495</sup> In Forschungsbeiträgen ist die Rede von der „Schlacht mit dem ‚Modernismus‘“ (Geldbach, S. 64) und der „Abwehr der permissiven Gesellschaft“ (Geldbach, S. 68), von einer „tiefgehende[n] Protesthaltung gegen alle Errungenschaften der modernen Welt“ (Kienzler, S. 22) und einem „Kampf gegen die Moderne“ (Kienzler S. 29), von der „Gegenreaktion zur gerade stattfindenden Modernisierung“ (Ostendorf, S. 27) und von einer „Frontstellung gegen die ‚säkulare‘ Herausforderung“ (Prätorius, S. 80). Der Begriff „Culture War“ wurde maßgeblich von dem amerikanischen Soziologen James Davison Hunter (*Culture Wars: The Struggle to Define America*, 1991) neu geprägt.

<sup>496</sup> Zu diesem Begriff vgl. Kienzler, S. 24 u. 42; Marquardt, S. 94; Riesebrodt, S. 108.

sich nach Tepe das fundamentalistische Denken in seinem Anspruch auf *letzte/absolute* Wahrheit legitimiert (s. Anm. 400): Die eigenen weltanschaulichen Positionen, die aus den vom Bibeltext abgeleiteten Glaubensinhalten erwachsen, z. B. hinsichtlich gesellschaftlicher Ordnung und Moral, sowie die eigene, der Anleitung der Bibel folgende religiöse Lebenspraxis werden als die einzig wahren Glaubens- und Handlungsweisen angesehen. Eine ähnliche Funktion wie das fundamentalistische Schriftverständnis kann das für den Evangelikalismus<sup>497</sup> typische Konversionserlebnis erfüllen. Auch hier ist der Aspekt der Verbalinspiration, der direkten Eingebung durch eine höhere Instanz, ausschlaggebend, nur dass diese nicht schriftlich überliefert, sondern in, wie Rainer Traub es ausdrückt, „einer persönlichen Vision Jesu Christi“<sup>498</sup> individuell erlebt wird. Diese Bekehrung oder Erweckung wird als „spirituelle ‚Wiedergeburt‘ (‚born again‘)“<sup>499</sup> erfahren, durch die dem Individuum quasi eine neue religiöse Identität verliehen wird. Da evangelikale Gläubige so einen direkten Kontakt zu einer *irrtumslosen Größe* für sich reklamieren, der ihnen Zugang zu der *absoluten* Wahrheit ermöglicht, nimmt der Evangelikalismus nicht selten fundamentalistische Züge an, was sich etwa in der häufig anzutreffenden Überzeugung äußert, „Born again“-Christen seien die einzig *echten* oder *wahren* Christen. Obwohl die fundamentalistischen Evangelikalen nur eine von mehreren evangelikalen Gruppierungen darstellen, die sich im Hinblick auf Glaubensinhalte, politische Überzeugungen und politische Aktionsbereitschaft unterscheiden<sup>500</sup>, wird der Evangelikalismus heute als dominante Strömung des amerikanischen christlichen Fundamentalismus wahrgenommen und werden die Begriffe „evangelikal“ und „fundamentalistisch“ häufig synonym verwendet.

Es ist offensichtlich, dass sich aus dem Literalsinn der christlichen Fundamentalisten eine Gegnerschaft gegenüber jeder die Autorität der Heiligen Schrift infragestellenden Idee, insbesondere der Evolutionstheorie<sup>501</sup> und der historisch-kritischen Bibelexegese<sup>502</sup>, ergibt. Zudem folgt aus dem Absolutheitsanspruch der eigenen strenggläubigen Weltanschauung eine ablehnende Haltung gegenüber jeder Art gesellschaftlichen Wandels weg von religiösen Vorstellungen und Lebensweisen, etwa in Bezug auf traditionelle Geschlechterrollen und gelockerte Sexualnormen, sowie gegenüber Personengruppen mit abweichender Welt- und Wertauffassung. Dabei erstreckt sich die Feindschaft fundamentalistischer Christen nicht nur auf Nichtgläubige (einschließlich der gottlosen Kommunisten) und die Vertreter eines säkularen Humanismus<sup>503</sup>, sondern auch auf Gläubige anderer Religionen und Konfessionen sowie auf die protestantischen Mainline-Kirchen, die aufgrund ihrer moderaten Religi-

<sup>497</sup> Zum Ursprung des Evangelikalismus vgl. Berg, S. 34; Geldbach, S. 55–56 u. 61; Ostendorf, S. 23–24; Schreyer, S. 55. Der Evangelikalismus entwickelte sich, getragen von einer Erweckungswelle (Great Awakening), Mitte des 18. Jahrhunderts und unterschied sich von der protestantischen Hauptlinie, dem sogenannten Mainline- oder Mainstream-Protestantismus, durch eine starke Akzentuierung der individuellen Gotteserfahrung. Laut Geldbach steht er in einer direkten Linie zum Puritanismus, dem ebenfalls eine „erweckliche Note“ eignete, da die volle Mitgliedschaft in der Kirche nur durch ein nachgewiesenes „Konversionserlebnis“ erlangt werden konnte (S. 55–56), und bildete ab etwa 1870 ein gemäßigtes und ein fundamentalistisches Lager aus, was im Wesentlichen auf das „Vordringen einer neuen Eschatologie“ zurückzuführen sei (S. 61). Zu den im Evangelikalismus ausgebildeten eschatologischen Vorstellungen siehe Anm. 520.

<sup>498</sup> Traub, S. 23.

<sup>499</sup> Wilcox/Larson, S. 90. Vgl. auch Weingarten, S. 69. Sie beschreibt als zentrales Element des evangelikalen Glaubens, „dass ein Gläubiger in einem konkreten Bekehrungserlebnis ‚wiedergeboren‘ werden und Jesus Christus als seinen Retter annehmen muss, um ein echter Christ zu sein“.

<sup>500</sup> Wilcox/Larson nennen etwa Fundamentalisten, Pfingstbewegung, Charismatiker und Neo-Evangelikale (S. 91); Marquardt spricht von einer „Vielzahl unterschiedlicher Mischungsverhältnisse zwischen einem Evangelikalismus alter Prägung mit dem evangelistisch-missionarischen Impetus bewußter Christen und einem antimodernistisch-fundamentalistischen, konfessionell geprägten Konservatismus mit starken repristinierenden Tendenzen in Bezug auf altprotestantische, teilweise vorreformatorische Lehrgehalte“ (S. 86); und Hunter legt Ergebnisse einer Umfrage unter evangelikalen Collegestudenten und Seminaristen vor, nach denen die politischen Einstellungen jüngerer Evangelikaler das ganze Spektrum von linksliberal bis ultrakonservativ abbilden (S. 130–150 (Abschnitt „*The Politics of the Coming Generation*“)).

<sup>501</sup> Nach Hunter galt der Darwinismus den Fundamentalisten als *das* Symbol der zunehmenden Vorherrschaft „of secular, scientific rationality“ in der amerikanischen Kultur und als „atheistic threat“ für das christliche Amerika (S. 120). Auch Kienzler bezeichnet den „Evolutionismus“ als einen der „Erzfeinde“ des Fundamentalismus (S. 34).

<sup>502</sup> In der quellen- und textkritischen Methode werden Bibeltexte verstanden als Texte, die von einem bestimmten Menschen zu einer bestimmten Zeit verfasst wurden und entsprechend erforscht und erklärt werden müssen, z. B. hinsichtlich ihrer Verfasserschaft, ihrer Quellen- und Überlieferungslage, ihrer Entstehungsbedingungen und ihrer Bedeutung. Vgl. hierzu z. B. Kienzler, S. 25 u. 42–43.

<sup>503</sup> Hunter weist darauf hin, dass die Mehrheit der von ihm befragten jungen Evangelikalen überzeugt sei „that secular humanists control the information- and culture-producing sectors of the economy – the universities, public schools, media of mass communications, and the like“ (S. 141).

onsauffassung bereit und fähig sind, auf soziale Veränderungen oder neue wissenschaftliche Erkenntnisse langfristig mit einer zeitgemäßen Anpassung der theologischen Positionen zu reagieren. Die Überzeugung, im Alleinbesitz der einzigen Wahrheit zu sein, bedingt nach Tepe jedoch nicht nur eine mangelnde Dialog- und Kompromissbereitschaft<sup>504</sup> und eine intolerante bis aggressive Haltung gegenüber Andersdenkenden<sup>505</sup>. In der Tat erscheine es aus fundamentalistischer Sicht als geradezu folgerichtig, diese Wahrheit gegen falsche Weltauffassungen auch durchzusetzen: „Wenn es eine politisch relevante ‚absolute‘ Wahrheit gibt [...], so müssen politische Entscheidungen im Sinn dieser ‚großen Wahrheit‘ und von denen, die sie erkannt haben, getroffen werden – es wäre verfehlt und geradezu absurd, die politischen Entscheidungen etwa von *Mehrheiten* abhängig zu machen.“<sup>506</sup>

Diese Auffassung kommt in der aktivistischen Ausprägung des Fundamentalismus zum Tragen, und es ist klar, dass sich daraus im Hinblick sowohl auf die Ziele als auch auf die Methoden für eine demokratische Gesellschaft erhebliche Probleme ergeben können. Wenn die zentralen Glaubensinhalte und die nach Gottes Wort in der Heiligen Schrift unverbrüchlich für alle menschlichen Lebensbereiche festgelegten Anweisungen in politische Kernpositionen und legislative Postulate übersetzt werden, ergibt sich eine grundlegende Konfliktstellung zu jenen Mitgliedern der Sozietät, die das fundamentalistische Schriftverständnis nicht teilen. Gleiches gilt in Bezug auf demokratische Prozesse, an denen teilzuhaben die Mehrheit einerseits Anspruch erhebt, während diese andererseits von den Fundamentalisten als kontraproduktiv, als Hemmnis bei der Durchsetzung der großen Wahrheit betrachtet werden. Die Entfaltung politischer Aktivitäten mit dem Ziel, eine Gesellschaft zu verwirklichen, in der alle Mitglieder in jeder Hinsicht gottgefällig leben, d.h. eine christliche Theokratie auf amerikanischem Boden zu errichten, ist in Verbindung mit der zweiten zentralen Vorstellung, nämlich dass Amerika im 17. Jahrhundert von den puritanischen Siedlern, die sich von Gott beauftragt wähnten, in der neuen Welt das Neue Jerusalem („city upon a hill“) aufzubauen, als christliche Nation gegründet worden sei, als Restitution eines vermeintlichen Ursprungszustandes zu verstehen: Amerika soll *zurück* auf den Weg zu einer christlichen Nation geführt, der christliche Glaube soll als Wertefundament der Gesellschaft *wieder* eingesetzt und die göttliche Ordnung *wiederhergestellt* werden.<sup>507</sup>

Nach der Culture War-These treten fundamentalistische Mobilisierungswellen vor allem dann auf, wenn der Säkularisierungs- und Modernisierungsdruck besonders hoch ist<sup>508</sup>, und in der Fachliteratur wird weitgehend übereinstimmend der Zeitraum von Mitte der 1970er bis gegen Ende der 1980er Jahre als dritte Aufschwungphase des christlich-fundamentalistischen Engagements identifiziert<sup>509</sup>. Die fundamentalistischen Christen deuteten die in den 1960er Jahren einsetzenden gesell-

<sup>504</sup> Vgl. mythos-magazin.de – Peter Tepe: Fundamentalismus als Denkform, S. 36: „Der religiöse Fundamentalismus läuft [...] in den entscheidenden Punkten auf ein Zweifel- und Kritik-Verbot hinaus“ u. S. 45: „Der vermeintliche Besitz der ‚absoluten‘ Wahrheit lässt nur einen *Scheindialog* zu, der ganz auf das Ziel ausgerichtet ist, den anderen zur ‚Einsicht‘ zu bewegen, während die eigene Position jeder Problematisierung durch den anderen entzogen bleibt.“ Dass sachliche Argumente, Logik, wissenschaftliche Beweise usw. keine Rolle spielen, legt Tepe anhand der Auseinandersetzung um die Lehre Darwins, die mit einem als absolut gesetzten Glauben an die biblische Schöpfungsgeschichte unvereinbar ist, dar (S. 8). Als Kennzeichen des Fundamentalismus gibt z.B. auch Marquard „Dialogverweigerung“ (S. 97) und „Ideologisierungstendenzen [...] im Verhältnis zu den Bereichen der Wissenschaft und Politik“ (S. 100) an.

<sup>505</sup> Vgl. ebd. Tepe führt aus, dass das fundamentalistische Denken „zu einer ‚Dämonisierung‘ oder ‚Verteufelung‘ der Gegner“ tendiert, denen unterstellt wird, dass sie mit einer metaphysisch negativen Macht im Bunde stehen“ (S. 10), dass „Fundamentalisten die Welt in Freund und *Feind* einteilen, wobei unter „Feind“ der Wertlose zu verstehen ist, der die ofenkundige [sic] Wahrheit leugnet“ (S. 45), und dass Gegnern oft insinuiert werde, sich aufgrund ihrer „Verstocktheit“ der Erkenntnis der einzigen Wahrheit zu verschließen, woraus leicht die Konsequenz gezogen werden könne, dass diese „zu bestrafen bzw. zu therapieren [seien], wenn sie nicht ‚einsichtig‘ sind“ (S. 42).

<sup>506</sup> Ebd., S. 42. Folgerichtig seien „Pluralismus und Demokratie [...] ‚natürliche‘ Gegner jedes politisierten Fundamentalismus“.

<sup>507</sup> Vgl. hierzu Hunter, S. 139. Er stellt klar, dass ein religiös-konservatives Programm, das in dem Glauben wurzelt, „that American government and morality historically emerged from theistic principles“ jeglicher Grundlage entbehre, „since America was never ‚Christian‘“; auf das unbegründete Gefühl, Amerika habe seine christlichen Prinzipien verraten und seine Gründungsvision preisgegeben, könne unter anderem die Heftigkeit des konservativen Gegenschlags in den 1980er Jahren zurückgeführt werden.

<sup>508</sup> Vgl. Ostendorf, S. 28: „Man kann solche fundamentalistischen Schübe in allen Perioden extremen gesellschaftlichen Wandels in den USA feststellen.“

<sup>509</sup> Sterr bezeichnet die erste und zweite Phase in den 1920er bzw. 1950er Jahren als „Sattelzeiten des religiös-konservativen Engagements“ (S. 18), sieht „die ‚Evangelicals‘ auf dem Vormarsch in den 70er Jahren“ (S. 134), der Anfang der 1980er Jahre zur „Geburt der Christian Right“ (S. 183) führt, und spricht von einer „Transformation der Christian Right in den 90er Jahren“ (S. 271). Wilcox/Larson nennen „vier historische Phasen [...] in denen Evangelikale durch Aktivisten sozialer Bewegungen politisch mobilisiert werden konnten“ (S. 92), und datieren diese auf die 1920er, 1950er, die späten 1970er und die 1980er Jahre sowie mit der Präsidentschaftskandidatur Pat Robertsons im Jahr 1988,

schaftlichen Entwicklungen wie das Erstarren von sozialen Protestbewegungen (Civil Rights Movement, Women's Liberation, Gay Rights Movement, Anti-Vietnam-Friedensbewegung<sup>510</sup>) und den sich in der Mehrheitsgesellschaft in den 1970er Jahren offensichtlich vollziehenden Wandel des traditionellen Geschlechterverhältnisses und der Sexualmoral als Dekadenzerscheinungen und bevorstehenden Sieg Satans und betrachteten die liberal-säkulare Rechtsprechung<sup>511</sup> als existenzbedrohenden Angriff auf ur-amerikanische christliche Werte.

Ging von diesem tiefgreifenden Krisengefühl der Impuls aus, den Kulturkampf wieder aufzunehmen, versetzte sie ein starker Mitgliederzulauf der Evangelikalen, d.h. ein Zuwachs an finanziellen und personellen Ressourcen, in eine dafür günstige Ausgangsposition. Wesentliche Faktoren waren hier das wachsende Bedürfnis nach Gewissheit und Orientierung eines Teils der amerikanischen Bevölkerung, die mit einer stärkeren Hinwendung zu religiösen Werten und Traditionen einherging<sup>512</sup>, sowie der Ausbau der elektronischen Kirche (Electronic Church), der es den Evangelikalen ermöglichte, diese Nachfrage nach spirituellem Halt gleich massenhaft zu befriedigen<sup>513</sup>. Zu den auch in den 1980er Jahren erfolg- und einflussreichsten TV-Predigern (Televangelists), die zu einer Art religiöser Popstars avancierten und ihre Kirchen zu Megachurches oder gar zu religiösen Wirtschaftsimperien ausbauen konnten, gehörten Billy Graham<sup>514</sup>, Jerry Falwell<sup>515</sup>, Pat Robertson<sup>516</sup>, Jim und Tammy Faye Bakker<sup>517</sup>, Jimmy Swaggart<sup>518</sup> und Oral Roberts<sup>519</sup>.

Entscheidend für die folgenden Entwicklungen war zudem ein Paradigmenwechsel im Denken des prämillenarisch-fundamentalistischen Lagers, dessen Führer nun angesichts der Dringlichkeit, der

---

das sie als Markstein des „Übergang[s] zur vierten Mobilisierungswelle“ (S. 94) setzen, die 1990er Jahre. Hunter schildert in seiner bereits 1987 erschienenen Studie „three principal waves of Evangelical political activism“ (S. 117) in den 1920er, 1950er und 1980er Jahren.

<sup>510</sup> 1963 fand der Marsch auf Washington statt und hielt Martin Luther King seine berühmte „I have a dream“-Rede; 1966 gründeten Betty Friedan und weitere feministische Aktivistinnen die National Organization for Women; 1969 leisteten Homosexuelle offenen Widerstand gegen die Staatsgewalt (Stonewall Riots) und kam es zu Massendemonstrationen gegen den Vietnamkrieg.

<sup>511</sup> Nach der Abschaffung des Schulgebets 1962/63, dem Equal Pay Act 1963, der die monetäre Ungleichbehandlung von Männern und Frauen im Berufsleben abschaffen sollte, und dem Civil Rights Act, mit dem 1964 der Rassentrennung und Diskriminierung afroamerikanischer Bürger offiziell ein Ende gesetzt wurde, brachte der Kongress 1972 das Equal Rights Amendment, den Verfassungszusatz zur Gleichstellung von Mann und Frau, auf den Weg und hob der Supreme Court im Jahr 1973 mit der Entscheidung im Prozess „Roe versus Wade“ das Abtreibungsverbot auf.

<sup>512</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Tepe: Fundamentalismus, S. 45–46. In Bezug auf die Frage, warum der Fundamentalismus unter bestimmten Voraussetzungen so attraktiv ist, lehnt er es zwar ab „den Fundamentalismen generell ein einfaches, intellektuell anspruchsloses Weltbild“ (S. 45) zu attestieren. Er weist aber darauf hin, dass deren „Weltbildungsangebote [...] häufig auf nachweisbare Weise zu einfach“ seien und gerade darin die Anziehungskraft für Menschen liege, die angesichts einer komplexer werdenden und schneller sich verändernden Welt „stark verunsichert“ und „überfordert“ seien (S. 46). Fundamentalismen könnten „eine (vermeintlich) krisenfeste Weltsicht mit diversen Überlegenheitszusagen“ bieten und „vom Realitätsdruck [...] entlasten“ (S. 46). Ähnlich fasst auch Walter Schöpsdau ein Merkmal des Fundamentalismus als „Reduktion von Komplexität und Drängen auf Verbindlichkeit“ (S. 105).

<sup>513</sup> Die Bedeutung dieses sogenannten Televangelismus für die Ausbreitung des evangelikalen Glaubens bzw. des christlich-fundamentalistischen Gedankenguts und als wirtschaftlicher Machtfaktor wird in der Forschungsliteratur immer wieder betont. Vgl. Kienzler, S. 31–32; Ostendorf, S. 25; Sterr, S. 136–140; Victor, S. 28; Weingarten, S. 68.

<sup>514</sup> Graham wird dem oft als „neu-evangelikal“ bezeichneten gemäßigten Lager der Evangelikalen zugerechnet und gilt als Pionier der Electronic Church; mit seinen in Rundfunk und Fernsehen übertragenen Predigten trug er maßgeblich zur Verbreitung der evangelikalen Botschaft bei. Vgl. Geldbach, S. 68–69; Guth, S. 43; Kienzler, S. 28, 31 u. 39–40; Rüb, S. 22; Sterr, S. 119–120.

<sup>515</sup> Falwells in den 1950er Jahren gegründete Thomas Road Baptist Church wurde zu einer der größten Megakirchen der Vereinigten Staaten; 1971 gründete er das Lynchburg Baptist College (später Liberty University), nach Rüb die „größte[] Evangelikalen-Universität der Welt“ (S. 27).

<sup>516</sup> Robertson gründete das Christian Broadcasting Network (1961), den CBN Satellite Service (1977) und die CBN University (1978); sein seit 1966 ausgestrahlter *700 Club* war eine der meistgesehenen religiösen Sendungen in den Vereinigten Staaten.

<sup>517</sup> Das Ehepaar war erfolgreich mit seinem im Jahr 1973 gegründeten Trinity Broadcasting Network und dem von 1974 bis 1989 auf seinem eigenen Sender PTL Satellite Network (später The Inspirational Network) ausgestrahlten „Praise the Lord“-Programm (*PTL Club*, später *The Jim and Tammy Show*); es eröffnete 1978 den christlichen Freizeit- und Themenpark Heritage USA, der auf dem Höhepunkt des Erfolgs Mitte der Achtziger Millionen Besucher verzeichnete.

<sup>518</sup> Swaggart startete seine TV-Aktivitäten in den 1960er Jahren, baute diese ab 1975 stark aus und sendete ab 1980 täglich und landesweit ein einstündiges Programm; parallel expandierte seine in den späten Sechzigern gegründete Kirche Family Worship Center; laut Victor betragen seine Einnahmen in der Blütezeit „über 150 Millionen jährlich“ (S. 147).

<sup>519</sup> Roberts agierte bereits in den 1950er Jahren als TV-Prediger; laut Victor übte er Live-Fernheilungen aus und behauptete, Tote zum Leben erweckt zu haben (S. 148 u. 149); er gründete die Oral Roberts Evangelistic Association (1947), die Oral Roberts University (1963) und das City of Faith Medical and Research Center (1981).

grassierenden Gottlosigkeit in Amerika Einhalt zu gebieten, dafür plädierten, die passiv-separatistische Position aufzugeben.<sup>520</sup> Einen solchen Wendepunkt markierte 1976 die Aussage Falwells, mit der er Passivität zum Teufelswerk und aktive politische Intervention zur christlichen Pflicht deklariert: „This idea of ‚religion and politics don’t mix‘ was invented by the devil to keep Christians from running their own country“<sup>521</sup>.

Insgesamt herrschte Mitte der 1970er Jahre eine Aufbruchstimmung unter evangelikalen und fundamentalistischen Christen, die sich im Aufbau eines Netzwerks von Organisationen mit verteilten Aufgaben und Zuständigkeiten<sup>522</sup> und in der Unterstützung der Präsidentschaftskandidatur Jimmy Carters, eines bekennenden Evangelikalen<sup>523</sup>, niederschlug. Mit Carters Amtsantritt im Januar 1977 schien der entscheidende Durchbruch gelungen zu sein, jedoch wurden die in ihn gesetzten Hoffnungen bald enttäuscht. Zum einen, darauf weist Martin Sterr hin, habe Carter darauf beharrt, dass sein religiöser Glaube seine Amtsführung nicht beeinflussen dürfe, und sich strikt an die verfassungsmäßige Trennung von Staat und Kirche gehalten.<sup>524</sup> Zum anderen verfolgte Carter einen außenpolitischen Kurs, der im Widerspruch zu christlich-fundamentalistischen Grundüberzeugungen stand.<sup>525</sup> Gegen Ende seiner Amtszeit hatte Carter den Rückhalt der Evangelikalen verloren, und er galt insbesondere den Konservativen, die ihm die wirtschaftliche und militärische Schwäche Amerikas anlasteten, als schwacher und glückloser Präsident. Dass Carters Bemühungen, die im November 1979 ausgebrochene und während des Präsidentschaftswahlkampfes anhaltende Geiselkrise von Teheran zu beenden, scheiterten, hatte nach Barbara Victor schließlich entscheidenden Einfluss auf die politische Neumobilisierung evangelikaler und fundamentalistischer Christen in den USA.<sup>526</sup>

Inzwischen waren Republikaner vom rechten Parteirand, die die Ansicht vertraten, Amerika müsse unter einer dezidiert konservativen republikanischen Regierung in politischer, militärischer, wirtschaftlicher und moralischer Hinsicht zu alter Stärke geführt werden, auf die Evangelikalen aufmerksam geworden. Bereits Mitte der 1970er Jahre hatten die Vordenker dieser als New Right bezeichneten innerparteilichen Strömung, darunter Paul Weyrich, Howard Phillips und Richard Viguerie,

<sup>520</sup> Entsprechend ihrer Orientierung und ihren Vorstellungen von den letzten Dingen lassen sich, basierend auf den Erläuterungen Geldbachs (S. 59–62) und Victors (S. 57–59), die zwei evangelikalen Hauptströmungen des Postmillenarismus und des Prämillenarismus differenzieren: Postmillenaristen glauben an die Wiederkehr und Herrschaft Jesu Christi nach dem Ende des Tausendjährigen Reiches und dass es Aufgabe der Gläubigen sei, diese durch Frömmigkeit, Evangelisierung und Bekämpfung der Sünde vorzubereiten; der prämillenarische Glaube beruht auf der wortwörtlichen Auslegung der Johannesoffenbarung und der Dispensationslehre des englischen Predigers John Nelson Darby (1800–1882), nach der Christus erst nach der siebenjährigen Herrschaft des Antichristen wiederkehre, und setzt voraus, dass der Untergang der Welt festgelegt und unabänderlich sei. Insofern scheint es folgerichtig, dass Fundamentalisten des postmillenarischen Flügels mit ihrer Betonung auf dem diesseitigen Handeln eher aktivistisch ausgerichtet sind, während unter Prämillenariern eine separatistische Ausprägung vorherrscht. Zur Bedeutung der Diesseits- und Jenseitsorientierung siehe auch Anm. 400.

<sup>521</sup> *USA Today*, 31.07.2007, Susan Page und Cathy Lynn Grossman. Zu Falwells Neupositionierung hinsichtlich der politischen Aktionsbereitschaft vgl. auch Victor, S. 104. Dass dieser Sinneswandel von der evangelikalen Basis mitgetragen wurde, zeigen die von Hunter für das Jahr 1978 angeführten Daten, nach denen eine Mehrheit es legitim fand, das, was sie für Gottes Willen hielt, politisch geltend zu machen (S. 126).

<sup>522</sup> Beispiele sind: Eagle Forum (von 1972–1975 unter dem Namen Stop ERA), 1975 gegründet von Phyllis Schlafly; Focus on the Family, 1977 gegründet von James Dobson; Christian School Action, 1977 gegründet von Robert J. Billings. Des Weiteren nennt Geldbach den Internationalen Kongress für Weltevangalisation 1974 (S. 69), und Sterrs Aufzählung evangelikaler Einrichtungen umfasst Colleges, Verlage und Missionen (S. 137).

<sup>523</sup> Wilcox/Larson bezeichnen ihn als „Südstaatenbaptist“ mit „neoevangelikalen Glaubensüberzeugungen“ (S. 101).

<sup>524</sup> Vgl. Sterr, S. 143–145. Carter habe keine Gottesdienste im Weißen Haus veranstaltet, Evangelikale nicht bei der Besetzung von Regierungsposten berücksichtigt und sei ihnen weder in Steuerfragen (Konfessionsschulen, Kirchenbesitz) noch bei ihren Anliegen hinsichtlich Familienwerten und Moral (Schulgebet, Abtreibung) entgegengekommen.

<sup>525</sup> Neben Abrüstungsverhandlungen mit dem kommunistischen Erzfeind Sowjetunion und einer Menschenrechts- und Entspannungspolitik in Mittel- und Südamerika, die der dortigen Befreiungstheologie Vorschub leistete, stieß vor allem seine auf Moderation und Ausgleich angelegte Nahostpolitik, die 1978 zum Abkommen von Camp David und ein Jahr später zum Friedensvertrag zwischen Israel und Ägypten führte, auf fundamentalistischen Widerstand. Der Grund dafür liegt in der Rolle des jüdischen Volkes für die prämillenarische Heilserwartung, denn in der dispensationalistischen Vorbestimmungslehre müssen, bevor Christi Wiederkunft auf Erden erfolgen kann, die Juden in das ihnen von Gott gegebene Heilige Land zurückkehren. Während der Sechstagekrieg 1967, bei dem Israel wesentliche Teile der umstrittenen Gebiete eroberte, die Hoffnung nährte, dass die Prophetie sich bald erfüllen werde, war diese durch den von Carter vermittelten Friedensprozess stark infrage gestellt. Auf Basis eines fundamentalistischen Schriftverständnisses ist Gottes Bund mit Abraham, von dem im alttestamentarischen Buch Genesis (12–25) berichtet wird, unumstößlich, so dass jegliche territoriale Konzessionen als Teil einer Lösungsstrategie im Palästinenserkonflikt kategorisch ausgeschlossen sind. Ausführlich erläutert wird die Bedeutung des Staates Israel für den evangelikalen Heilsglauben von Victor, S. 37–43.

<sup>526</sup> Victor, S. 112. Die Geiseln wurden erst am 20. Januar 1981, am Tag des Amtsantritts Ronald Reagans, freigelassen.

begonnen, entsprechende Politikkonzepte zu erarbeiten und sich institutionell und personell aufzustellen.<sup>527</sup> Durch Carters elektoralen Erfolg entstand die Idee, sich das enorme Wählerpotenzial der evangelikalischen Protestanten zu erschließen.<sup>528</sup> Laut Sterr verschafften sich die Vertreter der New Right, die selbst dem katholischen bzw. jüdischen Glauben angehörten, Zugang zu den religiösen Führern der Fundamentalisten über ultrakonservativ-evangelikale und seit längerem politisch aktive Mittelsmänner wie Robert Billings und Ed McAteer.<sup>529</sup> Nach einem Erinnerungsbericht Paul Weyrichs konnten einflussreiche fundamentalistische Prediger wie Jerry Falwell, Pat Robertson und James Robison in mehreren Treffen, und nachdem eine Umfrage ergab, dass die Basis eine Beteiligung am politischen Prozess befürwortete, von einer Zusammenarbeit überzeugt werden.<sup>530</sup> Im Rahmen dieses Bündnisses – der New Christian Right – entstanden ab Januar 1979 in schneller Folge eine Reihe von Organisationen bzw. politische Interessenvertretungen, mit denen das Projekt einer christlich-konservativen amerikanischen Nation zielgerichtet und systematisch politisch ins Werk gesetzt werden sollte, darunter Christian Voice, Moral Majority (MM) und Religious Roundtable, die als die drei Hauptorganisationen gelten<sup>531</sup>, die mitgliederstarke Frauenorganisation Concerned Women for America, die von Beverly LaHaye, neben Phyllis Schlafly eine der wenigen weiblichen Führungsfiguren der New Christian Right, als Antagonist zu Betty Friedans National Organization for Women gegründet wurde, sowie Louis P. Sheldons Traditional Values Coalition. In Predigten und Publikationen wie Jerry Falwells *Listen America!* (1980) und Tim LaHayes *The Battle for the Mind* (1980) betrieben die fundamentalistischen Eliten parallel zu Aufbau und Vernetzung der Organisationen eine weltanschaulich-programmatische Konsolidierung, indem sie die theologische Position im Hinblick auf das politische Handeln ausbauten und als konkrete Forderungen an die Gläubigen formulierten. In der engen Verbindung von Politik und Religion stellte die Formierung der New Christian Right, die nicht zuletzt aufgrund der Kommerzialisierung der Religion über erhebliche personelle und finanzielle Ressourcen verfügte, von zahlreichen Institutionen vertreten wurde und professionelle politische Arbeit auf nationaler Ebene betrieb, ein Novum dar.

Erste Etappe auf dem Weg zu einem christlichen Amerika war die Besetzung des Präsidentenamtes mit dem Republikaner Ronald Reagan. Der ehemalige Gouverneur von Kalifornien fand laut James L. Guth begeisterten Anklang bei namhaften Fundamentalisten<sup>532</sup> und wurde Victor zufolge von Vertretern der religiösen Rechten (namentlich Ed McAteer) als „präsidiales Material“ betrachtet und als Kandidat systematisch aufgebaut und geschult.<sup>533</sup> Nachdem Reagan im Juli 1980 auf dem Nominierungsparteitag zum Kandidaten gekürt wurde, begann eine Präsidentschaftskampagne, bei der den religiösen Fundamentalisten eine maßgebliche Rolle als Mehrheitsbeschaffer zukam. Um die evangelikalischen Wähler in großer Zahl an die Urnen zu bringen, nahmen Partei und Kandidat inhaltliche Kurskorrekturen im Sinne einer stärkeren Betonung der religiösen Aspekte und einer thematischen Akzentverschiebung hin zu deren moralischen Anliegen vor.<sup>534</sup> Reagan erfüllte auf Veranstaltungen wie dem im August 1980 von McAteer organisierten National Affairs Briefing in Dallas und der im Oktober 1980 von Falwell ausgerichteten Tagung der National Religious Broadcasters in Lynchburg, Tennessee die Erwartungen der religiösen Zuhörerschaft, indem er beispielsweise gestand, er hege Zweifel an der Evolutionslehre, versicherte, die Bibel liefere die Antworten auf alle Probleme der

<sup>527</sup> Als wichtigste Denkfabrik fungierte die 1973 von Weyrich gegründete Heritage Foundation. Fast gleichzeitig entstanden nach einem arbeitsteiligen Prinzip weitere, eng miteinander vernetzte New Right-Organisationen, z. B. das American Legislative Exchange Council, das Committee for the Survival of a Free Congress, der Conservative Caucus und das National Conservative Political Action Committee. Sie platzierten rechtskonservative Themen in den Medien und der Öffentlichkeit, rekrutierten politische Nachwuchskräfte, betrieben Basis- und Lobbyarbeit, warben Geldmittel ein und unterstützten passende Kandidaten. Vgl. Sterr, S. 154 und Victor, S. 236.

<sup>528</sup> Wilcox/Larson, S. 93.

<sup>529</sup> Sterr, S. 155 u. 156.

<sup>530</sup> *Newsmax*, 08.10.2004, Paul Weyrich.

<sup>531</sup> Guth, S. 31–33; Hunter, S. 125–126; Sterr, S. 158–160 u. 165.

<sup>532</sup> Guth, S. 35–36.

<sup>533</sup> Victor, S. 114 u. 117.

<sup>534</sup> Nach Guth (S. 37) zielte die Strategie der Wahlkampfplaner auf die Mobilisierung der Evangelikalischen, von denen nur 55% als Wähler registriert gewesen seien (gegenüber 72% der Nicht-Evangelikalischen). Wilcox/Larson (S. 102) nennen Reagans Umschwung zu einem Nein in der Abtreibungsfrage und die Tilgung von ERA aus dem Parteiprogramm.

Welt und es als Fehler bezeichnete, Gott aus der Schule verbannt zu haben<sup>535</sup>, und forderte unmissverständlich die politische Unterstützung der christlichen Fundamentalisten ein, indem er mit der Verheißung eines neuen Awakenings (s. Anm. 497) unter seiner Regierung gezielt an deren neu erwachten aktivistischen Gestaltungsanspruch appellierte<sup>536</sup>. Die Organisationen der New Christian Right mobilisierten die Gläubigen, indem sie die Autorität ihrer Kirchenführer geltend machten und die vorhandene kirchliche Infrastruktur nutzten, wobei sie nicht zuletzt von der großen Reichweite ihrer elektronischen Kirchen profitierten. Welche konkreten Maßnahmen der Wahlkampfunterstützung ergriffen wurden, ist vor allem bei Kenneth Wald und James L. Guth erörtert: Die Registrierung von Neuwählern erfolgte durch direkten Zugriff auf die Kirchgänger, die Prediger lenkten mit Stellungnahmen zu politischen Sachverhalten und direkten Empfehlungen die Stimmabgabe auf den „richtigen“ Kandidaten und an die Mitglieder der Gemeinden und Organisationen wurde Informationsmaterial wie Wahlbroschüren, vermeintlich neutrale Wahlführer sowie die methodisch erhobenen Kandidaten-Profile oder -Ratings, in denen das Abstimmungsverhalten von Kongressabgeordneten zu moralischen Fragen systematisch erfasst wurde, ausgegeben.<sup>537</sup> Das Ergebnis der Wahlen vom 4. November 1980 war ein großer Erfolg für die Republikanische Partei<sup>538</sup>, der – nach einer nach ähnlichem Muster verlaufenden Wiederwahlkampagne gegen den liberalen Demokraten Walter Mondale<sup>539</sup> – in der Wahl am 6. November 1984 sogar noch überboten werden konnte<sup>540</sup>.

Während Reagans Regierungszeit (1981–1989) entfalteten die christlichen Fundamentalisten ihre Aktivitäten zur Durchsetzung ihrer Vorstellungen von einem Amerika unter der Herrschaft Gottes, die von der Moral Majority auf die einfache Formel „pro-life, pro-family, pro-morals, and pro-American“<sup>541</sup> gebracht wurden, prinzipiell auf allen Politikfeldern und mit der Absicht, die religiösen Glaubenssät-

<sup>535</sup> Vgl. *The New Yorker*, 18.05.1981, Frances Fitzgerald. Das Magazin berichtet zu Reagans Auftritt in Dallas, „he had confessed to having grave doubts about the theory of evolution, and asserted that the Bible contained the answers to all of the world’s problems.“ Im Zusammenhang mit der Konferenz in Lynchburg wird Reagan mit einer vom Publikum bejubelten Äußerung zum Schulgebet „I don’t think we should have ever expelled God from the classroom“ zitiert.

<sup>536</sup> Vgl. Public Broadcasting Service – „God in America, Study Guide: Of God and Caesar (Episode 6)“: <http://www.pbs.org/godinamerica/study-guide/six.html>. Hier ist aus der Dallas-Rede wie folgt zitiert: „Religious America is awakening, perhaps just in time for our country’s sake. If we believe God has blessed America with liberty, then we have not just a right to vote but a duty to vote. We have not just the freedom to work in campaigns and run for office and comment on public affairs. We have a responsibility to do so.“

<sup>537</sup> Vgl. Guth, S. 34–35 u. 37; Wald, S. 198–199.

<sup>538</sup> Ronald Reagan errang 489 Wahlmännerstimmen (Electoral Votes) bei 50% der Wählerstimmen (Popular Votes) gegenüber 49 Wahlmännerstimmen/41% der Wählerstimmen für Jimmy Carter, es gelang, die seit 1955 bestehende Mehrheit der Demokraten im Senat zu brechen, und im Repräsentantenhaus verschoben sich die Mehrheitsverhältnisse zugunsten der Republikaner, die gegenüber zuvor 158 nun 192 Abgeordnete stellten. Vgl. United States House of Representatives, History, Art & Archives, Congress Profiles – Election Statistics, 1980 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 4, 1980, S. 72–73 u. 78: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/97th/>.

<sup>539</sup> Erneut umwarb Reagan die Christlichen Rechten und erneut leisteten diese wertvolle Wahlkampfunterstützung durch mehr oder weniger offene Parteinarbeit, massenweise Wählerregistrierung und die Distribution von Informationsmaterial. Als Musterbeispiel dafür, dass Reagan auch während dieses Wahlkampfs in seinen Ansprachen alle Register der religiösen Rhetorik zog, kann seine am 8. März 1983 gehaltene und als „Evil Empire’ Speech“ bekannt gewordene Rede vor der National Association of Evangelicals in Orlando, Florida dienen: Er stellte die Anleitung durch Gott als Voraussetzung für gute Herrschaft dar („If we will not be governed by God, we must be governed by tyrants“), beschwor im Zusammenhang mit der Diskussion um nukleare Abrüstung religiös aufgeladene Feindbilder („struggle between right and wrong and good and evil“), verhielt Freiheit und Wohlstand, „when religion is vibrant and the rule of law under God is acknowledged“, verurteilte die Abtreibungspraxis und die Sexualmoral („promiscuous“, „no one seems to mention morality as playing a part in the subject of sex“), rief den Kongress dazu auf, das Gesetz zur Wiedereinführung des Schulgebets zügig zu verabschieden („I am calling on the Congress to act speedily to pass it and to let our children pray“), ließ den Culture War anklingen („The real crisis we face today is a spiritual one; at root, it is a test of moral will and faith.“) und bot Erlösung im Glauben an („There’s a great spiritual awakening in America, a renewal of the traditional values that have been the bedrock of America’s goodness and greatness.“). Miller Center – Presidential Speeches – Ronald Reagan: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-8-1983-evil-empire-speech>.

<sup>540</sup> Reagan errang 525 Wahlmännerstimmen (bei 58% der Wählerstimmen), die Senatsmehrheit konnte mit 53 von 100 Sitzen gehalten werden und im House of Representatives waren gegenüber den Verlusten der vorhergehenden Wahlen (1982) wieder deutliche Zugewinne zu verzeichnen. Vgl. United States House of Representatives, History, Art & Archives, Congress Profiles – Election Statistics, 1984 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 6, 1984, S. 68–69 u. 73: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/99th/>.

<sup>541</sup> Diese und ähnliche Formulierungen finden sich immer wieder in der Forschungsliteratur und in Presseberichten. Hier ist zitiert nach einem der Findbücher des Archivs der Liberty University, in dem die vier Prinzipien, auf denen die Organisation gründete, aufgezählt werden. Liberty University, ILRC Archives, The Moral Majority Collection: Record Group 1: The General Materials of the Moral Majority: [http://www.liberty.edu/media/1420/documents/archivfindingaids/MOR\\_RG-01.pdf](http://www.liberty.edu/media/1420/documents/archivfindingaids/MOR_RG-01.pdf).

ze in den gesetzlichen Normen zu kodifizieren. Die ersten drei Schlagworte beziehen sich dabei auf den im ureigenen Interesse der christlichen Fundamentalisten liegenden Bereich der soziomoralischen Werte und Normen. Während „pro-life“ ausschließlich den Schutz ungeborenen Lebens meint – die Anwendung der Todesstrafe wird in der Regel nicht infrage gestellt<sup>542</sup> – und mit der Ablehnung des Schwangerschaftsabbruchs ganz konkret ein lange bearbeitetes Single Issue benennt, werden unter „pro-family“ und „pro-morals“ ganze Themenkomplexe erfasst, die die unterschiedlichsten Aspekte des fundamentalistischen „battle over the ‚secularization of morals‘“<sup>543</sup> beinhalten.

Ein vordringlichstes Ziel (und Voraussetzung für die Errichtung eines Gottesstaates) war die Aufhebung der verfassungsmäßigen Trennung von Kirche und Staat und die Verankerung der christlichen Religion in der Verfassung. Da eine Änderung bzw. Ergänzung der US-Verfassung relativ schwer durchzusetzen ist, wurde versucht, über konkrete Teilerfolge in bestimmten, diesen Verfassungsgrundsatz berührenden Einzelfragen langfristig eine Veränderung von unten nach oben zu bewirken. Exemplarisch hierfür ist der auf dem Feld des Bildungs- und Erziehungswesens geführte Kampf, der sich vorgeblich gegen Beschneidungen der religiösen Freiheit und Diskriminierungen aufgrund des Glaubens richtete. Wichtigstes Vorhaben war die Wiedereinführung des – nach zwei Entscheidungen des Supreme Court in den Jahren 1962 und 1963 abgeschafften – Schulgebets.<sup>544</sup> Nach Ablehnung des School Prayer Amendments verlagerte die New Christian Right ihre Anstrengungen auf den Equal Access Act, der schließlich im August 1984 in Kraft trat und die staatlichen Schulen unter bestimmten Voraussetzungen dazu zwang, allen Schülergruppen die Nutzung schulischer Einrichtungen für Aktivitäten außerhalb des Lehrbetriebs zu ermöglichen.<sup>545</sup> Faktisch durfte damit in der Schule wieder gebetet werden, da Bibelkreise die gleichen Rechte erhielten wie etwa von Schülern organisierte Theatergruppen, Schach- oder Sportclubs. Im Bildungswesen versuchten die Fundamentalisten zudem christlichen – oder besser: biblischen – Anschauungen mehr Geltung zu verschaffen und setzten dabei ihren Kreuzzug gegen den Darwinismus, als dessen historische Meilensteine der „State v. Scopes“-Prozess<sup>546</sup> und die Gründung der Creation Research Society<sup>547</sup> gelten können, fort. Die konkreten Forderungen bezogen sich etwa auf den Einsatz „ethisch‘ korrekte[r] Lehrmittel“<sup>548</sup> und „die Beseitigung ‚säkular-humanistischer‘ Lehrinhalte – etwa der Evolutionstheorie und des Sexualkundeunterrichts – aus dem Kurrikulum“<sup>549</sup>. Andere in der Forschungsliteratur ge-

<sup>542</sup> Victor (S. 183) bemerkt hierzu: „Ein auffallender Widerspruch in den Glaubenssätzen der religiösen Rechten besteht darin, dass sie einerseits fanatisch gegen die Abtreibung zu Felde zieht, während sie zugleich begeistert für die Todesstrafe eintritt.“ Wilcox/Larson (S. 96) nennen als Ausnahme die liberale evangelikale Gemeinschaft der „Sojourners“, die für soziale Gerechtigkeit und eine konsequent lebensbejahende Politik eintraten: Sie wandten sich nicht nur gegen die Abtreibung, sondern auch gegen die Todesstrafe und gegen Kriege“.

<sup>543</sup> Guth, S. 40.

<sup>544</sup> Wilcox/Larson, S. 98. Wie hartnäckig der Streit geführt wurde, zeigt die Darstellung Sterrs (S. 198–206), der allein im 97. Kongress „29 Gesetzesvorlagen für die Wiedereinführung“ zählt und darauf hinweist, dass der Verfassungszusatz in der Senatsabstimmung im März 1984 nur knapp gescheitert war.

<sup>545</sup> Vgl. Hunter, S. 217; Sterr, S. 204.

<sup>546</sup> Der sogenannte Affenprozess (Scopes Monkey Trial) wird in vielen Beiträgen zum US-Fundamentalismus erwähnt. Vgl. Berg, S. 43; Geldbach, S. 65–66; Hunter, S. 120; Kienzler, S. 30–31; Riesebrodt, S. 70 u. 119; Sterr, S. 113–114; Victor, S. 71–72; Wilcox/Larson, S. 92–93. Ein vollständiger „Trial Account“ inklusive eines „Trial Transcript“ findet sich auf einer Webseite der University Missouri-Kansas City School of Law – Scopes „Monkey“ Trial (1925): <http://www.famous-trials.com/scopesmonkey>. Im Jahr 1925 führte die liberale American Civil Liberties Union einen Gegenschlag gegen die fundamentalistische Bewegung, indem sie, vertreten durch den Biologielehrer John T. Scopes, der zu diesem Zweck absichtlich gegen das Anti-Evolutions-Gesetz von Tennessee verstoßen hatte, die Kontroverse zu einem Gerichtsfall machte. Besonders das hochnotpeinliche Verhör, dem der liberale Anwalt Clarence Darrow den Staatsanwalt Jennings Bryan, einen überzeugten Fundamentalisten, unterzog, sorgte dafür, dass die Kreationisten als rückständige, ungebildete, naivgläubige Tölpel („yokel“) dastanden, die ungeachtet des Standes der Wissenschaft fanatisch an einem törichtem Glauben festhielten.

<sup>547</sup> Die Creation Research Society spaltete sich 1962 von der American Scientific Affiliation ab (Geldbach, S. 71). Sie vertritt bis heute die fundamentalistische Position, der in der Genesis geschilderte göttliche Schöpfungsakt sei die historische Wahrheit. Auf der aktuellen Website der Creation Research Society findet sich das „CRS Statement of Belief“, dessen erster Punkt lautet: „The Bible is the written Word of God, and because it is inspired throughout, all its assertions are historically and scientifically true in the original autographs. To the student of nature this means that the account of origins in Genesis is a factual presentation of simple historical truths.“ The Creation Research Society – „CRS Statement of Belief“: <https://www.creationresearch.org/index.php/about-crs/statement-of-belief>.

<sup>548</sup> Sterr, S. 179. In diesem Zusammenhang schildert Sterr zudem einen Streit um anstößige Schulbücher im Bundesstaat West Virginia Ende der 1970er Jahre (S. 156).

<sup>549</sup> Wilcox/Larson, S. 98.

nannte Anliegen, wie die „Abschaffung von Auflagen zum ‚home schooling‘“<sup>550</sup> und der Erhalt von Privilegien und fiskalischen Vorteilen im Zusammenhang mit Konfessionsschulen („tax tuition“)<sup>551</sup> erklären sich hingegen aus dem fundamentalistischen Bestreben, die eigenen Kinder von den staatlichen Bildungseinrichtungen mit ihren gottlosen Lehrplänen fernzuhalten.

Weitere Anstrengungen richteten sich auf die Verteidigung des traditionellen, d. h. patriarchalischen Familienmodells<sup>552</sup> sowie die Einschränkung der Sexualität im privaten wie im öffentlichen Leben. Im Bereich der Frauenrechte versuchte die New Christian Right Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre – Frauen konnten sich durch eigene Berufstätigkeit (Stichwort *Equal Pay Act*) sowie die Entkoppelung des Geschlechtsaktes von der Reproduktionsfunktion (Anti-Baby-Pille, Möglichkeit des Schwangerschaftsabbruchs) leichter aus einem ehelichen Abhängigkeitsverhältnis lösen und kämpften aktiv und organisiert um Gleichberechtigung –, die das fundamentalistische Familienideal bedrohten, rückgängig zu machen. Zum Verbot des Schwangerschaftsabbruchs und der Blockierung des Equal Rights Amendments als konkreten Zielen mit höchster Priorität kamen die bei Wilcox/Larson genannten Forderungen in Bezug auf die Reduktion von Kinderbetreuungsangeboten, die Kürzung von Steuervorteilen und die Verhinderung „flexible[r] Arbeitszeiten“, die darauf abzielten, Frauen die Ausübung eines Berufes zu erschweren<sup>553</sup>. Ebenfalls oben auf der politischen Agenda der Christian Right als konkrete Maßnahmen gegen den allgemeinen Verfall der Sitten standen ein Verbot der Pornografie, worin jede Art von sexuell freizügigen Darstellungen in Kunst und Medien (Bücher, Filme, Musik usw.) eingeschlossen war, sowie eine umfassende „Anti-Gay“-Gesetzgebung, für die Wilcox/Larson einige Beispiele nennen<sup>554</sup>. Die Feindschaft gegenüber Homosexuellen leitete sich dem fundamentalistischen Schriftverständnis entsprechend direkt aus dem Bibeltext ab (z. B. Leviticus, 20:13) und wuchs sich in den 1980er Jahren aufgrund der HIV-Epidemie zu einer regelrechten Schwulenhysterie aus, die von den Hasstiraden fundamentalistischer Prediger wie Falwell gezielt befeuert wurde. Für Falwell war Aids die gerechte Strafe Gottes, und zwar, wie aus einem späteren Zitat hervorgeht, nicht nur für die Homosexuellen selbst, sondern für die Gesellschaft, die Homosexualität tolerierte, als solche.<sup>555</sup>

Unter dem vierten Stichwort des MM-Programms „pro-American“, in dem sich patriotische Vorstellungen von der wirtschaftlichen und militärischen Stärke Amerikas mit der für den amerikanischen Fundamentalismus kennzeichnenden Feindschaft zum Kommunismus, zum Islam und zu generell allem echten oder vermeintlich Un-amerikanischen verbinden<sup>556</sup>, können die Inhalte der fundamentalistischen Wirtschafts-, Verteidigungs- und Außenpolitik zusammengefasst werden. Ein wichtiger Faktor für die New Christian Right-Eliten, abseits ihrer Hauptanliegen auf diesen politischen Feldern dezidiert fundamentalistische Positionen zu entwickeln und zu vertreten, war neben einigen theologischen Implikationen, dass sie für Ronald Reagan höchste Priorität genossen.

---

<sup>550</sup> Ebd.

<sup>551</sup> Ebd.; Sterr, S. 179.

<sup>552</sup> Riesebrodt (S. 87) beschreibt das zu Beginn des 20. Jahrhunderts herrschende fundamentalistische Verständnis von Familie wie folgt: „Die ideale Familie des Fundamentalismus ist die traditionelle patriarchalische Kleinfamilie mit einer klaren geschlechtlichen Arbeitsteilung. Die Mutter ist zuständig für den Haushalt und die Erziehung der Kinder; der Vater sorgt als Familienoberhaupt für den Unterhalt und ist gegebenenfalls auch noch für Politik zuständig im Sinne der Wahrung der Interessen seiner Familie. Die Familie ist der Garant christlicher Erziehung und frommer Lebensführung, wobei dem *family altar*, dem gemeinsamen Gebet und der väterlichen Bibellesung, eine zentrale Bedeutung zugemessen wird.“

<sup>553</sup> Wilcox/Larson, S. 97.

<sup>554</sup> Vgl. ebd.: „Ihre Forderungen reichten hier von der Verweigerung staatlicher Anti-Diskriminierungsmaßnahmen über die Bezeichnung der Homosexualität als ‚abweichender und krankhafter Lebensstil‘ im Schulunterricht, das Verbot von Homo-Ehen [...] bis hin zur Entlassung von Homosexuellen aus dem Schul- und Militärdienst.“

<sup>555</sup> In vielen Internet-Publikationen findet sich, allerdings ohne Quellen- und Datumsangabe, folgendes Zitat Falwells: „AIDS is not just God’s punishment for homosexuals; it is God’s punishment for the society that tolerates homosexuals.“

<sup>556</sup> In den 1950er Jahren waren die Vereinigten Staaten politisch, gesellschaftlich und kulturell stark vom Kampf gegen den Kommunismus geprägt und die nationale Paranoia (Red Scare) eskalierte ab Mitte der 1940er Jahre – geschürt durch etliche Spionageaffären und die im Zeichen des Kalten Kriegs stehenden weltpolitischen Ereignisse – in der Kommunistenhetze des republikanischen Senators Joseph McCarthy. Hunter legt dar, dass christliche Fundamentalisten sich bereits in den 1920er Jahren gegen die Ausbreitung des „atheistic communism“ gewandt hatten, in den folgenden Jahrzehnten faschistische und antisemitische Tendenzen zunahmen und in den 1950ern die antikommunistische Stimmung in der zweiten Welle fundamentalistischer Politaktivitäten, nämlich der Beteiligung an der Kampagne McCarthys gegen unamerikanische Umtriebe, gipfelte (S. 121–123). Vgl. hierzu auch Wilcox/Larson, S. 93.

Reagans Wirtschaftspolitik, als dessen „drei Hauptbestandteile“ Schäfer/Skorsetz die „Kürzung der Sozialprogramme, einschneidende Steuersenkungen und den Abbau der staatlichen Wirtschaftsregulierung“<sup>557</sup> nennen, unterstützten die christlichen Fundamentalisten u.a. mit Forderungen nach „Steuersenkungen (auch für Großverdiener) und einem Rückbau des Wohlfahrtsstaates“<sup>558</sup> sowie einer „Absenkung des Mindestlohns für Jugendliche und [...] Rückkehr zum Goldstandard“<sup>559</sup>. Dass die fundamentalistischen Vordenker auch das Primat der Ökonomie mit Gottes Wort legitimierten, zeigt ein von Geldbach angeführtes Zitat aus Falwells Buch *Listen America!*: „The free enterprise system is clearly outlined in the Book of Proverbs in the Bible ... Ownership of property is Biblical. Competition in business is Biblical. Ambitious and successful business management is clearly outlined as part of God’s plan for His people“.<sup>560</sup>

Auch mit Reagans außen- und sicherheitspolitischem Kurs, der mit der massiven militärischen Aufrüstung und einem strammen Anti-Kommunismus, der sich in der Frontstellung gegen den Erzfeind Sowjetunion und der Interventionspolitik in Lateinamerika, Afrika und Asien manifestierte, auf die Wahrung der geostrategischen und ökonomischen Interessen der USA zielte, gingen die fundamentalistischen Führer konform. Nach Angaben in der Forschungsliteratur befürworteten sie die nukleare Rüstung und den Aufbau des weltraumgestützten Raketenabwehrsystems Strategic Defense Initiative<sup>561</sup> genauso wie Maßnahmen gegenüber einzelnen Ländern<sup>562</sup>. Abgesehen von der zum Kampf Gottes gegen Satan stilisierten Abwehr des Kommunismus spielten vor allem in Bezug auf Mittelamerika und Israel religiöse Aspekte eine Rolle für die außenpolitische Positionsbestimmung der Christlichen Rechten. Mittelamerika, wo die USA entsprechend der Reagan Doctrine mehrere Militärdiktaturen stützte<sup>563</sup>, war für konservative Evangelikale als Betätigungsfeld insofern optimal, als sich der weltanschauliche Kampf gegen die Befreiungstheologie, deren gesellschaftskritischer Impuls und deren Widerstand gegen rechte Diktaturen als sozialistische Bedrohung wahrgenommen wurden, mit dem Missionierungsauftrag verbinden ließ. Da die überwiegend katholische Bevölkerung zutiefst religiös war, stellte sie ein beträchtliches Reservoir an Seelen und Spendern dar und bot evangelikalen Predigern, die mit ihren Medienunternehmen expandieren wollten, gute Marktchancen für ihre eigenen spirituellen Angebote.<sup>564</sup> Wie stark sich die Christian Right-Eliten für die Region engagierten, zeigen die Reisen Falwells, Robertsons und anderer dorthin, die Aktivitäten der mit ihnen verbundenen Working Group on Central America und ihre auf Veranlassung Reagans unternommenen Versuche, ihre Anhängerschaft zur aktiven Unterstützung in der Nicaragua-Frage zu bewegen, die allesamt bei Sterr beschrieben sind<sup>565</sup>.

Dass die fundamentalistischen Geistlichen sich für Reagans Nahost-Politik einsetzten, die im Strategic Cooperation Agreement (1981) zwischen den USA und Israel verkörpert ist und als Versuch beschrieben werden kann, durch Stationierung von Truppen im Libanon und umfassende Militärhilfe an Israel die Region im US-Sinn zu stabilisieren und den sowjetischen Einfluss zurückzudrängen, begründet sich vorwiegend theologisch aus der dispensationalistischen Heilslehre, die dem jüdischen Volk eine besondere Rolle für die Wiederkunft Christi zuschreibt (s. Anm. 525), und ihrer ausgesprochen anti-islamischen Haltung. Wie aus Sterrs Ausführungen hervorgeht, sprachen sie sich für den Libanonkrieg und für eine Verlegung der US-Botschaft von Tel Aviv in die Heilige Stadt Jerusalem aus, klärten sie die Amerikaner in Ansprachen und gedrucktem Informationsmaterial umfassend

<sup>557</sup> Schäfer/Skorsetz, S. 464. Im Einzelnen bedeutete dies z. B. Einschnitte in den Bereichen Bildung, Soziales und Gesundheit, die zweimalige Senkung des Spitzensteuersatzes und Regelungen zu Lasten der Arbeitnehmer und des Umweltschutzes (S. 464–465).

<sup>558</sup> Wilcox/Larson, S. 100.

<sup>559</sup> Ebd., S. 93.

<sup>560</sup> Geldbach, S. 68, Anm. 40 (Jerry Falwell: *Listen America!*, S. 13).

<sup>561</sup> Sterr, S. 179 u. 182–183; Wilcox/Larson, S. 93.

<sup>562</sup> Beispiele sind der Beistand für das Apartheid-Regime in Südafrika (Wilcox/Larson, S. 93; Sterr, S. 179 u. 226) und das Marcos-Regime auf den Philippinen (Sterr, S. 225–226), die Erneuerung des Verteidigungsabkommens mit Taiwan (Guth, S. 34; Sterr, S. 179) und der Wirtschaftssanktionen gegen Rhodesien (Guth, S. 34–35) sowie die Ablehnung der unter Carter vereinbarten Übergabe des Panamakanals (Sterr, S. 179).

<sup>563</sup> Dies umfasste eine Reihe von militärischen und paramilitärischen Aktionen in Chile, El Salvador, Guatemala und Nicaragua sowie die nicht zuletzt als Provokation gegenüber Kuba inszenierte Besetzung Grenadas (1983).

<sup>564</sup> Sterr (S. 230–231) weist etwa darauf hin, dass sich die jahrzehntelangen protestantischen Bekehrungsanstrengungen Mitte der 1980er Jahre, als die Zahl der Konvertiten rasant anstieg, endlich auszahlten.

<sup>565</sup> Ebd., S. 232–233 u. 236.

über die Wichtigkeit Israels im göttlichen Heilsplan auf und intensivierten sie ihre interkonfessionellen und internationalen Beziehungen.<sup>566</sup>

Bezüglich der Strategien und Mittel der politischen Einflussnahme, die ich im Folgenden gestützt auf den Beitrag Walds zum „Einfluss der Religion auf die amerikanische Politik“ knapp darstellen werde, ist zunächst festzustellen, dass die Schaffung bzw. Optimierung von operationellen und kommunikativen Infrastrukturen, die es ermöglichten, die vielfältigen Aktionen sowohl der fundamentalistischen Führungskräfte als auch der religiös-konservativen Basis, der sogenannten Grassroots, zu planen, zu koordinieren und durchzuführen, wesentlich war. Während der Amtszeit Reagans wurden eine Reihe von Christian Right-Organisationen gegründet, die auf unterschiedliche thematische Schwerpunkte setzten, unterschiedliche Zielgruppen adressierten und sich auf unterschiedliche Methoden und Aktivitäten konzentrierten und die größtenteils personell stark miteinander verflochten waren.<sup>567</sup> Anwendbar auf das politische Handeln dieser Organisationen ist Walds grundsätzliche Differenzierung zwischen „Insider-Taktiken“, die, „um wichtige staatliche Entscheidungsträger zu beeinflussen“, auf den „direkten Zugang („access“) zu Regierungs- und Kongressmitgliedern“ setzen, und den „Outsider-Taktiken“, d. h. „Aktivitäten, die eine große Zahl einfacher Bürger einbeziehen und die eine Änderung der staatlichen Aktivitäten über eine Beeinflussung der öffentlichen Meinung herbeiführen sollen“.<sup>568</sup> Neben den bereits erörterten Wahlkampfaktivitäten (s. Anm. 537) nennt Wald folgende Maßnahmen im politischen Tagesgeschäft, die auf die konkrete Umsetzung der aus den Glaubensinhalten abgeleiteten politischen Ziele gerichtet sind:

- Lobbying: Die Insider-Taktik „Lobbying“ beschreibt Wald wie folgt: „Wie ihre Pendants aus der Wirtschaft, den Gewerkschaften und Berufsverbänden, unterhalten religiöse Einrichtungen [...] Lobby-Büros in Washington D.C., die professionelle Interessenvertreter beschäftigen, welche an der Konzeption von Gesetzesentwürfen mitzuwirken, mit politischen Eliten zu verhandeln und auf andere Weise die staatliche Politik zu beeinflussen suchen.“<sup>569</sup>
- Infiltration: Hierunter versteht Wald die „Versuche[] religiös motivierter Organisationen, ihren Mitgliedern zu öffentlichen Ämtern und Mandaten zu verhelfen“.<sup>570</sup> Das heißt, eigene Vertreter sollen an den Schaltstellen der Macht, etwa als Minister, Behördenchefs oder Bundesrichter, installiert werden, um den politischen Prozess direkt im eigenen Interesse steuern zu können.
- Rechtliche Verfahren: Diese sind im Politik- und Rechtssystem von hoher Relevanz, denn, wie Wald formuliert, in den USA werden „aus politischen Fragen früher oder später Rechtsfragen“.<sup>571</sup> Die Vorgehensweise „spezialisierter Organisationen und Kanzleien“ umfasse (da nur Betroffene klageberechtigt sind) die Rekrutierung eines geeigneten Klägers, die Kostenübernahme und den umfänglichen juristischen Beistand und ziele darauf, „Gesetze oder Rechtspräzedenzen in Frage zu stellen“ und die eigene „spezifische Rechtsauffassung durchzusetzen“.<sup>572</sup>
- Direkte Aktionen: Unter diesem Stichwort fasst Wald bewährte Formen der politischen Meinungsäußerung wie Demonstrationen, Protestkundgebungen und Boykotte sowie „Gebetswachen“ als eine spezifisch religiöse Spielart der politischen Artikulation zusammen, deren Ziel es sei, „Amtsinhabern die starke Unterstützung der Öffentlichkeit für ihre Anliegen vor Augen zu führen“.<sup>573</sup> Hierzu zählt er ferner „religiös inspirierte politische Gewalttaten“, wie die Attentate der rechtsextremistisch-religiösen Gruppierung „Christian Identity“ auf „Schwarze, Juden und andere religiöse Minderheiten“ sowie die vom „militante[n] Flügel der Anti-Abtreibungsbewegung“ verübten Bomben-, Brand- und Mordanschläge.<sup>574</sup>

<sup>566</sup> Ebd., S. 223–225.

<sup>567</sup> Tabellarische Übersichten der Christian Right-Organisationen und -Mitgliedschaften liefert Sterr, S. 160 u. 171.

<sup>568</sup> Wald, S. 190.

<sup>569</sup> Ebd. Vgl. auch S. 193–195. Als Beispiele für New Christian Right-Organisationen, die sowohl in den Bundesstaaten als auch in der Hauptstadt Lobby-Büros betrieben, nennt Sterr Falwells Moral Majority (S. 164) und die anti-feministische Concerned Women for America (S. 167).

<sup>570</sup> Wald, S. 200.

<sup>571</sup> Ebd., S. 196.

<sup>572</sup> Ebd., S. 196–197.

<sup>573</sup> Ebd., S. 191. Exemplarisch nennt Wald den jährlich anlässlich des „Roe versus Wade“-Urteils stattfindenden March for Life der Abtreibungsgegner und den (in den 1990er Jahren) gegen den Disney-Konzern wegen seiner toleranten Haltung gegenüber homosexuellen Arbeitnehmern verhängten Boykott.

<sup>574</sup> Ebd., S. 193. Siehe hierzu auch Anhang A, Artikel Nr. 1, 4, 6, 14 u. 19.

In der Zusammenschau zeigt sich, dass die christlichen Fundamentalisten ungeachtet der dem Wesen nach undemokratischen Denkstrukturen die Mittel und Möglichkeiten, die eine moderne Demokratie bietet, auf vielfältige Weise voll ausschöpften, ihre politische Mobilisierung aber auch zu einer Eskalation der Gewalt von Seiten radikaler Fanatiker führte, die aus ihrem religiösen Unfehlbarkeitsanspruch und der Überzeugung, das Wort Gottes stehe über den von Menschen gemachten Gesetzen, das Recht ableiteten, dessen vermeintlichen Willen zu vollstrecken.

Zur politisch-gesellschaftlichen Wirkung der New Christian Right lässt sich abschließend feststellen, dass diese, wie Guth pointiert zusammenfasst, „fulfilled neither the hopes of its friends nor the fears of its foes“<sup>575</sup>. Legt man die Aufzählungen der Erfolge und Misserfolge bei Guth, Hunter und Sterr zugrunde, zeigt sich in Bezug auf die nationale Gesetzgebung eine gemischte Bilanz: Beispielsweise konnten einerseits weder die Tuition Tax Credit Bill und der Family Protection Act noch die Maximalforderungen hinsichtlich Abtreibung und Schulgebet durchgesetzt werden, wurde andererseits aber das Equal Rights Amendment – das bis heute nicht ratifiziert ist – erfolgreich blockiert und statt des School Prayer Amendments immerhin der Equal Access Act in Kraft gesetzt; auf bundesstaatlicher Ebene wurden Teilerfolge im Hinblick auf Streitfragen wie Homosexuellenrechte und Kreationismus im Schulunterricht sowie die Zensur sexueller Inhalte (Lehrbücher, Bibliotheken, Pornografie) erzielt.<sup>576</sup> Ein Grund für die begrenzte Wirkung der New Christian Right war, dass, ähnlich wie schon bei Jimmy Carter und den Evangelikalen, auch zwischen Reagan und den christlichen Fundamentalisten die Erwartungshaltungen an eine politische Zusammenarbeit divergierten. So liefen deren Infiltrationsanstrengungen weitgehend ins Leere, da Reagan nicht die erhoffte Ämterpatronage betrieb<sup>577</sup>, und Wilcox/Larson, Schäfer/Skorsetz und Sterr weisen übereinstimmend darauf hin, dass Reagans Prioritäten in der Wirtschafts- und Außenpolitik lagen und sich seine Unterstützung für fundamentalistische Kernforderungen in reiner Rhetorik erschöpfte<sup>578</sup>. Reagan hielt sich die christlich-rechte Klientel gewogen, indem er ihr seine Aufmerksamkeit widmete und ihre religiösen Befindlichkeiten bediente, was sich etwa an dem bei Sterr erwähnten Umstand, dass er ihre Veranstaltungen besuchte und an seinem Amtssitz „vermehrt wieder öffentliche, religiöse Zeremonien“ abhalten ließ<sup>579</sup>, und vor allem in seinen Reden<sup>580</sup> zeigt. Des Weiteren erhielt die New Christian Right nicht die volle Unterstützung der von Heterogenität gekennzeichneten evangelikalen und fundamentalistischen Lager, die entweder die weltanschaulichen Positionen nicht teilten<sup>581</sup> oder die Zusammenarbeit aufgrund ihrer separatistischen Ausrichtung verweigerten<sup>582</sup>, konnte sie andere religiös-konser-

<sup>575</sup> Guth, S. 38.

<sup>576</sup> Ebd., S. 39; Hunter, S. 127; Sterr, S. 157 u. 204–208.

<sup>577</sup> Wilcox/Larson weisen darauf hin, dass Reagan immerhin „einige Christlich-Konservative – zumeist auf unteren Positionen – einstellte“ (S. 94) und als „Gegenleistung für die evangelikale Wahlkampfunterstützung den Pentecostal James Watt zum Innenminister berief (S. 102), und Sterr (S. 159) nennt die Besetzung eines Postens im Erziehungsministerium mit Robert Billings.

<sup>578</sup> Wilcox/Larson, S. 102; Schäfer/Skorsetz, S. 466; Sterr, S. 190. Sogar die Christian Right selbst kam laut Sterr im Nachhinein zu dem „Ergebnis, daß Reagan ihnen zwar die Tür zur politischen Arena aufgestoßen hatte, sie aber dann mit viel symbolischer Politik abgespeist hatte“ (S. 241). Siehe hierzu auch Anhang A, Artikel Nr. 13.

<sup>579</sup> Sterr, S. 191.

<sup>580</sup> Neben den bereits genannten Auftritten in Dallas, Lynchburg und Orlando (s. Anm. 535–536 u. 539) kann als Beispiel aus Reagans zweiter Amtszeit seine Rede zur Lage der Nation vom 6. Februar 1985 angeführt werden, in der er unter Berufung auf den „invincible spirit of one great nation under God“ die Fortschritte und Errungenschaften seiner Regierung pries und als Zugeständnis an die Forderungen der Christian Right Appelle an den Kongress richtete, das Schulgebet wieder einzuführen und die Abtreibung zu verbieten: „I thank the Congress for passing equal access legislation giving religious groups the same right to use classrooms after school that other groups enjoy. But no citizen need tremble, nor the world shudder, if a child stands in a classroom and breathes a prayer. We ask you again, give children back a right they had for a century and a half or more in this country. The question of abortion grips our nation. Abortion is either the taking of a human life or it isn't. And if it is – and medical technology is increasingly showing it is – it must be stopped. [...] And tonight I ask you in the Congress to move this year on legislation to protect the unborn.“ Miller Center – Presidential Speeches – Ronald Reagan: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/february-6-1985-state-union-address>.

<sup>581</sup> So weist Guth darauf hin, dass für afroamerikanische Evangelikale vor allem abweichende Positionen in der Sozial- und Wirtschaftspolitik sowie ein latenter Rassismus trennende Elemente darstellen (S. 42) und dass die National Association of Evangelicals bei den TV-Predigern eine gemäßigttere politische Linie und einen weniger scharfen Ton anmahnte (S. 43). Vgl. auch Hunters Erläuterungen zur ablehnenden Haltung junger Evangelikaler zu Falwells Moral Majority (S. 147–148) und Wilcox/Larsons Hinweis, dass schwarze Evangelikale oft andere politische Meinungen vertreten (S. 90).

<sup>582</sup> Der Grundsatzstreit über die Legitimation der politischen Einmischung und die Differenzen in theologischen Fragen verhinderte, dass sich die Christian Right das Potenzial des separatistischen Flügels der Fundamentalisten erschließen

vative Kräfte nicht als Verbündete integrieren<sup>583</sup> und konkurrierten ihre Führer, die untereinander teilweise regelrecht verfeindet waren, um finanzielle Mittel und personelle Ressourcen<sup>584</sup>. Auch litt sie zunehmend unter der nachlassenden Unterstützung, d. h. dem Rückgang des Spendenaufkommens und dem Erlahmen des Engagements ihrer eigenen Anhängerschaft. So zeigten sich bereits Mitte der 1980er Jahre, als der Enthusiasmus der ersten Amtszeit Reagans nachließ und sich Enttäuschung und Ernüchterung breit machten, erste Auflösungserscheinungen<sup>585</sup>. Demotivierend waren für die überzeugten Aktivisten und Unterstützer zunächst das Ausbleiben vorzeigbarer Erfolge und die Einsicht, „dass Reagan die Religion nur zum Zwecke der Stimmenmaximierung eingesetzt hatte“<sup>586</sup>, und später dann die starke Diversifizierung der Themen, die dazu führte, dass sich die Basis von ihren Führern und den von ihnen propagierten Inhalten und Zielen entfremdete. Insbesondere das außenpolitische Engagement der Eliten erwies sich als kontraproduktiv, denn die Grassroots zeigten wenig Bereitschaft, sich für Themen einzusetzen, die für ihre eigene Lebenswirklichkeit kaum relevant waren.<sup>587</sup> Darüber hinaus entfaltete sich in der amerikanischen Gesellschaft keineswegs die erhoffte und behauptete Breitenwirkung. Die New Christian Right schaffte es nicht nur nicht, tatsächlich eine „Majority“ der Gesellschaft für ihre Anliegen zu mobilisieren, sondern provozierte im Gegenteil massive Abwehrreaktionen insbesondere in säkularen, liberalen und subkulturellen Milieus. Der aktive Widerstand formierte sich vorwiegend aus den Reihen sozialer Bewegungen (Bürgerrechts-, Friedens-, Frauen- und Schwulenbewegung) sowie von Seiten der Mainline-Kirchen und richtete sich gegen das Eindringen der Religion in staatliche Bereiche, die Einschränkung der Bürgerrechte, die Verschärfung der Moralgesetze sowie den außenpolitischen Kurs der Reagan-Regierung.<sup>588</sup>

Während die Frage, ob sich die USA in den 1980er Jahren auf dem Weg zu einem Gottesstaat befanden, aus der Retrospektive also eindeutig mit Nein beantwortet werden kann, konnte sich das gesellschaftlich-politische Geschehen von bestimmten weltanschaulichen Standpunkten und aus damaliger Perspektive jedoch durchaus als reale Bedrohung, als eine bevorstehende christlich-fundamentalistische Revolution dargestellt haben. Die hohe Medienpräsenz von Themen und Personal der Christlichen Rechten<sup>589</sup>, der schrill vorgetragene Anspruch, die *Moral Majority* zu stellen und der von Fanatismus und Hass geprägte Ton<sup>590</sup>, das angeblich enorme Mobilisierungspotenzial<sup>591</sup>, die

---

konnte. So spricht Guth von den „continuing antipolitical residues of evangelical and fundamentalist religion“ und den „persistent effects of generations of indoctrination that ‚you can’t get the church mixed up in politics‘“ (S. 40–41).

<sup>583</sup> Beispielsweise erwähnen Wilcox/Larson die Weigerung von Mitgliedern der Moral Majority, „mit Pfingstlern, ‚mainline‘-Protestanten oder Katholiken zusammenzuarbeiten“ (S. 93), und Guth (S. 42) wirft die Frage auf, ob der latente Anti-Katholizismus des protestantischen Fundamentalismus angesichts aller Gemeinsamkeiten in vielen moralischen Fragen zu überwinden sei.

<sup>584</sup> Guth, S. 41. Als Beispiele nennt er die Feindschaft zwischen Falwell und Robertson und zwischen Robertson und Jimmy Bakker. Er erwähnt auch, dass Robertson in seinen TV-Sendungen vor allem für Christian Voice warb, und zwar nicht zuletzt, um den Erfolg seines Erzrivalen Falwell und dessen Organisation Moral Majority zu sabotieren (S. 32).

<sup>585</sup> Während einige Organisationen ihre Aktivitäten einstellten (in den Jahren 1985–1987 z. B. American Coalition for Traditional Values, Freedom Council, National Christian Action Coalition und Religious Roundtable), versuchten andere sich neu aufzustellen (Christian Voice wird zur im Jahr 1987 gegründeten American Freedom Coalition umorganisiert; Moral Majority vereinigt sich 1986 mit der neugegründeten Liberty Federation). Sterr, S. 160, 211, 246 u. 247.

<sup>586</sup> Wilcox/Larson, S. 102.

<sup>587</sup> Sterr, S. 269–270. Er betont, dass sich die New Christian Right mit der Anpassung an Reagans Außenpolitik so weit von ihren gesellschaftlichen und moralischen Hauptanliegen entfernt habe, dass sie auch nach einer Rückbesinnung auf ihre „originären Themen“ Ende der 1980er Jahre ihren Bedeutungsverlust als „Themenführer“ nicht mehr rückgängig machen konnte (S. 183), und liefert einige Beispiele dafür, dass es den führenden Köpfen nicht gelang, die religiös-konservative Basis zu den für Reagan wichtigen außenpolitischen Fragen zu mobilisieren (S. 225–227, 230 u. 236–237).

<sup>588</sup> Guth erwähnt in Bezug auf den School Prayer-Streit „a massive countercampaign by the main-line and traditionalist conservative churches, which united as seldom before to fight what they perceived as a violation of the First Amendment separation doctrine“ (S. 34). Hunter (S. 127–128) nennt als opponierende Gruppen: American Civil Liberties Union, National Organization for Women, National Abortion Rights Legal Action Committee, National Education Association, People for the American Way, Moral Alternatives in Politics, Americans for Common Sense, National Council of Churches. Hunter wertet die Gegenmobilisierung letztlich gar als Überreaktion: „It is clear that those who have formed the most strident opposition to Evangelical political initiatives have overinterpreted the phenomenon.“ (S. 154)

<sup>589</sup> Als symptomatisch können hier zwei einflussreiche Printmedien angeführt werden. Das Wochenmagazin *Newsweek* hatte das Jahr 1976, in dem der Evangelikale Jimmy Carter zum Präsidenten gewählt wurde, bereits zum „Year of the Evangelical“ erklärt. Die *Newsweek*-Ausgabe vom 25. Oktober 1976 trägt den Titel „Born Again!“. Am 26. Dezember 1977 erschien darüber hinaus eine *Time*-Ausgabe mit der Titelblatt-Überschrift „The Evangelicals: New Empire of Faith“. *Time Magazine*, Cover-Archiv: <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19771226,00.html>.

<sup>590</sup> Guth spricht von einer Neigung fundamentalistischer Führer, „to run afoul of the law, morality, good taste, or public opinion“ (S. 43). Dies gilt besonders für Jerry Falwell, der mit seiner Moral Majority zum Inbegriff der New Christian

Dominanz der aktivistischen Strömung der christlichen Fundamentalisten, die den weniger sichtbaren, weil zum Rückzug neigenden separatistischen Flügel sowie jede Art von moderater Religiosität überlagerte, die scheinbare Professionalisierung der politischen Arbeit sowie Reagans demonstrative Gunstbezeugungen (besonders in den Wahlkampfbereichen 1980 und 1984) –, all dies trug dazu bei, dass die New Christian Right als ernstzunehmende politische Kraft angesehen wurde, die im Begriff war, die Meinungsführerschaft zu übernehmen und die Vereinigten Staaten in eine Theokratie zu verwandeln. Die Sorge, der Margaret Atwood mit ihrer dystopischen Zukunftswarnung in *The Handmaid's Tale* Ausdruck verleiht, mag einigen Zeitgenossen nicht ganz unbegründet erschienen sein.

### 7.1.3 Atwoods weltanschauliche und politische Gegenpositionen

Es scheint evident, dass eine Autorin, die sich mit ihren literarischen Werken, in einer Vielzahl von Reden, Schriften und Interviews, in denen sie politische Unterdrückung anprangert, sowie durch ihr gesellschaftspolitisches Engagement stets für Frieden, Demokratie, Menschenrechte, Geschlechtergleichheit und Umweltschutz eingesetzt hat und einsetzt, eine ablehnende Haltung zum christlichen Fundamentalismus und der New Christian Right in den USA einnimmt. Margaret Atwoods weltanschauliche Gegnerschaft, das zeigen sowohl ihre literarischen Produktionen als auch ihre außerliterarischen Äußerungen, bezieht sich zum einen auf die von der New Christian Right vertretenen politischen Inhalte und Ziele und zum anderen auf die fundamentalistische Denkform an sich.

Inhaltlich vertritt Atwood grundsätzlich und in allen Punkten eine konträre Position zum politischen Programm der christlichen Rechten. Dies kann, abgeleitet aus den ermittelten Werthaltungen und Weltanschauungen und basierend auf der Annahme, dass es eine Grundtendenz zu in sich stimmigen Weltbildern gibt, auch für Aspekte behauptet werden, die nicht anhand von Textstellen aus ihren fiktionalen Werken oder expliziten nicht-fiktionalen Selbstaussagen eindeutig belegt werden können:

- Ihre oft und ausführlich in literarischen wie außerliterarischen Zusammenhängen erörterten Vorstellungen von der Gleichberechtigung von Mann und Frau und der Angleichung der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern, die ich in Kapitel 6 eingehend dargelegt habe, steht dem Ziel der Einschränkung der Frauenrechte und der Rückkehr zu einem patriarchalischen Modell von Ehe und Familie diametral entgegen. Außerdem hat sie sich energisch gegen die These gewehrt, dass die feministische Bewegung den fundamentalistischen Backlash erst heraufbeschworen habe.<sup>592</sup>
- In Bezug auf den demografischen Wandel hat Atwood im Zusammenhang mit *The Handmaid's Tale* klar Stellung bezogen: Es sei, da Kinder keinen ökonomischen Vorteil mehr darstellten, sondern im Gegenteil eine Reihe von Nachteilen (Jobverlust, Einkommenseinbußen, wirtschaftliche Abhängigkeit) mit sich brächten, nur folgerichtig, dass Frauen sich (seit den 1970er Jahren, als Empfängnisverhütung und das Recht auf Schwangerschaftsabbruch ihnen dies ermöglichen) der Mutterschaft verweigerten; Verhütung zu verdammen, Abtreibung zu verbieten und Frauen zurück in die Versorgung zu drängen, stelle jedoch keine Lösung des Problems, sondern einen gesellschaftlichen Rückschritt dar; stattdessen gelte es, Rahmenbedingungen zu schaffen, die es Frauen in der modernen Welt erleichterten, Kinder zu haben.<sup>593</sup>

---

Right wurde: Rüb berichtet, Falwell habe „schon in den siebziger und achtziger Jahren als Radio- und Fernsehprediger mit solchem Feuereifer über Homosexuelle, Feministinnen und Abtreibungsbefürworter gewettert, dass er sich danach manches Mal für seine Tiraden entschuldigen musste“ (S. 31), Sterr konstatiert, „Falwell rangierte seit 1980 regelmäßig in der Liste der unpopulärsten Personen in den USA“ (S. 248) und Weingarten nennt Falwell und Robertson „Geiferer“, die ihre Anliegen „ebenso lautstark wie fanatisch und hasserfüllt vortragen“ (S. 69).

<sup>591</sup> Nach beiden Wahlsiegen Reagans beanspruchten die christlichen Fundamentalisten ihren Anteil am Erfolg, allerdings waren die eigenen Angaben, z. B. die Registrierung von Neuwählern betreffend, wohl völlig überhöht. Vgl. Guth, S. 37–38; Hunter 125; Wilcox/Larson, S. 93.

<sup>592</sup> Vgl. *Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 10: „She says at one point that fundamentalist Moslems gained power in Iran and Afghanistan partly in reaction to encroaching Western culture, including Women's liberation. In the book, reactionary, fundamentalist Christians seize power and strip women of all rights. Is the book warning of a possible backlash to the women's movement in America? ‚No,‘ she says. ‚No, no, no, no, no. That kind of interpretation puts it all back on the women – that it's the women's fault because women's liberation is happening too fast. No, not at all.‘“; *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata: „Some have read in *The Handmaid's Tale* a warning about the repressive tendencies of radical feminism. Pornography has been outlawed in Gilead, and rape is punishable by death at the hands of a mob. [...] Atwood shook her head. ‚People have asked if I'm saying feminism will cause this upheaval. Feminists are not a cause; they are a symptom. If there were no social disease, there would be no feminism.‘“

<sup>593</sup> Vgl. Govier, S. 67: „But the other thing, of course, is that people used to have large numbers of children because it was an economic advantage. It is not an economic advantage anymore. Children are a luxury, and we cannot blame women for not wanting thousands of children because it does not do them any good apart from sentimental good.“;

- Die Art und Weise, wie sie in ihren Romanen das Thema Abtreibung behandelt, spricht nicht dafür, dass sie ein striktes, ausnahmsloses Abtreibungsverbot befürwortet. Es kommt (genau wie das Thema Mutterschaft) mehrfach vor, ohne dass damit positive oder negative Werturteile verbunden sind. Atwood zeigt stets, dass Frauen aus den unterschiedlichsten Gründen in eine Situation geraten können, in der sie keinen anderen Ausweg mehr sehen als einen Schwangerschaftsabbruch vorzunehmen, und dass sie – physisch wie psychisch – dafür einen hohen Preis zahlen.<sup>594</sup>
- In ihren Werken ist, wie ebenfalls in Kapitel 6 dargelegt wurde, dokumentiert, welche Auffassungen sie zu den Themen Umweltschutz, militärische Rüstung und Krieg vertritt. Es scheint kaum vorstellbar, dass sie mit der von der New Christian Right unterstützten Sicherheits-, Außen- und Wirtschaftspolitik der Reagan-Regierung konform ging. Sowohl die nukleare und welt- raumgestützte Rüstung und die Interventionspolitik gegenüber souveränen Staaten als auch ein „Free Enterprise“-Kapitalismus, der unbegrenztes Profitstreben über den Umweltschutz stellt (und die Kluft zwischen Reich und Arm vergrößert), dürften bei Atwood keine Zustimmung gefunden haben.
- Eine Zensur lehnt Atwood als gravierenden Eingriff in die Bürgerrechte ab. Sie hat sich nicht nur klar zur Schulbuch- und Bibliothekszensur geäußert<sup>595</sup>, sondern in ihren Beiträgen zur Debatte um das auch von vielen Feministinnen geforderte Pornografieverbot entsprechend argumen- tiert<sup>596</sup>.

---

*Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 8: „The other thing that’s new is women having some control over whether or not they will have children. There were some methods of birth control before, but very chancy, quite dangerous.“ u. S. 10: „I’m saying whenever the birth rate falls below a certain level, pressure goes onto women,‘ Atwood replies. [...] ‚Instead of saying, ‚Let’s not have birth control and abortion,‘ we should be saying, ‚Why are women choosing to have fewer children?‘ Well, one of the reasons is that nobody rewards them for doing it.“; *Frankfurter Neue Presse*, 10.10.1987, Christian Goldenboog: „Der andere wichtige Punkt ist, daß die Geburtenrate in allen Industrieländern immer rückläufiger ist. Das läßt einem Staat nur vier Auswege offen: Entweder die Einwohner sterben aus; oder es kommen Einwanderer, dann ändert sich die Natur der Gesellschaft; oder man ermutigt Frauen durch wirtschaftliche Zusagen zum Kinderkriegen! Über die vierte Möglichkeit finden Sie etwas in meinem Buch: Es wird eine Situation hergestellt, in der Frauen nichts anderes mehr machen können.“; *Vancouver Sun B.C.*, 15.10.1985, Joanne Blain: „That scenario isn’t as far-fetched as one might think, Atwood says. The declining birthrate in many countries in the northern hemisphere will put pressure on women to have more children. ‚This is true in history,‘ she said in a recent Vancouver interview. Societies in which deaths and emigration surpass birth either ‚decline into oblivion ... or put pressure on women to increase the number of babies.‘ The logical extension of that is a return to the kind of society in which the husband is the all-powerful breadwinner and the wife’s sole function is to keep house and raise children. If North American society wants to avoid taking such backward step, ‚they should make it better and easier for women to have children,‘ Atwood says. Women are now ‚penalized for having children,‘ she says. ‚It can interrupt their career, they may have to take a cut in pay, they get behind their profession. So why aren’t women having more children? Well, they have to be cuckoo under those circumstances.“ Reflektiert ist Atwoods Meinung auch in dem Recherchematerial (s. Anhang A, Artikel Nr. 26, 32, 34, 37 u. 39).

<sup>594</sup> In *Alias Grace* wird das Dienstmädchen Mary Whitney vom Sohn des Hausherrn geschwängert und stirbt nach dem verpfuschten Eingriff eines Quacksalbers; die *Surfacing*-Erzählerin wird vom verheirateten Liebhaber gezwungen und leidet unter einem massiven Trauma; Laura in *The Blind Assassin* wird von ihrem Schwager missbraucht und zur Abtreibung gezwungen; und Susie in *Cat’s Eye* fürchtet nicht zu Unrecht, von ihrem Freund verlassen zu werden, verliert nach dem Eingriff ihre Gebärfähigkeit und erlebt einen emotionalen und gesellschaftlichen Absturz.

<sup>595</sup> Vgl. Atwood: *An End to Audience?*, S. 429: „But we’re facing these days an increasing pressure on the novel. I’ll be careful when I use the word ‚censorship,‘ because real censorship stops a book before it’s even been published. Let us say ‚suppression.‘ The suppression is of two kinds. One has to do with the yanking of books out of schools and libraries, and is usually motivated by religious objections to depictions of sexual activity.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 243–244. Den „Open Letter from Margaret Atwood to the Judson Independent School District“, beginnt sie ironisch mit den Worten: „First, I would like to thank those who have dedicated themselves so energetically to the banning of my novel *The Handmaid’s Tale*. It’s encouraging to know that the written word is still taken so seriously.“ (S. 243)

<sup>596</sup> Vgl. Atwood: *Laughter vs. Death*, S. 13–14: „Those in favor of censorship (which may include groups not noticeably in agreement on other issues, such as some feminists and religious fundamentalists) accuse the others of exploiting women through the use of degrading images, contributing to the corruption of children, and adding to the general climate of violence and threat in which both women and children live in this society; or, though they may not give much of a hoot about actual women and children, they invoke moral standards and God’s supposed aversion to ‚filth,‘ ‚smut,‘ and deviated *perversion*, which may mean ankles.“; *MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson: „Pornography is not particularly good for women. Neither is censorship. ... Women are in the position of being asked to choose between two things, neither of which is good for them. Why can’t they have a third thing that is good for them ... some kind of reasonable social milieu in which pornography would not be much of an issue because it would not be desired by men?“; *The Blade* (Toledo), 04.05.1986: „Ms. Atwood says she understands feminist criticism of pornography. She simply sees censorship as a greater evil. ‚Pornography we know is bad for women. I mean, everybody knows that. [...]‘ she says. ‚On the other hand, censorship is also bad,‘ she continues. ‚The problem with censoring pornography is that it gets people in the habit of censoring things. Usually the course of events is that pornography gets censored and then that extends to things like sex education and feminist writing would be on the line as well, once people started getting going with the scissors and bonfires. And the next thing that usually goes is political freedom.“; *The Washing-*

- Ohne dass explizite Aussagen Atwoods oder konkrete Textbelege aus ihren Werken angeführt werden können, ist ferner davon auszugehen, dass sie in der Frage der Homosexuellenrechte ebenfalls eine liberale und tolerante Haltung einnimmt und dass sie eine Anwendung der Todesstrafe ablehnt.

Die weltanschaulichen Divergenzen Atwoods zum christlichen Fundamentalismus können des Weiteren bestimmt werden als Kritik, die sich vorrangig aus dem denkformspezifischen Merkmal des absoluten Wahrheitsanspruchs ergibt. In Bezug auf dieses konstitutive Element des Fundamentalismus können zunächst ihre literarischen Werke selbst als Nachweis dienen, dass Atwood einen grundsätzlich anderen Denkstil pflegt: Die fundamentalistische Grundvorstellung von einer einzigen Wahrheit steht in krasssem Gegensatz zu Atwoods eigenem Wahrheits- und Realitätskonzept, das sich (wie in Kap. 6 erörtert) mit den Stichworten *Subjektivität*, *Perspektivgebundenheit* und *Deutungsoffenheit* umreißen lässt und das sich in ihren Textkonzepten auf mannigfaltige Weise manifestiert. Hierin liegt eine Verweigerung einfacher Antworten, eine Negation von Sicherheit bietenden Gewissheiten und ein Appell, die Unsicherheiten des Lebens zu akzeptieren, Widersprüche auszuhalten und andere Sichtweisen anzuerkennen. Wie sie selbst herausgestrichen hat, ist das Realitäts- und Wahrheitskonzept damit auch eine Absage an jegliche Art alleinseligmachender Weltanschauungen (s. Anm. 473). Auch liegt die Annahme nahe, dass fundamentalistisches Denken nach Meinung Atwoods eine gesellschaftliche Extremposition darstellt, die zur Verstärkung schädlicher gesellschaftlicher Gegensätze, der „Violent Dualities“, beitrage. Während deren Überwindung als ein Programmpunkt der Demokratie verstanden werden kann, bedingt das fundamentalistische Denken und Handeln, dass sich derartige Konflikte, in denen sich gesellschaftliche Gruppen unversöhnlich gegenüberstehen, noch verschärfen.

Darüber hinaus geht aus einer Reihe von aus dem Zeitraum 1985 bis 1989 stammenden Äußerungen<sup>597</sup> sowie ihren bereits zitierten Erläuterungen zum amerikanischen Puritanismus als dem Paradigma einer fundamentalistischen Theokratie (s. Anm. 394, 399 u. 490–491) hervor, dass Atwood das Wesen des fundamentalistischen Denkens im Allgemeinen und des amerikanischen christlichen Fundamentalismus im Besonderen sowie die daraus resultierenden politischen Implikationen genau erfasst und auf dieser Basis ihre kritischen Schlussfolgerungen zieht. Diese stehen im Einklang mit einschlägigen Forschungspositionen und können knapp wie folgt zusammengefasst werden:

- Fundamentalismus als Denkform: Jeder Fundamentalismus – sei es in der religiösen oder nicht-religiösen Spielart – beruft sich auf eine unbezweifelbare Idee oder Autorität, auf eine absolute Wahrheit. Der Glaube, im Alleinbesitz der einzigen Wahrheit zu sein, bedingt, dass abweichende

---

*ton Post*, 20.07.1986, Mary Battiata: „I see any issue over which feelings run high likely to be a choice of two evils. ... Is it worse for us to allow pornography, which we know has an effect on how women are treated, or is it worse to allow censorship, which could close down any form of sexual debate?“ Vgl. auch *The Globe and Mail*, 18.02.1988, Margaret Atwood („And they said it couldn't happen. Obscenity is in the eye of the beholder, and the Porn Patrol will be watching“). Beginnend mit einer satirischen Anekdote – sie selbst wird für eine vermeintlich pornografische Textstelle in *The Handmaid's Tale* deutlich härter bestraft als ein verurteilter Vergewaltiger –, macht Atwood auf die Implikationen eines kanadischen Gesetzes zum Verbot von Pornografie aufmerksam (Wirkungslosigkeit in Bezug auf das eigentliche Problem; negative Auswirkungen für literarische Autoren) und stellt Mutmaßungen über die möglichen (wahren) politischen und ökonomischen Motive dahinter an.

<sup>597</sup> Vgl. Atwood: *Writing Utopia*, S. 91: „the most potent forms of dictatorship have always been those that have imposed tyranny in the name of religion; and even folk like the French Revolutionaries and Hitler have striven to give a religious force and sanction to their ideas. What is needed for a really good tyranny is an unquestionable idea or authority. Political disagreement is political disagreement; but political disagreement with a *theocracy* is heresy, and a good deal of gloating self-righteousness can be brought to bear upon the extermination of heretics, as history has demonstrated, through the Crusades, the forcible conversions to Islam, the Spanish Inquisition, the burnings-at-the-stake under the English Queen Bloody Mary, and so on down through the years. It was in the light of history that the American constitutionalists in the eighteenth century separated Church from State.“; Gillen, S. 239: „any group that tries to tell you that voicing a certain opinion is un-American, or against God, or any of those other hammers that people use to make other people shut up, is to be resisted.“; Meese, S. 183: „if practical, hardline, anti-male feminists took over and became the government, I would resist them. Why? Because they could start castrating men, throwing them in the ocean, doing things I don't approve of. But any extreme group is likely to behave that way. Why? Because they think they have the true faith. And, like Ayatollah Khomeini, if you think you have the one true faith and you are dedicated to it, you'd feel that any action you may do is justified. It's the end justifying the means. In other words, I think that fanaticism – as apart from belief – is dangerous.“; *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien: „The union of religion and politics is very dangerous and creates societies that have been the most repressive the world has ever known.“; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein: „They [die Puritaner; AG] came to establish their own regime, where they could persecute people to their heart's content just the way they themselves had been persecuted. If you think you have the word and the right way, that's the only thing you can do.“

Weltanschauungen nicht toleriert werden und jeglicher Dialog mit Andersdenkenden verweigert wird.

- Aktivistischer Impetus als Gefahr für die Demokratie: Als Leitidee des Handelns führt die Überzeugung der Fundamentalisten, im Alleinbesitz der einzigen Wahrheit zu sein, in den totalitären Terror; denn sie wähnen sich im Recht, diese Wahrheit kompromisslos und mit allen Mitteln – auch mit Gewalt – durchzusetzen, und es ist aus ihrer Sicht nur logisch, alle, die der einzigen Wahrheit widersprechen und ihrer Durchsetzung im Wege stehen, zu beseitigen.

Zur Einordnung von Atwoods Haltung zum Fundamentalismus und zur New Christian Right kann erstens festgehalten werden, dass man in Bezug auf die beschriebenen politischen Inhalte und Zielvorstellungen annehmen kann, dass sie auch die Gegenpositionen einnimmt, wenn es sich um das Programm einer säkularen Partei handelte. Atwoods Kritik richtet sich zweitens nicht gegen Religion an sich, sondern gegen fundamentalistische Religionen egal welcher Provenienz und gegen den Fundamentalismus als ein geschlossenes Denksystem mit einem hohen destruktiven Potenzial. Eine derart begründete Kritik an bestimmten religiösen Überzeugungen und Praktiken kann nicht nur aus einer areligiösen Perspektive (von der in Atwoods Fall wie in Kapitel 6.2.2 dargelegt ausgegangen werden kann), sondern auch von einem gemäßigt-religiösen Standpunkt aus erfolgen. Von Bedeutung ist ferner das utopische Moment, das dem Endziel der christlichen Fundamentalisten, nämlich der Errichtung einer Theokratie eigen ist, sowie die Analogien zwischen fundamentalistischem und utopischem Denken, auf die ich in Kapitel 7.2.2 im Zusammenhang mit der Frage, aus welchen Gründen die Autorin utopische Konzepte prinzipiell ablehnt, eingehe.

#### 7.1.4 Kritik am radikalen Feminismus als künstlerisches Nebenziel

In *The Handmaid's Tale* findet Atwoods Kritik an bestimmten feministischen Positionen, insbesondere des Essentialismus, die ich in Kapitel 6.2.1 erläutert habe, Niederschlag als künstlerisches Nebenziel mit einer sowohl inhaltlichen als auch strukturellen Komponente.

Ihre Auffassungen sind zum einen in der Konzeption negativer weiblicher Textfiguren wie der Aunts<sup>598</sup> und indem essentialistische Positionen von Vertretern beider Geschlechter, und zwar zur Zeit vor und während der Herrschaft Gileads, artikuliert werden (s. Anm. 702–703), reflektiert. Zum anderen ist in diesem Zusammenhang wesentlich, dass das Ideal von einer geschlechtersolidarischen, schwesterlichen Frauenkultur und die Idee einer Frauenutopie stark ironisiert sind und Atwood grundsätzlich darauf verzichtet, eine feministische Utopie als positiv-alternatives Gegenmodell zur theokratischen Gesellschaft zu präsentieren. So sind Rivalität und Abneigung unter Frauen stark ausgeprägt, wobei – in einer Gesellschaft, in der offiziell alle Laster abgeschafft sind – gerade der Neid eine bedeutende Rolle spielt<sup>599</sup>, entwirft ausgerechnet Aunt Lydia das Bild einer, sogar gesellschaftliche Hierarchien überschreitenden Frauengemeinschaft<sup>600</sup>, kommentiert Offred die Vorstellungen ihrer Mutter und

<sup>598</sup> Ein Aspekt, für den Atwood Kritik von feministischer Seite antizipiert. Vgl. *Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 8: „Some feminists are not going to like this book, because it shows women acting against women,“ Atwood says without apology, maintaining she is only being realistic.“

<sup>599</sup> Die Handmaids neiden einander die Schwangerschaft, werden sowohl von den Marthas als auch von den Econowives verachtet und von den Ehefrauen verabscheut; die Ehefrauen beneiden die Handmaids um ihre Fruchtbarkeit und einander um ein gesundes Baby. So belauscht Offred, wie sich Cora und Rita abfällig über die Handmaids äußern (HT, 20); sie bezeichnet die hochschwangere Janine als „an object of envy and desire, we covet her“ (HT, 36); über eine Begegnung mit drei Econowives berichtet sie: „the first one scowls at us. One of the others turns aside, spits on the sidewalk. The Econowives do not like us.“ (HT, 54); sie stellt fest, Rita „envies me the walk. In this house we all envy each other something“ (HT, 57); beim „Birth Day“ im Haus Commander Warrens spekuliert sie über die Lästereien der Ehefrauen (HT, 125: „Little whores, all of them [...]. Some of them [...] aren't even clean.“) und erwähnt auch deren Neid (HT, 136; „Envy radiates from them“; HT, 146: „Something has to be done to dispel their envy“); und während ihrer Zusammenkunft mit Nick stellt sie sich Serena Joys Urteil vor: „Thinking: cheap. They'll spread their legs for anyone.“ (HT, 275)

<sup>600</sup> HT, 171: „For the generation that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them, and when the population level is up to scratch again we'll no longer have to transfer you from one house to another because there will be enough to go round. There can be bonds of real affection, she said, blinking at us ingratiatingly, under such conditions. Women united for a common end!“ An anderer Stelle beschwört Aunt Lydia den Zusammenhalt der Frauen wie folgt: „What we're aiming for, says Aunt Lydia, is a spirit of camaraderie among women. We must all pull together.“ (HT, 234) Hier fungiert der Gebrauch der Redewendung, die Frauen müssten „an einem Strang ziehen“, als Vorausdeutung auf die gemeinschaftlich ausgeführte Strangulierung einer Delinquentin als der Pervertierung der Idee weiblicher Eintracht.

Moiras von einer männerfreien Gesellschaft mit einiger Bitterkeit<sup>601</sup> und findet Moira ihre utopische Frauengemeinschaft zynischerweise als Hure bei „Jezebel’s“<sup>602</sup>. Wenn Atwood darauf aufmerksam macht, dass der Essentialismus eine unbestreitbare, nicht zu widerlegende „Wahrheit“ für sich reklamiert, dass – wie am Beispiel der Pornografiezensur gezeigt (s. Anm. 596) – die Ziele und die Methoden radikaler Feministinnen in Einzelfällen sogar Übereinstimmungen mit denen der religiösen Fundamentalisten aufweisen und dass eine radikalfeministische Utopie mit einer Umkehrung von patriarchalen in matriachale Verhältnisse ebenfalls totalitär wäre, entlarvt und kritisiert sie auch eine nicht-religiöse und ebenfalls in der Herkunftsgesellschaft verbreitete Spielart des fundamentalistischen Denkens. Sie gibt damit ihrer kritischen Stoßrichtung eine verallgemeinernde Qualität.

Es überrascht also nicht, dass Atwood ihren Roman, der oft als „feministisches 1984“ etikettiert wird, nicht als feministisches Traktat verstanden wissen will.<sup>603</sup> Sie stellt zu verschiedenen Gelegenheiten klar, dass dies, nur weil *The Handmaid’s Tale* – eher eine Ausnahme in dem Genre – aus der weiblichen Perspektive erzählt ist, nicht der Fall sei, und begründet ihren Standpunkt am ausführlichsten in ihrem 1999 gehaltenen Vortrag „*The Handmaid’s Tale*: A Feminist Dystopia?“: Gilead sei nicht ausschließlich nach Gender-Kriterien organisiert; einerseits gebe es Frauen, die eine übergeordnete Position in der Hierarchie einnehmen und mit gewissen, wenn auch eingeschränkten Machtbefugnissen ausgestattet seien; andererseits genossen nur wenige Männer besondere Privilegien, während die meisten unter dem totalitären Regime litten, da auch ihr Leben und insbesondere ihre Sexualität streng reglementiert sei und einige von ihnen sogar aktiv Widerstand leisteten; und auch wenn *The Handmaid’s Tale* aus der Perspektive eines Mannes erzählt worden wäre, würde es sich letztlich immer noch um eine Dystopie handeln.<sup>604</sup> Ihre Haltung dokumentiert sich zudem in dem Umstand, dass die Autorin kurz nach *The Handmaid’s Tale* mit der dystopischen Kurzgeschichte „Freefall“ (1986) eine feminismuskritische Satire vorgelegt hat, die unter anderem als Reaktion auf die Rezeption von *The Handmaid’s Tale* als feministische Streitschrift verstanden werden kann. Die im Toronto des Jahres 2026 spielende Geschichte zeigt eine nach dem Zusammenbruch der Zivilisation aufgrund der epidemischen Ausbreitung sexuell übertragbarer Krankheiten in matriarchalischen Gemeinschaften organisierte Gesellschaft; während die Infizierten in streng bewachten Ghettos zu sexueller Zügellosigkeit ermutigt werden, damit sie sich letztlich selbst ausrotten, treiben die nach außen abgeschotteten „Frauenhäuser“ untereinander Handel mit jungen unkontaminierten Männern, um das Überleben der menschlichen Rasse zu sichern; haben die Männer ihre Pflicht, zwei Kinder zu zeugen, erfüllt, haben sie die Wahl, sich zum „Senior Husband“ hochzuarbeiten oder an den „War Games“ teilzunehmen. Atwood scheint hier demonstrieren zu wollen, dass – bei ähnlicher Problemlage wie in *The Handmaid’s Tale* – eine radikalfeministische Lösung wohl auch nicht erstrebenswert wäre.

## 7.2 Die Gattungswahl

Atwood, die in einem Interview selbst darauf hingewiesen hat, dass man eine literarische Form zunächst verstehen müsse, bevor man sie anwenden bzw. umformen könne<sup>605</sup>, hat sich in einer Reihe

<sup>601</sup> HT, 137: „Mother, I think. Wherever you may be. Can you hear me? You wanted a women’s culture. Well, now there is one. It isn’t what you meant, but it exists. Be thankful for small mercies.“; HT, 181: „I said there was more than one way of living with your head in the sand and that if Moira thought she could create Utopia by shutting herself up in a women-only enclave she was sadly mistaken.“ Bestätigend heißt es dazu auch im Epilog: „Gilead was, although undoubtedly patriarchal [sic] in form, occasionally matriarchal in content, like some sectors of the social fabric that gave rise to it.“ (HT, 320)

<sup>602</sup> HT, 261: „look at it this way: it’s not so bad, there’s lots of women around. Butch paradise, you might call it.“

<sup>603</sup> Vgl. die Feststellung eines Interview-Partners, „Some critics have called the novel a feminist tract“ (*The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein) und die Wendung „A Feminist ,1984““ im Titel eines Zeitungsartikels (*MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson).

<sup>604</sup> Atwood: *The Handmaid’s Tale*: A Feminist Dystopia?, besonders S. 22–24. Vgl. auch die Zusammenfassung ihrer Argumentation in: Atwood: Genesis of *The Handmaid’s Tale*, S. 15–16. Auf einzelne Aspekte geht sie ein in: Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 337–338 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake* in Context, S. 516]; *Horizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 20; Reynolds, S. 12–13.

<sup>605</sup> Vgl. Hancock, S. 193: „It’s the same with any form. You have to understand what the form is doing, how it works, before you say, ‚Now we’re going to make it different, we’re going to do this thing which is unusual, we’re going to turn it upside down, we’re going to move it so it includes something which isn’t supposed to be there, we’re going to surprise the reader.‘“ In einem anderen Interview deutet sie an, dass sie gerade das Brechen von Konventionen bzw. den innovativen Umgang mit ihnen als eine Art künstlerischen Fortschritts auffasst: „After all, art has to do partly with the violation of conventions. Which means, I suppose, that there have to be conventions to violate: a convention is violated, new conventions are set up, masterpieces are produced, and then conventions are violated all over again.“ McElroy, S. 169.

von Publikationen und Interviews im Zeitraum von 1976 bis heute auch theoretisch mit den ästhetischen und politisch-philosophischen Implikationen und den unterschiedlichsten thematischen Aspekten des Genres Utopie/Dystopie auseinandergesetzt. Gegenstand ist die literarische Gattung in einzelnen Rezensionen utopischer und dystopischer Romane<sup>606</sup> sowie in einer Reihe von Texten, in denen die Autorin sich auf ihre eigenen dystopischen Produktionen bezieht, um diese im Rahmen des Gattungskontextes zu erklären und die Rezeption in ihrem Sinne zu steuern<sup>607</sup>. Darüber hinaus wird sie von Atwood in politischen Texten und Reden gelegentlich herangezogen, um politische Zusammenhänge aufzuzeigen, etwa indem sie Analogien zwischen historischen und fiktiv-dystopischen Totalitarismen zieht<sup>608</sup>. Ihr anhaltendes Interesse an der utopischen Gattung und Denkart zeigt sich auch darin, dass sie sich, als sie von der *New York Times* eingeladen wird, einen Beitrag zur Serie „The Best of the Millennium“ zu verfassen, in deren Rahmen im Hinblick auf den Jahrtausendwechsel „short essays on various ‚bests‘ of the last 1,000 years“<sup>609</sup> erscheinen, für das Thema „Best Utopia“<sup>610</sup> entscheidet. In der Anthologie *In Other Worlds* schließlich, die nach Atwoods Selbstaussage eine „exploration of my own lifelong relationship with a literary form, or forms, or subforms, both as a reader and as writer“<sup>611</sup> darstellt, widmet sie sich ausschließlich der Science Fiction (SF) und der Gattung der Utopie/Dystopie, für die sie hier als Oberbegriff die Wortschöpfung „Ustopia“<sup>612</sup> einführt. Der Band enthält zudem im Abschnitt „Five Tributes“ eine Auswahl ihrer von ihr selbst als „smaller homages to the various SF forms“<sup>613</sup> bezeichneten futuristischen Kurzprosa<sup>614</sup>. Auf Basis dieser Quellen werde ich im Folgenden aufzeigen, inwiefern utopische und dystopische Vorläufertexte die grundlegende Gestaltungsidee von *The Handmaid's Tale* inspiriert haben, wie sie selbst ihr Werk in die Gattungstradition einordnet, welche Gattungsmerkmale von Atwood, auch im Hinblick darauf, dass der Leser den Roman in dem von ihr intendierten Sinn rezipieren soll, als wesentlich betrachtet und aktiv kommuniziert werden, welche Funktionen sie der literarischen Utopie zuschreibt und auf welchen Überlegungen ihre Ablehnung des utopischen Denkens gründet.

### 7.2.1 Atwoods Gattungsverständnis

Zu den Texten, die Margaret Atwood bei verschiedenen Gelegenheiten aufführt, um zu verdeutlichen, dass ihre Gattungsexpertise auf der Lektüre einer Vielzahl von Werken beruht, gehören utopische Klassiker wie Platons *Politéia* als das Paradigma eines Entwurfs der idealen Ordnung in der Antike, Thomas Morus' *Utopia*, die erste Utopie der Neuzeit und Namensgeber der Gattung, Edward Bellamys seinerzeit höchst einflussreiche Fiktion eines sozialistischen Wohlfahrtsstaates *Looking*

<sup>606</sup> Vgl. Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley; Atwood: Marge Piercy; Atwood: Ten Ways of Looking at *The Island of Doctor Moreau*; Atwood: The Queen of Quinkdom. Vgl. auch Atwood: *In Other Worlds*, Teil 2 „Other Deliberations“.

<sup>607</sup> Am ausführlichsten und hinsichtlich *The Handmaid's Tale* ergiebigsten sind: Atwood: Genesis of The Handmaid's Tale; Atwood: George Orwell: Some Personal Connections; Atwood: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 17–30; Atwood: Writing Utopia; *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“).

<sup>608</sup> Vgl. Atwood: Amnesty International: An Address. In der Rede hebt sie etwa die Funktion des Autors unter direkter Bezugnahme auf reale und fiktive Totalitarismen hervor; Atwood: „Justice and the literary tradition“. In der (streckenweise mit dem Text „Writing Utopia“ wortgleichen) Rede vor der kanadischen Anwaltskammer im Jahr 1984 vergleicht sie Rechtssysteme in der Literatur und der Realität und appelliert an die Zuhörer, ihrer Verantwortung für ein demokratisches Rechtssystem gerecht zu werden und somit dem Totalitarismus als einer real existierenden Negativ-Utopie entgegenzuwirken; Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley. Hier stellt die Autorin fest, dass nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 „The Ministry of Love“ zurückgekehrt sei (S. 185).

<sup>609</sup> Brief von David Shipley, *The New York Times*, an Margaret Atwood vom 22.12.1998.

<sup>610</sup> Margaret Atwoods Beitrag erschien am 18. April 1999 im *New York Times Magazine* unter dem Titel „Best Utopia. God Is in the Details. The Shakers knew when to stop“. In dem kurzen Essay legt sie – nach einem knappen Exkurs zu realen und literarischen Utopien – dar, dass das utopische Gemeinwesen der freikirchlichen Sekte der Shaker (einer Splittergruppe der Quäker), das seine Blütezeit Ende des 19. Jahrhunderts hatte, für sie die beste Utopie der letzten tausend Jahre gewesen sei. Denn die Shaker hätten sich freundlich, harmlos, tugendhaft und friedliebend dem Kunsthandwerk und der Musik gewidmet und niemals versucht, jemandem ihre Ideen mit Gewalt aufzuzwingen.

<sup>611</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 1.

<sup>612</sup> Vgl. ebd., S. 66: „Ustopia is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other.“

<sup>613</sup> Ebd., S. 215 („An Introductory Note“ zum Teil „Five Tributes“).

<sup>614</sup> Vgl. ebd., S. 217–220 (Cryogenics: A Symposium), S. 221–223 (Cold-Blooded), S. 224–228 (Homelanding), S. 229–230 (Time Capsule Found on the Dead Planet) und S. 231–240 („The Peach Women of Aa'A“ from *The Blind Assassin*). Ein weiteres Beispiel ist die Kurzgeschichte „Headlife“ (2012).

*Backward* und William Morris' vorindustriell-romantische Sozialutopie *News from Nowhere* sowie mit Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* die beiden wohl bekanntesten Dystopien.<sup>615</sup> Atwood stellt ihren Roman explizit in die Tradition der Gattung<sup>616</sup> und schafft mit den Verweisen auf Orwells *Nineteen Eighty-Four* auf der einen und das populäre Genre der Science Fiction auf der anderen Seite einen Bezugsrahmen, innerhalb dessen sie ihrem Publikum nahebringt, was es mit der Gattung Utopie/Dystopie auf sich hat, etwa indem sie klarstellt: *The Handmaid's Tale* und „Freeforall“ „aren't science fiction of the green-monster variety, they're speculative fiction of the George Orwell variety.“<sup>617</sup> Während Orwells Roman, „dessen ‚Big Brother‘ [...] als Metapher für Totalitarismus und Überwachung in das Bewußtsein und den täglichen Sprachgebrauch der westlichen Welt eingegangen ist“<sup>618</sup>, von Atwood oft als Musterbeispiel einer Dystopie herangezogen wird, da sie davon ausgeht, dass die meisten Leser (nur) diese kennen<sup>619</sup>, erläutert sie die Gattungen Utopie/Dystopie unter anderem in Abgrenzung zur SF. Sie differenziert zwischen beiden hinsichtlich der Autorintention und der Themen und Motive, legt Strukturprinzipien, Formmerkmale und Darstellungskonventionen der Utopie/Dystopie dar, geht auf verschiedene Aspekte der Gattungsgeschichte ein und zeigt nicht zuletzt die Probleme und Grenzen des utopischen Denkens und der utopischen Planung auf.

Atwood definiert die literarische Utopie als Darstellung einer idealen Gesellschaft, in der sämtliche Übel der Menschheit abgeschafft sind<sup>620</sup> und die, da der Name der Insel „Utopia“ in der Nachfolge Morus' als Gattungsbezeichnung fungiert, als zugleich guter und nichtexistenter Ort gekennzeichnet ist<sup>621</sup>. Oft überzeugt von der Fähigkeit des Menschengeschlechts zur Vervollkommnung, übten die Autoren in didaktischer Absicht und unter Einsatz der Gegenbildlichkeit und der Satire Kritik an der Gegenwartsgesellschaft: Der Leser solle die utopischen mit den realen Verhältnissen vergleichen und – das sei die Moral von der utopischen Geschichte – erkennen, dass es möglich sei, die eigene Gesellschaft zu verbessern.<sup>622</sup>

<sup>615</sup> Vgl. Atwood: A Feminist Dystopia?, S. 20–21 u. 21–22; Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 8–9; Atwood: Marge Piercy, S. 274; Atwood: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context, S. 513–514; Atwood: The Queen of Quinkdom, S. 298–299; Atwood: Writing Utopia, S. 87; Zacharias, S. 1084. Vgl. auch *USA Today*, 10.04.1986, Cynthia Friedheim. Hier antwortet sie auf die Frage, ob sie beim Schreiben *Brave New World* und *Nineteen Eighty-Four* im Sinn gehabt habe: „Yes, and about a hundred others.“

<sup>616</sup> Vgl. Atwood: Writing Utopia, S. 86: „So I think of *The Handmaid's Tale* not as Science Fiction, but as Speculative Fiction; and, more particularly, as that negative form of Utopian fiction which has come to be known as the Dystopia.“; Dodson, S. 99: „It's a dystopia, number one, and, therefore, the literary tradition to which it belongs is that of utopias and dystopias [...]“; Promotional Material, Seal Books, S. 317: „*The Handmaid's Tale* is speculative fiction in the genre of *Brave New World* and *Nineteen Eighty-Four*.“; Reynolds, S. 20: „*The Handmaid's Tale* is speculative fiction. It's in the tradition of *Nineteen Eighty-Four* and [Aldous Huxley's] *Brave New World*, or indeed [Thomas More's] *Utopia*, to some extent.“; Zacharias, S. 1084: „Mein Roman steht in der Tradition dieser negativen Utopien des 20. Jahrhunderts, und zwar gesehen aus der weiblichen Perspektive.“; *The Guardian*, 22.03.2003, Margaret Atwood („For God and Gilead“): „*The Handmaid's Tale* is a dystopia set in the future, and as such it owes debts to Orwell's 1984, Huxley's *Brave New World*, and the tradition in general – a tradition that can be traced back to Plato's *Republic*, through Sir Thomas More's *Utopia* and the horse's paradise of Swift's *Gulliver's Travels*, and then through the many literary utopias and dystopias of the 19th and early 20th centuries.“

<sup>617</sup> Meyer/O'Riordan, S. 161.

<sup>618</sup> Greif, S. 5.

<sup>619</sup> Vgl. *The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien, S. 12: „It's usually the only utopia that anybody has ever read [...]“

<sup>620</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 85: „utopias are thought to portray ideal societies or some version of them. Their program is to do away with the ills that plague us, such as wars, social inequality, poverty and famine, gender inequalities, fallen arches, and the like.“

<sup>621</sup> Vgl. Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley, S. 187: „Sir Thomas More, in his own 16th-century *Utopia*, may have been punning: utopia is the good place that doesn't exist.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 85: „Utopia, as you know, comes from Thomas More's book of that name – which in his case may mean either ‚nor place‘ or ‚good place,‘ or both.“ Zur Wortherkunft und -bedeutung vgl. auch Atwoods Hinweise in: Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 11; Atwood: „Justice and the literary tradition“, S. 13; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20. Zum Neologismus „Utopie“ vgl. auch Bode, S. 48: „Schreibweise und englische Aussprache lassen es offen, ob die etymologische Wurzel das griechische *eu-* oder *ou-* sein soll – *Nirgend-Ort* oder *Gut-Ort*.“

<sup>622</sup> Vgl. Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley, S. 187: „Insofar as they are critical of society as it presently exists but nevertheless take a dim view of the prospects of the human race, utopias may verge on satire; but insofar as they endorse the view that humanity is perfectible, or can at least be vastly improved, they will resemble idealizing romances.“; Atwood: Marge Piercy, S. 274: Sie spricht hier von einer „didactic pill“, die es dem Leser zu versüßen gelte, und stellt fest: „The moral intent of such fables is to point out to us that our own undesirable conditions are not necessary: if things can be imagined differently, they can be done differently.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „The form by its nature almost always contains elements of social satire or at least playful social

Verschiedentlich geht Atwood auf drei wesentliche gattungshistorische Aspekte ein: die Neuaufwertung des Verhältnisses von fiktiver und empirischer Realität im 18., die Blütezeit des utopischen Denkens im 19. und die Dominanz der Dystopie im 20. Jahrhundert. So begründet sie die Entstehung der Zeitutopie gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die wegweisend für die weitere Entwicklung der Gattung war, damit, dass, während die neuzeitlichen Utopien zunächst auf Inseln lokalisiert waren, die Autoren, nachdem die Landkarten keine weißen Flecken mehr aufwiesen, erst unter die Erdoberfläche, dann in den Weltraum und schließlich in die Zukunft ausgewichen seien.<sup>623</sup> Sie erläutert, dass im 19. Jahrhundert wissenschaftlich-technische Erfolge und Verbesserungen auf den unterschiedlichsten Gebieten sowie neue soziale Ideen, insbesondere die des Sozialismus, die Fortschrittsidee, den Zukunftsoptimismus und den Glauben an die Perfektibilität des Menschen befeuerten und infolgedessen nicht nur eine Vielzahl von literarischen Utopien entstanden, sondern es auch eine Reihe von Versuchen gab, utopische Gemeinwesen in der Realität zu verwirklichen.<sup>624</sup> Und sie weist darauf hin, dass der Schock der beiden Weltkriege und die Erfahrung der totalitären Weltanschauungssysteme und realisierten Utopien des Nationalsozialismus in Deutschland und des Kommunismus unter Stalin eine Desillusionierung und die Diskreditierung des utopischen Denkens zur Folge hatten und düster-negative utopische Entwürfe die literarischen Träume vom idealen Staat fortan ersetzen.<sup>625</sup>

Diese literarischen Dystopien seien „usually described as the opposite of utopias – they are Great Bad Places rather than Great Good Places and are characterized by suffering, tyranny, and oppression of all kinds“<sup>626</sup>. Wie alle Literatur sei die Dystopie ein Spiel mit Hypothesen, die insofern als „cautionary tale“ fungiere, als sie ausgehend von der Frage „What if?“ unter Setzung bestimmter Annahmen Gegenwartstendenzen aufgreife und in die Zukunft extrapoliere, um aufzuzeigen, was passieren könnte, wenn aktuelle Fehlentwicklungen nicht rechtzeitig korrigiert würden.<sup>627</sup> Zugleich

---

commentary [...]. The person doing the imagining is always someone from his or her own society, and therefore the book produced is always some form of distorted reflection or commentary or satire on the society of the author and by extension on that of the audience.“; Atwood: *The Queen of Quinkdom*, S. 299: „Rearranged human societies [...] have been used both to criticize our present state of affairs and to suggest more pleasant alternatives.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 87: „Utopias are often satirical, the satire being directed at whatever society the writer is currently living in: that is, the superior arrangements of the Utopians reflect badly on us.“

<sup>623</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 68–70. Ähnliche Argumentationen finden sich in einer Reihe von Beiträgen zur Utopie. Vgl. z.B. Koselleck, S. 3; *Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, Bd. 23, Artikel „Utopie“, S. 63–64. Als Gegenposition vgl. Affeldt-Schmidt, S. 150.

<sup>624</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 81–82: „The nineteenth century’s positive utopias were inspired, as well, by various radical social thinkers, including William Cobbett and Karl Marx, and by Christian socialists such as Charles Kingsley and John Ruskin. Many people still really believed that humankind was almost perfectible if only society could change the way it was organized. People wrote utopias [...] because they really did think that humankind could do better than the inequality, social injustice, vice, dirt, disease, and squalor the writers witnessed all around them. [...] Along with the literary utopias, the nineteenth century spawned hundreds of actual ones – groups of people who set up new communities [...]“; Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 18: „The nineteenth century was the century which gave rise to a huge number of utopias, both literary utopias and what we may call sociological or economic utopian plans. People really did think then that society could be perfected and there were all kinds of people who thought they knew how to do it.“; *The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood („Best Utopia“): „As the nineteenth century embraced ‘progress’, and living conditions improved – though not for everyone – utopian plans of a more material kind flourished.“

<sup>625</sup> Vgl. Atwood: *The Queen of Quinkdom*, S. 299: „However, as the optimism of the nineteenth century gave way to the Procrustean social dislocations of the twentieth – most notably in the former Soviet Union and the former Third Reich – literary utopias, whether serious or sardonic, were displaced by darker versions of themselves.“; Halliwell, S. 257: „there is a definite tip-over into a darker view of sudden attempts to change everything around. And I think that was partly because two utopias were tried: in the U.S.S.R. under Stalin and in Nazi Germany.“; Zacharias, S. 1084: „Im 20. Jahrhundert ist uns dann der Spaß an der Beschreibung idealer Staaten gründlich vergangen, weil wir einige ausprobiert haben, die nicht besonders gut funktioniert haben. Man hat dann negative Utopien entworfen, also Systeme, in denen der sogenannte ideale Staat zur Tyrannei wurde“. Vgl. auch Atwood: *In Other Worlds*, S. 83–85.

<sup>626</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 85.

<sup>627</sup> Vgl. Atwood: *Writing Oryx and Crake*, S. 323: „Every novel begins with a *what if*, and then sets forth its axioms.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 87: „Dystopias are often more like dire warnings than satires, dark shadows cast by the present into the future. They are what will happen to us if we don’t pull up our socks.“, S. 88: „the Utopia-Dystopia as a form is a way of trying things out on paper first to see whether or not we might like them, should we ever have the chance to put them into actual practice.“ u. S. 91: „All fictions begin with the question *What if?* The *what if* varies from book to book – what if John loves Mary, what if John doesn’t love Mary, what if Mary gets eaten by an enormous shark, what if the Martians invade, what if you find a treasure map, and so forth – but there is always a *what if*, to which the novel is the answer.“; Govier, S. 67: „the thing about writing it out is that then you can see it. You can see where this or that might lead. I think that’s the reason why we write such books.“; *MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson: „Speculative fiction is a logical extension of where we are now. I think this particular genre is a walking along of a potential road, and the reader as well as the writer can then decide if that is the road they wish to go on. Whether we go

werde der Leser dazu angeregt, aus dem Negativbeispiel im Umkehrschluss abzuleiten, was eine gute Gesellschaft sei, und zu erkennen, welche Elemente der zeitgenössischen Wirklichkeit positiv und erhaltenswert seien.<sup>628</sup> Sowohl Utopie als auch Dystopie seien „necessary to the imagination: if we can't visualize the good, the ideal, if we can't formulate what we want, we'll get what we don't want, in spades“<sup>629</sup>. Als „speculative fiction“ unterschieden sich Utopie und Dystopie von der Science Fiction durch ihren Fokus auf der Darstellung der menschlichen Gesellschaft und ihrer Probleme, und zwar unter strikter Einhaltung der Naturgesetze und ohne phantastische oder futuristische Elemente, die außerhalb des zur Entstehungszeit der Fiktion Glaubwürdigen oder Realisierbaren liegen, wie etwa die Begegnung mit außerirdischen Lebensformen und der Einsatz von futuristischen Technologien.<sup>630</sup> Derartige Zukunftsromane böten gegenüber dem realistischen Roman besondere Möglichkeiten, denn sie erlaubten es unter anderem, die Folgen neuer Technologien und anstehender soziopolitischer Veränderungen auf anschauliche Weise („in graphic ways“) zu erkunden,<sup>631</sup> wobei wie bei allen literarischen Fiktionen die Plausibilität des Dargestellten, nämlich „that the reader believes it while reading“<sup>632</sup>, entscheidend sei.

Sie stellt fest, dass der Darstellungsgegenstand sowohl der Utopie als auch der Dystopie stets eine geplante Gesellschaft sei, und verdeutlicht anhand z. T. sehr umfangreicher Aufzählungen, dass die utopische Ordnung und Planung sich prinzipiell auf jeden Aspekt der Staatsorganisation und des menschlichen Lebens erstreckt: Als Beispiele nennt sie neben Macht- und Herrschaftsstrukturen, Geld-, Rechts- und Gesundheitswesen, Arbeitswelt, Warenwirtschaft, Güterverteilung, Städtebau und natürlicher Umwelt auch kulturelle Bereiche wie Gebräuche, Sprache und Kunst sowie mit Kleidervorschriften, Geschlechtsleben und Fortpflanzung auch solche, die der Privatsphäre zuzurechnen sind.<sup>633</sup> Grundsätzlich seien Utopien „an extreme example of the impulse to order; it's the word ‚should‘ run rampant“<sup>634</sup> und obwohl die positiven Utopien Konsensgesellschaften und die Dysto-

---

that way or not is going to be up to us.“; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein: „A lot of what writers do is they play with hypotheses, [...] just as scientists do. I was brought up in a family of scientists, so I know about playing with hypotheses: It's a kind of ‚if this, than that‘ type of thing.“

<sup>628</sup> Vgl. Atwood: *Writing Utopia*, S. 86: „The Dystopian bad design is the Utopian good design in reverse – that is, we the readers are supposed to deduce what a good society is by seeing, in detail, what it isn't.“; Reynolds, S. 21–22: „MR: [...] What does freedom mean to you? MA: Well, freedom is one of these words that is very important to us, but when we're asked to define it, we can't quite say what we think it means. But we can give lots of examples of what it isn't. And I feel that this is how dystopia works as a form. Books like *The Handmaid's Tale* are presumably examples of what we don't want to be. So, we may not know what we want to be, but we know what we don't want to be.“

<sup>629</sup> Atwood: *Writing Utopia*, S. 89.

<sup>630</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11 [fast wortgleich in: Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20]: „The utopia/dystopia as a form is always concerned with contemporary social patterns [...]. So this form is really about now, and our projections, our fears, hopes and desires.“; Atwood: *The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context*, S. 513: „I like to make a distinction between science fiction proper – for me, this label denotes books with things in them we can't yet do or begin to do, talking beings we can never meet, and places we can't go – and speculative fiction, which employs the means already more or less to hand, and takes place on Planet Earth.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 85: „I define Science Fiction as fiction in which things happen that are not possible today – that depend, for instance, on advanced space travel, time travel, the discovery of green monsters on other planets or galaxies, or which contain various technologies we have not yet developed.“; Dodson, S. 99: „They both [Utopie und Dystopie; AG] are, as it were, blueprints for a society, and they express interest in a lot of the same areas [...] essentially all of the problems societies deal with anyway. Except these utopias and dystopias deal with them in imagined forms.“; Reynolds, S. 20: „None of those [Utopien und Dystopien; AG] traded in bug-eyed monsters, spaceships, other dimensions of time, technologies we don't have. None of those things are in any of those books. They all deal with human arrangements.“ Vgl. weitere Texte, in denen Atwood zur Veranschaulichung der Gattungsunterschiede Marsmenschen und Weltraumfahrten anführt: Atwood: *The Queen of Quinkdom*, S. 297; Atwood: *Writing Oryx and Crake*, S. 322–323; Govier, S. 66; *Promotional Material*, Seal Books, S. 317.

<sup>631</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 62–63; Atwood: *The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context*, S. 515.

<sup>632</sup> Atwood: *The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context*, S. 516.

<sup>633</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 18–19; Atwood: *Writing Utopia*, S. 86 u. 87–88. Vgl. auch Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley, S. 188 u. 190; Dodson, S. 99; *The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood („Best Utopia“). Dafür, dass nicht nur die Prinzipien der Staatsorganisation, sondern auch wie von Atwood angegeben der persönliche Lebensvollzug der Bevölkerung der rational-konstruktiven Planung unterliegt (was dabei oft eine bemerkenswerte Ignoranz gegenüber menschlichen Bedürfnissen und Gefühlen erkennen lässt), lassen sich zahlreiche Belege aus der utopischen Literatur anführen – etwa bei Morus die Zuweisung von Wohnraum nach dem Zufallsprinzip (S. 52) und die administrative Festlegung der Familiengröße, inklusive der Verschiebung von „überschüssigen“ Familienmitgliedern (S. 58–59), sowie bei Campanella die Hygienevorschriften (S. 130) und die behördenseitige Zuordnung der Ehepartner im Dienst der eugenischen Zuchtwahl (S. 131).

<sup>634</sup> Atwood: *Writing Utopia*, S. 89.

pien Diktaturen seien, sei doch beiden, da eine von der utopischen Idee abweichende Meinung oder ein Verstoß gegen utopische Normen keinesfalls toleriert werde, der Hang zu Zwangsmaßnahmen und drastischen Sanktionen gemein<sup>635</sup>.

Indirekt verweist Atwood hier auf einen grundlegenden Unterschied zwischen utopischen und dystopischen Fiktionen: Während „in der positiven Utopie ein vernunftgetragener Konsens“ vorausgesetzt wird, d. h., dass „sich der Mensch in der Einsicht des Guten der herrschenden Ordnung“ fügt,<sup>636</sup> und die utopischen Normen und die für Normbrüche vorgesehenen Sanktionen lediglich beschrieben werden, werden in der Dystopie die negativen Auswirkungen diktatorischer Herrschaft an mindestens einer Textfigur, die mit den geltenden Werten nicht übereinstimmt, von den Normen abweicht oder gegen das System rebellierte, demonstriert. Auf diese für die literarische Dystopie maßgebliche Gattungskonvention des Protagonisten als Rebellenfigur geht Atwood schließlich lediglich im Zusammenhang mit dem auch in *The Handmaid's Tale* enthaltenen Handlungselement der verbotenen Liebesbeziehung ein. So erwähnt sie zum einen in Bezug auf Winston und Julia in Orwells *Nineteen Eighty-Four* die „love affair“ als eines der „rebellious things that you can do“<sup>637</sup> und nennt zum anderen mit Julia, Lenina Crowne in *Brave New World* und I-330 in Jewgenij Samjatsins *Wir* eine Reihe von dystopischen Frauenfiguren, die als „rebels who have defied the sex rules of the regime [...] as the temptresses of the male protagonists“ (Winston, John Savage, D-503) fungieren<sup>638</sup>.

In einigen Texten macht Atwood darüber hinaus auf darstellungstechnische Aspekte der Utopie/Dystopie aufmerksam, die sich als Konventionen der literarischen Utopie bzw. Dystopie etabliert haben und die für das Verständnis der Gattung und ihres Form- und Funktionswandels zur Dystopie sowie die Einordnung ihres eigenen dystopischen Romans in die Gattungstradition wesentlich sind. Als typisch für die klassische Utopie beschreibt sie den Emissär oder Reisenden, der auf die eine oder andere Weise – in der Raumutopie durch Schiffsreise, Tunnelexpedition oder Weltraumfahrt und in der Zeitutopie mittels Zeitmaschine, in einer Traumvision oder nach dem Erwachen aus einem Dauerschlaf – als Besucher nach Utopia gelangt, dem auf einer Führung, von Atwood ironisch als „tour of the sewage system“ bezeichnet, detailliert die Funktionsweise der Gesellschaft erklärt wird und der nach seiner Rückkehr davon berichtet.<sup>639</sup> Es ist diese Führung durch Utopia bzw. die

<sup>635</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11–12: „Utopias of course tend to be consensual, dystopias are dictatorships. What happens to those who violate the norms or laws of the system – and it has to be said that in both forms the attitude towards these people tends to be quite harsh [...]. So both of these kinds of societies – utopias and dystopias – do have a habit of cutting off the hands and feet – and heads – of people who do not fit the scheme.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 19–20: „these planned societies do tend to work in that way, deal with dissidence in that way. Everyone has to be made to fit the pattern one way or the other. Both utopias and dystopias have the habit of cutting off the hands and feet and even heads of those who don't fit in the scheme.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 88: „Extreme Utopias are communities of spirit, in which there cannot be any real disagreements among members because all are of like and right mind; extreme Dystopias are absolute tyrannies, in which contention is not a possibility.“ Als Beispiele aus positiven Utopien nennt Atwood Sklaverei und Hinrichtung als Bestrafung für Ehebruch bei Morus (Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11–12; Dodson, S. 99) und Umerziehung und Hinrichtung von Abweichlern in Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* (Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 11–12; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 19). Für die Dystopien führt Atwood die Ratentfalter bei Orwell und mit der Verbannung die vergleichsweise milde Strafe in Huxleys *Brave New World* an (Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley, S. 188). Vgl. auch Atwood: *In Other Worlds*, S. 86: „As for the utopias, from Thomas More onwards, there is always provision made for the renegades, those who don't or won't follow the rules: prison, enslavement, exile, exclusion, or execution.“

<sup>636</sup> Greif, S. 20.

<sup>637</sup> Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 19.

<sup>638</sup> Atwood: George Orwell: *Some Personal Connections*, S. 337–338 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid's Tale and Oryx and Crake* in Context, S. 516].

<sup>639</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 12: „The tour of the sewage system is a general term for that part of the narrative which explains to the visitor – because there always is a visitor – how the society functions. [...] Sometimes the visitor is a character in the book, and is simply taken by the ear and shown all of the stuff, as in *Looking Backwards* [sic], we have to go see all of the various gadgets and things that cause the society to be so wonderful.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 71–72: „As utopia is by definition elsewhere, it is almost always bracketed by two journeys: the one that transports the tale-teller to the other place and the one that transports him (or her) back so he can deliver his report to us. Thus the writer of the book always has to come up with a mode of transport. [...] As for journeys to the future, which require transport not through space but through time, one could always fall back on that medieval gimmick, the dream vision, a form of psychic teleportation; or some kind of time machine; or a long sleep [...].“; Atwood: Marge Piercy, S. 274: „The books I've mentioned all send an emissary from an oppressive contemporary society into the future as a sort of tourist-journalist, to check out improved conditions and report back.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „These books always have what I call ‚the tour of the sewage system‘ – some kind of speech or part of the narrative that explains to the visitor (who can be a character or else the reader) how

ausführliche deskriptive Darstellung der idealen Gesellschaft (ihrer ethischen Prinzipien sowie ihrer Einrichtungen und Errungenschaften auf politischem, sozialem und technischem Gebiet), auf die sich Atwood bezieht, wenn sie, wie sich in Formulierungen wie die Bewohner Utopias erschienen stets „as slightly sanctimonious and preachy“<sup>640</sup> und die Autoren utopischer Werke stolperten häufig in die „pitfalls of disquisition“, wobei die enthusiastischen Erklärungen jede Handlung ersticken<sup>641</sup> und ihrem Urteil „serious utopias“ seien „products, finally, of the moral rather than the literary sense“<sup>642</sup>, offenbart, der literarischen Utopie ein ästhetisches Defizit bescheinigt. In Zukunftsutopien, exemplarisch nennt sie die dystopischen Romane *Nineteen Eighty-Four* und *Brave New World*, sei das Reisemotiv meist zugunsten eines DirektEinstiegs in die utopische Welt aufgegeben und die Funktion des Reporters sei über die Perspektive eines Außenstehenden wie des „Savage“ bei Huxley, über eingebettete Abhandlungen wie bei Orwell und verschiedene Überlieferungsformen wie Tagebücher realisiert.<sup>643</sup> (Dystopische) Zukunftsutopien enthielten ferner meist eine „Just So Story“, in der die historischen Hintergründe der Gründung des fiktiven Staatswesens erläutert werden, z. B. mittels eines eingefügten Dokuments wie in *Nineteen Eighty-Four* oder anhand des Vortrags einer Textfigur.<sup>644</sup> Hierzu ist ergänzend anzumerken, dass das in der Dystopie dargestellte gesellschaftliche Szenario im Sinne der kritischen Intention, aufzuzeigen, welche negativen Konsequenzen sich aus zeitgenössischen Fehlentwicklungen ergeben könnten, im chronologischen Zusammenhang mit der Gegenwart stehen muss und „die zeitliche Kluft durch die fiktive Geschichtsschreibung geschlossen wird“<sup>645</sup>. Dabei ist es typisch, dass die Frage, wie es zur Errichtung des dystopischen Staatswesens kam, nur rudimentär und einigermaßen vage beantwortet wird. Denn zum einen sind derartige gesellschaftliche Umwälzungen komplexe Vorgänge, die umfangreiche und in sich schlüssige Schilderungen erforderlich machen würden, und zum anderen könnte ein hoher Grad der Konkretisierung eines Revolutionsgeschehens einen kontraproduktiven Effekt haben, insofern als der Eindruck entstehen würde, so und nicht anders habe sich das „wie es dazu kam“ abgespielt. In diesem Fall schlosse das Vorgegebene in der Wahrnehmung des Lesers alle anderen potenziellen Umbruchszenarien aus, wobei die Gefahr besteht, dass Leser, denen die präsentierte Variante nicht

---

the society functions. It can be very boring or tedious.“ In dem von Atwood genannten Beispiel *Looking Backward* wird der Traumreisende Julian West von dem Utopier Dr. Leete in Wesen und Grundlagen des sozialistischen Staates des Jahres 2000 eingewiesen.

<sup>640</sup> Atwood: Marge Piercy, S. 275.

<sup>641</sup> Atwood: Writing Utopia, S. 94: „The pitfalls that Utopian writing so frequently stumbles into are the pitfalls of disquisition. The author gets too enthusiastic about sewage systems or conveyor belts, and the story grinds to a halt while the beauties of these are explained.“

<sup>642</sup> Atwood: Marge Piercy, S. 276.

<sup>643</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 12: „Sometimes the tour of the sewage system is incorporated in the body of the narrative, and the visitor is the reader – so it's the reader who has to have things such as the ‚memory hole‘ in 1984 explained.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 72–73: „Once ‚the future‘ became an established location, writers could feel free to jettison the travel episode and the ‚reporter‘ figure, and to plop the reader right down in the midst of things. [...] The ‚reporter,‘ function exists in the book [*Nineteen Eighty-Four*; AG] not as a person but in two texts within it: a book forbidden by the ruling Party of 1984, *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*, by Party arch-enemy Emmanuel Goldstein – who may or may not exist – and ‚The principles of Newspeak,‘ an essay on language-as-control that we read after the end of the story proper. It is this essay by an unknown reporter – in my belief – that travels to our own time and lets us know how things turned out. In Aldous Huxley's *Brave New World*, the ‚reporter‘ is replaced by the ‚Savage,‘ a man from outside the borders of the highly organized tech utopia whose views on life may be thought to have more in common with those of the reader – or at least the reader of the 1930s, when *Brave New World* was written. The Savage plays, in effect, a tragic Caliban to all the cheery Mirandas and hidden Prosperos in the book – the perfumed anti-pregnancy free-sex girls, the largely unseen string-pullers that direct and regiment the society in order to protect people from themselves.“

<sup>644</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 12: „The ‚Just So Story‘ is a part of the narrative that explains how it got that way; in other words, what were the steps that intervened between our society now and the future society which we are exploring. Sometimes this is inserted into the narrative: in *Nineteen Eighty-Four* it's that pamphlet which Winston Smith comes across, which may or may not be a real pamphlet but it's very prohibited and it tells how ‚*Nineteen Eighty-Four*‘ came into being. Sometimes it's a sort of sermon delivered by a character in the novel to the visitor.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „It often comes with the ‚just-so story‘ somebody tells the stranger – really a historical overview of how things got that way, usually involving a breakdown, some social catastrophe. In 1984 you'll remember it's that pamphlet placed in the middle.“ Mit dem „Pamphlet“ bei Orwell meint Atwood das Goldstein-Buch mit dem Titel „THE THEORY AND PRACTICE OF OLIGARCHICAL COLLECTIVISM“, in dem die historischen und weltanschaulich-programmatischen Hintergründe des dystopischen Staates Oceania dargelegt werden (Kap. IX). Als Beispiele für den „Sermon“ einer Textfigur können der „History-is-bunk“-Diskurs des „World Controllers“ Mustapha Mond in *Brave New World* (Kap. III) und die Belehrungen des Feuerwehrhauptmanns Beatty in *Fahrenheit 451* (S. 61–70) angeführt werden.

<sup>645</sup> Greif, S. 27.

hinreichend plausibel erscheint, den dystopischen Entwurf insgesamt als unglaubwürdig zurückweisen. Wie sich Atwoods eigener Umgang mit dystopischen Konventionen – insbesondere der „Just So Story“ und des Rebellen als Protagonisten – in *The Handmaid's Tale* darstellt, werde ich im Rahmen der Erläuterung der Erzählkonzeption in Kapitel 7.4 sowie in Kapitel 7.5 darlegen.

### 7.2.2 Funktionen der Utopie und Utopiekritik

Ihren an ein breites Publikum gerichteten Essay „Best Utopia“ beginnt Margaret Atwood mit der Feststellung: „Utopia is a paradoxical concept. As a motivating idea – ‚improvement is desirable‘ – we can't do without it. But every time we try to implement it on a grand scale, we accomplish its disastrous opposite.“<sup>646</sup> Hier bezieht sie sich mit dem Begriff „Utopia“ auf den Utopismus als eine *Denkform* und unterscheidet zwischen der positiven Funktion des utopischen Denkens, die es als Teil der menschlichen Vorstellungskraft erfülle – konstruktiv sowohl in der Erkenntnis der in der Realität vorhandenen Defizite der eigenen Gesellschaft als auch als Gedankenspiel über wünschenswerte Formen menschlichen Zusammenlebens –, und der destruktiven Qualität, die es entfalte, wenn es als Denk- und Handlungsprinzip in der empirischen Realität zur Anwendung komme, d. h. wenn versucht werde, die utopischen Ideen von einer idealen Gesellschaft in die Tat umzusetzen. Nach Atwoods Überzeugung sind Utopie und Dystopie, insofern als erstere immer den Keim für letztere trage bzw. letztere immer aus ersterer folge, die zwei Seiten einer Medaille<sup>647</sup>, da sich der utopische Traum, sobald er den Bereich der Imagination verlasse, stets in einen dystopischen Alptraum verwandele<sup>648</sup>. Worin Atwood die Gründe dafür sieht, lässt sich anhand einiger weiterer Aussagen, in denen sie das utopische Denken problematisiert, rekonstruieren und wie folgt zusammenfassen: Da aus der Idee, eine bessere Welt zu schaffen, die Überzeugung abgeleitet werde, dass jedes Mittel zur Realisierung dieser Idee legitim und jedes Opfer gerechtfertigt sei, lösten die Utopisten das Problem, wie mit jenen zu verfahren sei, die die utopische Idee nicht unterstützten oder ihrer Realisierung im Wege stünden, stets mit Unterdrückung, Zwang und Gewalt, und münde (wie die Geschichte wiederholt gezeigt habe) der Versuch, einen utopischen Plan zu verwirklichen, demzufolge automatisch in der Tyrannei.<sup>649</sup> Der Utopismus wird von Atwood demnach als im Grunde demokratiefeindlich und in den Totalitarismus führend kritisiert. Entsprechend lautet ihr Appell, den völlig unrealistischen Anspruch auf Perfektion aufzugeben, die eigene Unvollkommenheit zu akzeptieren und die Energie nicht auf ein utopisches Endziel einer Idealgesellschaft, sondern auf eine

<sup>646</sup> *The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood („Best Utopia“).

<sup>647</sup> Vgl. Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 24: „all dystopia begins in utopia. Utopia and dystopia are the obverse and reverse of the same thing.“; *The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood („Best Utopia“): „utopia usually contains the seed of its obverse, the dreaded dystopia.“

<sup>648</sup> Vgl. Atwood: *Writing Utopia*, S. 89: „should we try too hard to enforce Utopia, Dystopia rapidly follows; [...]. As a rule, Utopia is only safe when it remains true to its name and stays nowhere.“; Twigg, S. 122: „The trouble with real life is once you try to implement Utopia, you end up with the Inferno.“

<sup>649</sup> Vgl. Atwood: *Brave New World* by Aldous Huxley, S. 188: „as most literary utopias had already been discovered, perfectibility breaks on the rock of dissent. What do you do with people who don't endorse your views or fit in with your plans?“; Atwood: *George Orwell: Some Personal Connections*, S. 338: „Tyrants and the powerful believe, with Lenin, that you can't make an omelette without breaking eggs, and that the end justifies the means.“; Atwood: *In Other Worlds*, S. 84: „Why is it that when we grab for heaven – socialist or capitalist or even religious – we so often produce hell? [...] What do you do with people who somehow just don't or won't fit into your grand scheme? All too often you stretch them on a Procrustean bed or dig a hole in the ground and shovel them into it.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 24: „Most dystopias are attempts at planned societies that originally say they are going to make life better and then somehow go off the tracks. The longing for perfection has an unpleasant habit of producing tyranny.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 89: „because if enough people disagree with us we'll have to eliminate or suppress or terrorize or manipulate them“; Dodson, S. 103: „hell is what you often get when you try to impose heaven. The key word is ‚impose.‘“; Halliwell, S. 257–258: „two utopias were tried: in the U.S.S.R. under Stalin and in Nazi Germany. Both said, ‚We're going to make things so much better, everything will be just blissful ... except there is this bumpy part at the beginning ... during which we have to kill tens of millions of people ... but after that it will all be great.‘ [...] That is the model for that kind of utopian thinking: first catastrophe, then blissful wonderfulness.“; Twigg, S. 122: „You end up pulling out a lot of fingernails from the people who don't agree with you.“; *The Guardian*, 22.03.2003, Margaret Atwood („For God and Gilead“): „Otherwise ethical people will commit the most serious injuries as long as they believe they are doing their ‚duty‘ – committing these injuries in a good cause. Lenin was not alone in believing that the end justifies the means: lots of people believe it, or act as if they do.“; *The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood („Best Utopia“): „All utopias face a problem: what do you do with those who don't agree with you? Utopias are Procrustean beds: few actual human beings fit their grand schemes. Bits must be stretched, or else chopped off. The French Revolution was a utopian idea, and the guillotine was originally intended as a pain-saving device. How many heads have to roll to achieve ‚the perfect society‘? Often a lot.“

schrittweise Verbesserung der Gesellschaft zu richten.<sup>650</sup> Dem utopischen Denken setzt Atwood also Realitätssinn, das demokratische Prinzip der Teilhabe und des Kompromisses und eine Politik der Reformen entgegen. Ihre Haltung weist damit sowohl in Bezug auf die Begründung ihrer Kritik als auch hinsichtlich der vorgeschlagenen Alternative Elemente auf, die stark an Karl R. Poppers in seinem Aufsatz „Utopie und Gewalt“ dargelegte Kritik am Utopismus erinnern.<sup>651</sup>

Auf den Punkt gebracht ist Atwoods Position zum Utopismus zudem in einem Zitat aus einem Gedicht von Wallace Stevens, das Atwood einem Abschnitt von *Alias Grace* vorangestellt hat und mit dem sie ihren Vortrag „*The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia*“ beendet: „The imperfect is our paradise“<sup>652</sup>. Diese Feststellung beinhaltet zum einen den Hinweis auf die inhärente Negation, nämlich dass Perfektion unsere Hölle sei. Sie kann des Weiteren aufgefasst werden als Plädoyer für einen Denkstil, der in der Psychologie mit dem Begriff „Ambiguitätstoleranz“ erfasst wird. Diese ist als Persönlichkeitseigenschaft definiert als das Vermögen, „mehrdeutige, ungeklärte, unbestimmte Situationen zu ertragen und die damit verbundene Ungewißheit zeitweise auszuhalten“<sup>653</sup>, „andere Sichtweisen anzuerkennen“<sup>654</sup> und mit „Verunsicherung, die durch Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit entsteht, [...] aktiv und konstruktiv umzugehen“<sup>655</sup>. Demgegenüber wird einem Menschen mit einer niedrigen Ambiguitätstoleranz „ein außergewöhnlich starkes Bedürfnis nach Struktur, Eindeutigkeit, Ordnung und Stimmigkeit seiner zwischenmenschlichen und intrapsychischen Beziehungen“<sup>656</sup>, die Neigung „zu Schwarz-Weiß-Lösungen, zu vereinfachenden Entweder-Oder-Klassifikationen, die Zwischentöne und ein Sowohl-als-auch vermissen lassen“<sup>657</sup>, sowie ein Hang, sich „vorschnell auf eine von zwei oder mehreren Deutungs- oder Denkmöglichkeiten festzulegen“<sup>658</sup>, zugeschrieben. Geht man davon aus, dass der Grad der Ausprägung der Ambiguitätstoleranz auch das Denken und Handeln im soziopolitischen Bereich bestimmt, lässt sich schlussfolgern, dass für eine pluralistische, demokratische Gesellschaft, in der Vorstellungen, Ideen und Interessen verschiedener Gruppen im Widerstreit stehen, sich die Suche nach Lösungen und Kompromissen mitunter langwierig gestaltet und Werte- und Normensysteme einem stetigen Wandel unterliegen, eine hohe Ambiguitätstoleranz einer Vielzahl ihrer Mitglieder unerlässlich ist. Umgekehrt lässt sich annehmen, dass eine geringe Ambiguitätstoleranz mit einer Sehnsucht nach einfachen Antworten und Lösungen und nach sicheren, beständigen Verhältnissen einhergeht und daraus resultierend mit einer höheren Akzeptanz von Autoritäten, Hierarchien und Konventionen, die diese sicherstellen. Der Reiz eines utopischen Plans der Verwirklichung einer idealen Gesellschaft, in der alle Probleme der Menschheit gelöst und alle Ambiguitäten mittels totaler Planung beseitigt sind, liegt hier auf der Hand. Betrachtet man ferner Aussagen Atwoods, in denen sie ihre Auffassung von der prinzipiellen

<sup>650</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 94: „Where has utopian thinking gone? Because it never totally disappears: we’re too hopeful a species for that. ‚Good,‘ for us, may always have a ‚Bad‘ twin, but its other twin is ‚Better.‘“ u. S. 95: „Historically, utopia has not been a happy story. High hopes have been dashed, time and time again. The best intentions have indeed led to many paved roads in Hell. Does that mean we should never try to rectify our mistakes, reverse our disaster-bent courses, clean up our cesspools, or ameliorate the many miseries of many lives? Surely not: if we don’t do maintenance work and minor improvements on whatever we actually have, things will go downhill very fast. So of course we should try to make things better, insofar as it lies within our power. But we should probably not try to make things perfect, especially not ourselves, for that path leads to mass graves. We’re stuck with us, imperfect as we are; but we should make the most of us. Which is about as far as I myself am prepared to go, in real life, along the road to utopia.“; Dodson, S. 103: „I don’t think that, subject as we are to the laws of chemistry and physics, we are ever going to have ‚a perfect world‘ – by that I mean one in which no one ever dies, everybody is happy all the time, nobody ever gets sick, everything always goes well. We can’t hope for that. What we can hope for is human cooperation, and this is what is different from the word ‚impose.‘“

<sup>651</sup> Popper („Utopie und Gewalt“) lehnt die Bestimmung eines Endziels als politisches Leitprinzip ab (S. 318–319), analysiert die utopischen Gewaltmechanismen (S. 320), die ins „Elend, zu einem Leben unter der Tyrannei“ führten (S. 321), mahnt, „keine Generation“ dürfe „künftigen Generationen geopfert werden, eines Glücksideals wegen, das nie verwirklicht werden“ könne (S. 322), verurteilt die Einstellung, dass der Zweck die Mittel heilige (S. 324), und empfiehlt statt der „hochherzigen utopischen Entwürfe“ (S. 322) eine Politik der Reformen (S. 322), um das „Leben etwas weniger furchtbar zu machen und etwas weniger ungerecht in jeder Generation“ (S. 325).

<sup>652</sup> Atwood: *Alias Grace* S. 510 (XV The Tree of Paradise); Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 24.

<sup>653</sup> Clauss (Hg.): *Fachlexikon ABC Psychologie*, Artikel „Ambiguität“, S. 19.

<sup>654</sup> Winter/Donhauser: *Fachwörterbuch Psychologie*, Artikel „Ambiguitätstoleranz“, S. 10.

<sup>655</sup> *Psychologie Heute*, Heft 20, Dezember 2012, Ursula Nuber, S. 23.

<sup>656</sup> Clauss (Hg.): *Fachlexikon ABC Psychologie*, Artikel „Ambiguität“, S. 19.

<sup>657</sup> Ebd., S. 20.

<sup>658</sup> Fröhlich: *Wörterbuch Psychologie*, Artikel „mehrdeutig“, S. 317.

Instabilität der Demokratie darlegt, kann man den Schluss ziehen, dass sie die Befürchtung hegt, eine Steigerung der Ambiguität im gesellschaftlich-politischen Bereich aufgrund bestimmter Entwicklungen oder Ereignisse könne bei genügend Mitgliedern einer Gesellschaft zu einer Überschreitung ihrer Toleranzschwelle und somit einer wachsenden Bereitschaft führen, jenen zu folgen, die Ordnung und Besserung versprechen.<sup>659</sup>

Auch wenn es von Margaret Atwood nicht explizit thematisiert wird, zeigt sich insgesamt, dass die Kernprobleme des utopischen Denkens ähnlich gelagert sind wie beim fundamentalistischen Denken: So entspricht das utopische Postulat, die richtige Idee für die ideale menschliche Gesellschaft zu haben, dem fundamentalistischen Anspruch, im Alleinbesitz der einzigen Wahrheit zu sein; für beide Denkstile scheinen besonders Menschen mit niedriger Ambiguitätstoleranz disponiert (s. auch Anm. 512); und beide entfalten ihre destruktive Kraft in der *aktivistischen* Variante, d.h. wenn die Umformung der Gesellschaft nach den eigenen Vorstellungen angestrebt wird und jene, die sich nicht bekehren lassen, die sich der Einsicht in die große Wahrheit verweigern, auf ihrer eigenen Weltsicht beharren, die utopische Idee ablehnen und ein Hindernis für die Verwirklichung des Endziels darstellen, eliminiert werden müssen.

### 7.3 Das dystopische Szenario

In diesem Kapitel erläutere ich – in vielen Fällen unter Rückgriff auf erklärende Selbstaussagen der Autorin – ausführlich das dystopische Szenario, dessen spezifische Gestaltung im Rahmen von Atwoods Kritikstrategie drei wesentlichen Prinzipien folgt. Dies sind erstens die eindeutige Wiedererkennbarkeit ihres Angriffsziels, zweitens die maximale Abschreckungswirkung und drittens die satirische Entlarvung. Aufgrund einer Reihe von Gestaltungsmerkmalen sind die puritanische Tradition, der christliche Fundamentalismus und die New Christian Right klar als Ursprung einer Gesellschaft zu identifizieren, in der fast alle Menschen, unabhängig von Geschlecht, religiösem Glauben, sexueller Orientierung und ethnischer Zugehörigkeit, unter den negativen Folgen totalitärer Herrschaftsausübung leiden. Gileads Weltanschauung, deren Kernpunkt die „Procreation“-Doktrin bildet, ist abgeleitet aus dem Alten Testament, dient der Rechtfertigung und Durchsetzung des vordringlichsten Staatsziels, der Reproduktion, bildet die Grundlage für die gesellschaftliche Ordnung und das Werte- und Normensystem und durchdringt sämtliche Lebensbereiche. Während einerseits die Illusion erzeugt wird, dass die Bibel in jeder Hinsicht die Grundlage des Staates darstellt, wird Gilead gleichzeitig anhand von Paradoxien in der Religionsdarstellung sowie ironischer Kontrastierung und Kommentierung als pseudoreligiöse Gesellschaft bloßgestellt und sind zahlreiche Textelemente darauf angelegt zu zeigen, dass die Führungselite die Religion für machtpolitische und ökonomische Zwecke instrumentalisiert<sup>660</sup>.

#### 7.3.1 Die historische Entwicklung Gileads

Den Ausgangspunkt für die Transformation der Ursprungsgesellschaft – die Vereinigten Staaten von Amerika am Ende des 20. Jahrhunderts – zur theokratischen Republik Gilead bildet eine die Gesell-

<sup>659</sup> Vgl. Atwood: Acceptance Speech, S. 7: „All totalitarianisms begin in a perception of social imbalance. All begin by promising to set things right. [...] All have some version of the end justify the means. All project evil onto a group of scapegoats [...] and promise to do away with the evil by getting rid of the scapegoat. [...] There will always be believers for such a program, because fear and hatred – and let us not forget greed – are easier to arouse than tolerance and the desire for justice.“; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 6: „as Jean-Jacques Rousseau insisted in his crucial work, *The Social Contract* [...] democracy is the most difficult form of government to maintain. [...] Vigilance is indeed the eternal price of freedom, and democracy as a form is like the brain, or a muscle: use it or lose it. When a democratic system feels itself to be under threat, individual freedoms are among the first things to be sacrificed, to be replaced by the secret exercise of increasingly arbitrary power. In whatever name this may be done, the result has almost always been corruption and tyranny.“; Langer, S. 133: „a very small shift in, for instance, gross national product, or mean temperature, or a stock market collapse [...] can have drastic effects on the way you're able to conduct your daily life. [...] things can be altered by events not under your control, and if that happens to enough people, panic sets in, and they say, Now is the time for a strong leader and maybe a military dictatorship to ‚get things back into shape.‘ And that's when you have the danger of totalitarianism coming in.“ Siehe auch Anm. 398.

<sup>660</sup> Zum Thema Macht- und Profitgier religiöser Führer in Fiktion und Realität vgl. Atwood: „The Handmaid's Tale – Before and After“, S. 1: „It's set in the near future, in a United States which is in the hands of a power-hungry elite who have used their own brand of ‚Bible-based‘ religion as an excuse for the suppression of the majority of the population.“; *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 58: „Part of the impetus of the book was my feeling of outrage at what, to me, were the confidence tricks being played on an unsuspecting public by people like the Bakkers – the use of religion for ulterior motives to enrich yourself and to gain power, which is not what my reading of the New Testament is at all.“

schaft in ihrem Fortbestand bedrohende demografische Krise. Zusätzlich zu den aufgrund moderner Familienplanung ohnehin sinkenden Geburtenraten sind ihre Reproduktionschancen durch massive chemische und atomare Verseuchung der Umwelt und die Ausbreitung mutierter Krankheitserreger, die eine sich epidemisch ausbreitende Infertilität und die steigende Zahl von Missbildungen, Fehl- und Totgeburten zur Folge hatten, dramatisch gesunken.<sup>661</sup> Von den christlich-fundamentalistischen Kräften werden vor allem die modernen Frauen, die sich der Mutterrolle verweigern, und die grassierende sexuelle Unmoral für die Krisensituation verantwortlich gemacht. Beides stehe religiösen Grundsätzen entgegen und ziehe als Strafe Gottes Unfruchtbarkeit und Aids nach sich. Entsprechend werden Promiskuität und Homosexualität als widernatürlich verdammt, Geburtenkontrolle und das Recht auf Schwangerschaftsabbruch als der natürlichen Bestimmung der Frau zuwiderlaufend verurteilt und die Zunahme sexueller Gewalt wird als Folge zu großer Freiheit gewertet. Dagegen setzen die Führer Gileads die Rückkehr zu einer „natürlichen“, d. h. biblischen Ordnung.

Die Gründung des Staatswesens ist nicht das Ergebnis eines länger währenden Prozesses, sondern erfolgt nach einem Staatsstreich, der den revolutionären Wendepunkt markiert, und der anschließenden Durchsetzung von Maßnahmen zur politischen Neuordnung, die im Wesentlichen in der massiven Beschneidung von Bürgerrechten und der Implementierung weitreichender Repressions- und Kontrollmechanismen bestehen.<sup>662</sup> Es entspricht den dystopischen Darstellungskonventionen, dass (während die New Christian Right, wie in Kap. 7.1.2 gezeigt wurde, in den 1980er Jahren weitestgehend im Rahmen der demokratischen Möglichkeiten agierte) der Systemwechsel nicht demokratisch legitimiert und als eine Art Revolutionsgeschehen gestaltet ist und dass (wie in Kap. 7.2.1 erläutert wurde) – über Offreds Erinnerungen, die Filmvorführungen der Aunts und die Erläuterungen des Historikers auf dem Symposium im Jahre 2195 – durchgehend ein linearer Bezug zwischen Herkunfts- und Zukunftsgesellschaft hergestellt wird und im Rahmen dieser fiktiven Historiografie (Atwoods „Just So Story“) nicht im Detail beschrieben wird, wie die historische Entwicklung verläuft. Da die einzelnen mit einer gewaltsamen Machtübernahme einhergehenden Elemente der empirischen Realität nachgebildet sind, ist das erforderliche Maß an Plausibilität gewährleistet. Ein neues Element stellt lediglich die Kreditkartentechnologie dar, die, wie die Autorin erklärt, es ermögliche,

<sup>661</sup> Die ökologischen Hintergründe werden sowohl von Offred als auch von Prof. Pieixoto ausführlich dargelegt: „The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells. Who knows, your very flesh may be polluted, dirty as an oily beach, sure death to shore birds and unborn babies. Maybe a vulture would die of eating you. Maybe you light up in the dark, like an old-fashioned watch. [...] Women took medicines, pills, men sprayed trees, cows ate grass, all that souped-up piss flowed into the rivers. Not to mention the exploding atomic power plants, along the San Andreas fault, nobody's fault, during the earthquakes, and the mutant strain of syphilis no mould could touch.“ (HT, 122); „Some of the failure to reproduce can be undoubtedly be traced to the widespread availability of birth control of various kinds, including abortion, in the immediate pre-Gilead period. Some infertility, then, was willed [...]; but the rest was not. Need I remind you that this was the age of the R-strain syphilis and also the infamous AIDS epidemic, which, once they spread to the population at large, eliminated many young sexually active people from the reproductive pool? Stillbirths, miscarriages, and genetic deformities were widespread and on the increase, and this trend has been linked to the various nuclear-plant accidents, shutdowns, and incidents of sabotage that characterized the period, as well as to leakages from chemical and biological-warfare stockpiles and toxic-waste disposal sites, of which there were many thousands, both legal and illegal – in some instances these materials were simply dumped into the sewage system – and to the uncontrolled use of chemical insecticides, herbicides, and other sprays.“ (HT, 316–317) Die erwähnten Umweltschäden reflektieren das Recherchematerial Atwoods (s. Anhang A, Artikel Nr. 8–9, 29–30, 55–64, 67 u. 69–71) und ihre Interview-Aussagen. Vgl. Govier, S. 67: „If you fill the environment full enough of chemicals, fertility is going to go way down. There's also the new syphilis strain, and there's AIDS. They're going to cut down the reproductive pool considerably.“; *Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 8: „The third thing that's new is the toxification of the atmosphere. PCBs aren't only going to wipe out the polar bears; they may wipe out male fertility.“

<sup>662</sup> Offred schildert, dass der Präsident und sämtliche Kongressmitglieder ermordet, die Verfassung ausgesetzt und der Ausnahmezustand verhängt wurden, dass Zeitungen zensiert oder eingestellt, Straßensperren errichtet, Ausweiskontrollen eingeführt und Pornografie und Prostitution abgeschafft wurden (HT, 183); sie berichtet von der Sperrung ihrer Kontokarte, ihrer Zwangsentlassung sowie dem Verbot, Eigentum zu besitzen (HT, 184–187); sie erwähnt das Auftauchen einer neuen Armee, die Erschießung von Demonstranten sowie Computer- und Hausdurchsuchungen (HT, 189); und sie erzählt vom sogenannten „Manhattan Cleanup“, in dem unzüchtige Kleidung öffentlich verbrannt und die Verantwortlichen an den Pranger gestellt wurden, „conical paper hats [...] on their heads, SHAME printed on them in red“ (HT, 242). Aus dem historischen Rückblick im Epilog geht ferner hervor, dass die Ereignisse, die die Protagonistin überraschend und unvorbereitet getroffen haben, von langer Hand vorbereitet waren. Die Rede ist von streng geheimen, an New Christian Right-Organisationen erinnernde „Think Tanks, at which the philosophy and social structure of Gilead were hammered out“ (HT, 318) und der hochgradigen „infiltration of the security system surrounding Congress“, die das „President's Day Massacre“ und die Aufhebung der Verfassung erst ermöglichte (HT, 319).

die wirtschaftliche Unabhängigkeit und die Mobilität der weiblichen Bevölkerung durch Ausschluss vom elektronischen Zahlungsverkehr erheblich einzuschränken.<sup>663</sup>

### 7.3.2 Puritanischer Ursprung und religiöse Utopie

Schauplatz der Romanhandlung, die etwa drei Jahre nach Etablierung des dystopischen Staates spielt<sup>664</sup>, ist mit Cambridge, Massachusetts das Kernland des puritanischen Neuengland, das Atwood als Modell einer christlichen Theokratie dient. Ferner weisen das dem realen Harvard-Campus nachgestaltete und in Gilead zweckentfremdete Universitätsgelände<sup>665</sup> und die Bildnisse puritanischer Vorfahren<sup>666</sup> einen hohen Wiedererkennungswert auf und gibt es, wie Mark Evans aufzeigt, eine Reihe von Parallelen zwischen den im puritanischen Neuengland verbreiteten und den in Gilead vorgeschriebenen religiösen Praktiken. Diese erstrecken sich auf die Bezeichnung von Frauen als „Handmaids of the Lord“, die Vorstellung, Geburtsschmerzen reinigten die weibliche Seele, die sich in *The Handmaid's Tale* im Verzicht auf Schmerzmittel äußerten, und die Zelebrierung einer Geburt als gemeinschaftliches Ereignis<sup>667</sup> sowie den Geburtsstuhl und die Beschreibung der Missgeburt<sup>668</sup>.

Von zentraler Bedeutung sind die vielfältigen Bibelbezüge, die den Staat als Theokratie kennzeichnen. Schon der Name des Staates ist von Atwood auf verschiedenen Ebenen in ironischen Kontrast zur Realität Gileads gestellt. Im Gegensatz zum reichen, fruchtbaren und für seine Heilkräuter bekannten biblischen Gilead<sup>669</sup> ist das dystopische Gilead ein chemisch und atomar verseuchtes Land,

<sup>663</sup> Vgl. *Herizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 20: „My particular scenario depends on the abolition of cash. If you abolish cash and put everybody on a computer credit system, you have the ability to freeze accounts at any time. You don't need to send the storm troopers through the streets, smashing people's windows. You freeze their assets with the push of a button, and we have the technology for that now. When you abolish fluid cash, you also curtail freedom of movement. I can't take my thousand dollars in unmarked bills and buy myself a plane ticket and get out.“ Vgl. auch *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 18: „We've already got tomorrow's technology,‘ said Atwood by phone. ‚One of the things that frightens people the most, I've found, is that everything is on credit card, and your credit cards can be frozen at any moment. In my book, that's how they trap the females – they push a button, and bingo, no credit. So if you want to resist this tyranny, resist any change from liquid money.‘“; Reynolds, S. 11–12: „With all of these women running around outside of their homes, how are you going to stuff them all back in? How are you going to make them go back? Well, in effect, you do what Afghanistan has now done, in a very drastic way – you make it impossible for them to be anywhere else. And in Western society you would begin with the cancellation of their credit-card facilities. [...] So you would just reverse the various steps in the direction of more freedom for women that have taken place over the past hundred years or so. You would reverse each and every one of them, and then the women would be back in their homes, because they would have no other place to go.“

<sup>664</sup> Dies ist abzuleiten aus Offreds Bemerkung über ihre Tochter: „a little girl who died when she was five. [...] Eight, she must be now.“ (*HT*, 73–74)

<sup>665</sup> Die Universitätsgebäude beherbergen nun die Geheimpolizei: „These buildings belong to the Eyes now.“ (*HT*, 284); „Those buildings belong to the eyes.“ (*HT*, 175) Vgl. auch Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 10: „*The Handmaid's Tale* is set in and around Harvard University. I can tell you that this did not please them very much [...] they didn't like the thought of all those bodies hanging on the Wall, or of the Widener library [...] being the centre of the secret service in Gilead – the place where the women get their costumes is the Brattle Theatre, Soul's [sic] Scrolls is the Harvard Co-op, known as ‚the Coop‘, and all the other places may be identified.“; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 2: „All of these buildings appear in altered form in my 1985 novel. [...] By that time I'd travelled, not only in Iran and Afghanistan but also in the then Soviet empire – East Germany, Poland, Czechoslovakia – and had seen many an ex-palace converted to Party uses, architecture having no choice of its own about what human beings get up to inside it.“; Govier, S. 67: „The Wall is the wall around Harvard yard. All those little shops and stores mentioned are probably there at this very minute.“

<sup>666</sup> Offred beschreibt die Gemälde in der Kirche wie folgt: „women in long sombre dresses, their hair covered by white caps, and [...] upright men, darkly clothed and unsmiling. Our ancestors.“ (*HT*, 41); über ähnliche Gemälde in Commander Freds Haus spekuliert sie, diese dienten lediglich der Karriereförderung: „The paintings are possibly authentic. I suspect when Serena Joy acquired them, after it became obvious to her that she'd have to redirect her energies into something convincingly domestic, she had the intention of passing them off as ancestors. Or maybe they were in the house when the Commander bought it. [...] In any case, there they hang, their backs and mouths stiff, their breasts constricted, their faces pinched, their caps starched, their skin greyish-white, guarding the room, with their narrowed eyes.“ (*HT*, 89–90)

<sup>667</sup> Evans, S. 182–183. Die sich auf die Geburtsschmerzen beziehende Textstelle, „Once they drugged women, induced labour, cut them open, sewed them up. No more. No anaesthetics, even. Aunt Elizabeth said it was better for the baby, but also: *I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children*“ (*HT*, 124) basiert auf Genesis 3:16: „Unto the woman he said, I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee.“

<sup>668</sup> Evans, S. 184–185.

<sup>669</sup> Vgl. Genesis 31:21–25, Numbers 32:1, Deuteronomy 3:12–17, 2 Kings 10:33, Jeremiah 46:11 und Jeremiah 50:19. Genesis 37:25 berichtet beispielsweise von einer mit Gummi, Balsam und Ladanum beladenen Karawane. Vgl. auch Atwood: *Writing Utopia*, S. 93: „the Republic of Gilead – so named for the mountain where Jacob promised to his father-in-law Laban that he would protect his two daughters“. Zu Herkunft und Bedeutung des Namens vgl. auch Filipczak, S. 172–773; Freibert, S. 290, Anm. 8; Kreitzer, S. 153–157; Nischik: *Mentalstilistik*, S. 110, Anm. 93.

dessen Hauptproblem die Unfruchtbarkeit ist, in dem statt der biblischen Wohlgerüche Gestank herrscht,<sup>670</sup> in dem ganze Landstriche („Colonies“) als Verbannungsort und Zwangsarbeitslager dienen und in dem es keine Heilung und keinen Trost<sup>671</sup> zu geben scheint. Natur existiert in Gilead lediglich als gezähmte oder künstliche Natur, als Surrogat ohne Vitalität, und die einzige echte Wildnis, die, wenn auch nur in Form von TV-Bildern präsentiert, sind die „Appalachian Highlands“ (HT, 92), die den Rebellen als Rückzugsort dienen. Mit letzterem knüpft Atwood an Darstellungskonventionen der Dystopie an, ohne aber die Natur systematisch als existierende positive Alternativwelt oder Sehnsuchtsort zu präsentieren, wie dies in einer Reihe von dystopischen Vorläufertexten der Fall ist.<sup>672</sup> Insbesondere der Motivkreis *Blumen und Gärten* ist eng mit den Bereichen Fertilität und Sexualität verknüpft. So ist das Haus Commander Freds und Serena Joys mit Trockenblumen sowie zahlreichen Abbildungen von Blumen auf Bildern, Buntglasfenstern, Tapeten, Stoffmustern und Stickereien dekoriert<sup>673</sup>, der Ziergarten ist Serena Joys Territorium und Obsession<sup>674</sup>, in dem sie mit ihrer Schere einen „blitzkrieg“ gegen die Samenkapseln der roten Tulpen, „the swelling genitalia of the flowers“ (s. Anm. 825), führt und dessen Wachstum Offred als „something subversive“ voller erotischer Untertöne empfindet<sup>675</sup>. Trockenheit und Ausgedörrtheit ist nicht nur ein Bild für die Unfruchtbarkeit des Commanders und seiner Frau<sup>676</sup>, sondern des ganzen Landes Gilead, und Aunt Lydia belehrt die Handmaids unter Rückgriff auf das Sämangleichnis: „Not all of you will make it through. Some of you will fall on dry ground or thorns. Some of you are shallow-rooted.“<sup>677</sup> Kontrastiert ist die fiktive Realität der zerstörten Natur zudem mit der Gedanken- und Gefühlswelt Offreds, die sich an ihren eigenen Garten und die Spiele, die sie – bezeichnenderweise mit sogenannten Unkräutern wie Löwenzahn, Butterblume und Gänseblümchen – mit ihrer Tochter gespielt hat, erinnert<sup>678</sup>, ihren eigenen Körper als Wildnis beschreibt<sup>679</sup> und ihr nächtliches durchs-Haus-

<sup>670</sup> Offred bemerkt etwa: „they don't leave the bodies hanging as long in summer as they do in winter, because of the flies and the smell. This was once the land of air sprays, Pine and Floral, and people retain the taste; especially the Commanders, who preach purity in all things.“ (HT, 174) Gestank und Verseuchung erwähnt auch Moira in ihrem Bericht über die „Colonies“ (HT, 260: „They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off“) und mehrfach dienen olfaktorische Kategorien zur Kennzeichnung einer konformen oder devianten Orientierung (HT, 28: „Misfit as odour.“; HT, 177: „You were always so stinking pious“; HT, 232: „There's an odour of witch about them“).

<sup>671</sup> Vgl. die Klage des alttestamentarischen Propheten in Jeremiah 8:22: „Is there no balm in Gilead; is there no physician there? why then is not the health of the daughter of my people recovered?“

<sup>672</sup> Beispiele sind in Samjatins *Wir* die Wildnis hinter der grünen Mauer, die die Demarkationslinie zur dystopischen Zivilisation darstellt und den Aufständischen gegen den „Einzigsten Staat“ als Versammlungsort dient (Kap. 27); in Orwells *Nineteen Eighty-Four* die Naturidylle im „Golden Country“, das als Locus amoenus für das erste geheime Treffen Winstons und Julias gestaltet ist (Kap. 2) und in Winstons Traum eine bessere Welt repräsentiert (S. 29); und in Bradburys *Fahrenheit 451* das ländliche Refugium der Widerstandsbewegung, wo die Büchermenschen die Selbstzerstörung der Zivilisation abwarten (S. 153–172).

<sup>673</sup> HT, 17: „On the wall [...], a picture, framed but with no glass: a print of flowers, blue irises, watercolour.“; HT, 18: „At the end of the hallway [...], above the front door, is a fanlight of coloured glass: flowers, red and blue.“; HT, 24: „the footstool, with its petit-point cushion, roses in a basket.“; HT, 72: „It's papered in small blue flowers, forget-me-nots, with curtains to match.“; HT, 76: „There's a hard little cushion on it, with a petit-point cover: FAITH, in square print, surrounded by a wreath of lilies.“; HT, 89: „a Chinese rug on the floor, with its peach-pink peonies“; HT, 90: „a dried flower arrangement“; HT, 104: „the large white canopy of Serena Joy's oversized colonial-style four-poster bed, [...] with tiny drops of silver rain, which, if you looked at them, closely, would turn out to be four-petalled flowers.“; HT, 109: „the dried arrangement“ u. „the dried flowers“.

<sup>674</sup> HT, 22: „This garden is the domain of the Commander's Wife. [...] Many of the Wives have such gardens, it's something for them to order and maintain and care for.“

<sup>675</sup> HT, 160–162. Offred beschreibt den Garten im „Wonnemonat“ Mai und (in Anspielung auf die viktorianische Lyrik Alfred Tennysons) als „Tennyson garden“.

<sup>676</sup> Hierauf weist Offred explizit hin: „She's in one of her best dresses: [...] flowers and fretwork. Even at her age she still feels the urge to breathe herself in flowers. No use for you, I think at her, my face unmoving, you can't use them any more, you're withered. They're the genital organs of plants. I read that somewhere, once.“ (HT, 91); „Without his uniform he looks smaller, older, like something being dried.“ (HT, 267)

<sup>677</sup> HT, 28. Vgl. Mark 4:3–8: „Behold, there went out a sower to sow: And it came to pass, as he sowed, some fell by the way side, and the fowls of the air came and devoured it up. And some fell on stony ground, where it had not much earth; and immediately it sprang up, because it had no depth of earth: But when the sun was up, it was scorched; and because it had no root, it withered away. And some fell among thorns, and the thorns grew up, and choked it, and it yielded no fruit. And other fell on good ground, and did yield fruit that sprang up and increased; and brought forth, some thirty, and some sixty, and some an hundred.“

<sup>678</sup> HT, 22: „I once had a garden. I can remember the smell of the turned earth, the plump shapes of bulbs held in the hands, fullness, the dry rustle of seeds through the fingers.“; HT, 224: „Not a dandelion in sight here, the lawns are picked clean. I long for one, just one, rubbishy and insolently random and hard to get rid of and perennially yellow as the sun. Cheerful and plebian, shining for all alike. Rings we would make from them, and crowns and necklaces, stains

Schleichen mit einem Trip in die Wildnis, auf der Jagd nach etwas, was sie stehlen könnte, vergleicht<sup>680</sup>. Verena Bühler Roth weist ferner auf die besondere Bedeutung der häufig erwähnten Tulpen, in denen sich Offred selbst erkenne, und des Löwenzahns, der die Rebellion gegen das Regime symbolisiere<sup>681</sup>, hin sowie auf die Gestaltung von „Jezebel’s“ als „an entirely different kind of wilderness, or a wild garden“, der mit feder- oder pelzgeschmückten Frauen, die wie wilde Tiere anmutterten, bevölkert sei<sup>682</sup>. Aufgrund der zerstörten Umwelt sind fötale Missbildungen an der Tagesordnung<sup>683</sup> und herrscht eine permanente Nahrungsmittelknappheit. So sind auch die aus der Bibel abgeleiteten Bezeichnungen der Lebensmittelgeschäfte exemplarisch für die ironische Verkehrung der Verhältnisse in Gilead: „Loaves and Fishes“ ist meist geschlossen, da es kaum noch Fische gibt<sup>684</sup>, „Milk and Honey“, ein Name, der Überfluss, gar ein Schlaraffenland signalisiert<sup>685</sup>, spricht dem Mangel, der sich im Laden offenbart, Hohn<sup>686</sup> und die Fleischwaren in „All Flesh“ sind ein rares Luxusgut<sup>687</sup>.

Ein Ladenlokal der besonderen Art stellt „Soul Scrolls“ dar, mit dessen Gestaltung Atwood auf die Entlarvung vorgeblicher Frömmigkeit und die Parodierung einer elektronisch vermittelten und kommerziell betriebenen Religion zielt. Es wird von Offred als Filiale eines weitverbreiteten und profitablen Franchise-Unternehmens beschrieben, in dem – als Zeichen von Gottesfurcht und Regimetreue und insofern karriereförderlich – von Maschinen vollautomatisch produzierte Gebete bestellt werden können.<sup>688</sup> In Anlehnung an Orwells Schreibautomaten zur Massenproduktion von „Kulturgütern“ für

---

from the bitter milk on our fingers. [...] Smelling them she'd get pollen on her nose. (Or was that buttercups?) [...] It was daisies for love though, and we did that too.“

<sup>679</sup> HT, 83: „I sink down into my body as into a swamp, fenland, where only I know the footing. Treacherous ground, my own territory.“

<sup>680</sup> HT, 108: „I walk, one foot set carefully down, then the other, without creaking, along the runner, as if on a forest floor, sneaking, my heart quick, through the night house. I am out of place. This is entirely illegal. [...] A squeak of wood, but who's near enough to hear it?“ Schon zuvor hat sie den Läufer im Flur als „path through the forest“ (HT, 18) beschrieben.

<sup>681</sup> Bühler Roth, S. 166.

<sup>682</sup> Ebd., S. 168–169. Auch bei „Jezebel’s“ finden sich ein Teppich „in a mushroom colour“ (HT, 246) und diverse geblünte Textilien in der Lobby und in dem Hotelzimmer (HT, 248 u. 263) und der zentrale Innenhof ist wie folgt beschrieben: „There's a fountain in the middle of it, a round fountain spraying water in the shape of a dandelion gone to seed. Potted plants and trees sprout here and there, vines hang down from the balconies.“ (HT, 246)

<sup>683</sup> So spekuliert Offred über die bevorstehende Niederkunft von Janine/Ofwarren: „What will Ofwarren give birth to? A baby, as we all hope? Or something else, an Unbaby, with a pinhead or a snout like a dog's, or two bodies, or a hole in the heart or no arms, or webbed hands and feet? There's no telling. [...] The chances are one in four, we learned at the Centre.“ (HT, 122); „To go through all that and give birth to a shredder. We didn't know exactly what would happen to the babies that didn't get passed, that were declared Unbabies. But we knew they were put somewhere, quickly, away.“ (HT, 122–123) Tatsächlich ist Janines Baby missgebildet (HT, 226: „It was no good, you know,‘ Ofglen says [...]. It was a shredder after all.“) und Offred berichtet kein einziges Mal von der Geburt eines gesunden Babys.

<sup>684</sup> HT, 173: „We got the fish at Loaves and Fishes, with its wooden sign, a fish with a smile and eyelashes. It doesn't sell loaves though. [...] Loaves and Fishes is hardly ever open. Why bother opening when there's nothing to sell? The sea fisheries were defunct several years ago; the few fish they have now are from fish farms, and taste muddy. The news says the coastal areas are being ‚rested‘. Sole, I remember, and haddock, swordfish, scallops, tuna; lobsters, stuffed and baked, salmon, pink and fat, grilled in steaks. Could they all be extinct, like the whales?“; auch Moira thematisiert das Fischsterben, als sie über einen ihrer Fluchthelfer sagt: „He'd been in the lobster business, back before all that happened to the shore fishing there.“ (HT, 260) Kreitzer verweist in diesem Zusammenhang auf „the story of the feeding of the multitudes in Mt. 14.13–21/Mk 6.32–44/Lk. 9.10–17/Jn 6.1–1“ (S. 155).

<sup>685</sup> Im Alten Testament ist das verheißene Land immer wieder als Land, in dem Milch und Honig fließen, umschrieben, z. B. Exodus 3:8, 3:17, 13:5 u. 33:3: „a land flowing with milk and honey“ und Deuteronomy 11:9, 26:9, 26:15 u. 27:3: „a land that floweth with milk and honey“.

<sup>686</sup> HT, 35: „a store with another wooden sign: three eggs, a bee, a cow. Milk and Honey. [...] I see they have oranges today. [...] oranges have been hard to get: sometimes they are there, sometimes not.“ Die Assoziation mit Milch und Honig ist zudem mit der Bedeutung der Handmaids für Gilead verknüpft. So heißt es bei der gynäkologischen Untersuchung Offreds: „Any pain, honey?‘ He calls me *honey*.“ (HT, 70); „It'd only take a minute, honey.‘ What he called his wife, once; maybe still does, but really it's a generic term. We are all *honey*.“ (HT, 71)

<sup>687</sup> HT, 21: „And a chicken, tell them, not a hen. Tell them who it's for and then they won't mess around.“; HT, 37: „Next we go into All Flesh, which is marked by a large wooden pork chop hanging from two chains. There isn't so much of a line here: meat is expensive, and even the Commanders don't have it every day.“ Siehe auch Anm. 887.

<sup>688</sup> HT, 175–176: „At the corner is the store known as Soul Scrolls. It's a franchise: there are Soul Scrolls in every city centre, in every suburb, or so they say. It must make a lot of profit. The window of Soul Scrolls is shatterproof. Behind it are print-out machines, row on row of them; these machines are known as Holy Rollers, but only among us, it's a disrespectful nickname. What the machines print is prayers, roll upon roll, prayers going out endlessly. They're ordered by Compuphone, I've overheard the Commander's Wife doing it. Ordering prayers from Soul Scrolls is supposed to be a sign of piety and faithfulness to the regime, so of course the Commander's Wives do it a lot. It helps their husbands’

die Proles einerseits<sup>689</sup> und im Kontrast zu tibetanischen Gebetsmühlen andererseits<sup>690</sup> bieten sowohl der Herstellungsprozess als auch das Erzeugnis von Soul Scrolls keinerlei spirituellen Wert.

Ebenfalls aus der Bibel stammen die zu verschiedenen Gelegenheiten von den Commandern vorgebrachten Gebete<sup>691</sup> sowie die Bezeichnungen für Gileads zentrale Institution („Rachel and Leah Centre“<sup>692</sup>), die politischen Führer („Commanders of the Faithful“<sup>693</sup>), die Angehörigen von Polizei („Guardians of the Faith“<sup>694</sup>), Geheimdienst („Eyes“<sup>695</sup>) und Militär („Angels of the Apocalypse“/„Angels of the Light“<sup>696</sup>) sowie die Frauen in dienenden Funktionen (Handmaids<sup>697</sup>, Marthas<sup>698</sup>, Jezebels<sup>699</sup>) und sogar die Automarken<sup>700</sup>.

---

careers. There are five different prayers: for health, wealth, a death, a birth, a sin. You pick the one you want, punch in the number, then punch in your own number so your account will be debited, and punch in the number of times you want the prayer repeated. The machines talk as they print out the prayers; if you like, you can go inside and listen to them, the toneless metallic voices repeating the same thing over and over. Once the prayers have been printed out and said, the paper rolls back through another slot and is recycled into fresh paper again. There are no people inside the building: the machines run by themselves. You can hear the voices from outside; only a murmur, a hum, like a devout crowd, on its knees. Each machine has an eye painted in gold on the side, flanked by two small golden wings.“

<sup>689</sup> Vgl. Orwell: *Nineteen Eighty-Four*, S. 39: „There was a whole chain of separate departments dealing with proletarian literature, music, drama, and entertainment generally. Here were produced [...] sentimental songs which were composed entirely by mechanical means“ u. S. 108: „the novel-writing machines in the Fiction Department.“

<sup>690</sup> Offred zieht einen solchen Vergleich: „Like Tibetan prayer wheels.“ (*HT*, 177) Allerdings müssen diese, um gutes Karma zu erzeugen, manuell gedreht werden.

<sup>691</sup> Zum Beispiel geht der monatlichen Zeugungszeremonie die Lesung der Rachel-und-Leah-Geschichte in Genesis voraus (*HT*, 99 u. 101). Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Zum Ursprung des Gebets des Commanders bei der „Prayvaganza“ (*HT*, 233) bemerkt Atwood gegenüber der dänischen Übersetzerin: „from the Bible. Sainit [sic] Paul ... Timothy, Ch. 2“.

<sup>692</sup> Namensgeberinnen sind die Schwestern Rachel und Leah (Genesis 29–30). Ironie liegt allerdings in dem Umstand, dass das „Red Centre“, in dem die Handmaids für ihren Dienst ausgebildet werden, nicht den Namen der Magd Bilhah trägt, sondern immer das Handlungsmotiv der unfruchtbaren Rachel mitschwingt, die Leah ihre Fruchtbarkeit neidet.

<sup>693</sup> Isaiah 55:4: „a leader and commander to the people“. Vgl. hierzu auch Templin, S. 145–146. Templin weist darüber hinaus auf die Stellen in der „Revised Standard“-Version hin: „The rulers of Gilead have chosen to call themselves ‚Commanders,‘ a name which denotes power and a desire on their part to be held in awe. (They could have used the terms ‚leaders‘ or ‚governors,‘ also with biblical precedents but with quite different connotations). The title ‚Commander‘ – most often used to refer to military leaders – occurs in the King James Bible (Isaiah 55.4) and it is frequently found in the Revised Standard as well (see Gen. 21.22 and Num. 31.14).“ (S. 146) Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986. Hier beantwortet Margaret Atwood die Frage ihrer schwedischen Übersetzerin nach der Ableitung der Bezeichnung wie folgt: „Commander of the Faithful is one of the titles, I believe, of the head of the English Church and is also something you find in Islam as well.“ Vgl. auch: *The Oxford Encyclopedia of the Islamic World*. Hier wird der muslimische Herrschertitel „Amir al-Muminin“ mit „Commander of the faithful“ übersetzt.

<sup>694</sup> Vgl. Templin, S. 146: „Guardian‘ is used in the Revised Standard Bible (e.g., 2 Kings 10.1,5).“

<sup>695</sup> Von den Augen des Herrn ist im Alten Testament häufig die Rede, z. B.: Deuteronomy 13:18: „I command thee this day, to do that which is right in the eyes of the LORD thy God.“; 2 Chronicles 16:9: „For the eyes of the LORD run to and fro throughout the whole earth, to shew himself strong in the behalf of them whose heart is perfect toward him. Herein thou hast done foolishly: therefore from henceforth thou shalt have wars.“; Psalms 34:15: „The eyes of the LORD are upon the righteous, and his ears are open unto their cry.“; Proverbs 15:3: „The eyes of the LORD are in every place, beholding the evil and the good.“ Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Hier erläutert Atwood ihrer dänischen Übersetzerin: „What the Commander says is a quotation from the Bible. II Chronicles 16 – v. 9“. Vgl. auch *HT*, 102–103: „For the eyes of the Lord run to and fro throughout the whole earth, to know himself strong in the behalf of them whose heart is perfect towards him“; *HT*, 203: „The Eyes of God run all over the earth.“

<sup>696</sup> Vgl. Templin, S. 146: „angels are, of course, mentioned frequently in the King James Bible (e.g., 2 Samuel 24.17) [...]. (Angels act under the direct command of God in the Bible but in Gilead they are subordinate to the Commanders).“

<sup>697</sup> Genesis 30:4: „And she gave him Bilhah her handmaid to wife: and Jacob went in unto her.“ In mehreren der von Atwood recherchierten Artikel (s. Anhang A, Artikel Nr. 43, 53 u. 73) werden Frauen als „maids“, „maidservants“ oder „handmaidens“ bezeichnet und in einem Zeitungsinterview weist sie auf einen davon hin: „There is a sect now, a Catholic charismatic spinoff sect, which calls the women handmaids.“ *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein.

<sup>698</sup> Luke 10:38–42: Als Martha Jesus zu Gast in ihrem Haus hat, bedient sie ihn allein, während ihre Schwester Mary zu seinen Füßen sitzt und seinem Wort lauscht; John 12:2: „There they made him a supper; and Martha served: but Lazarus was one of them that sat at the table with him.“

<sup>699</sup> Jezebel ist die Frau des israelitischen Königs Ahab; sie huldigte Baal (1 Kings 16:31), erschlug die Propheten des Herrn (1 Kings 18:13) und betrieb Unzucht und Hexerei (2 Kings 9:22).

<sup>700</sup> Ironisch spielt Offred auf das Auto als männliches Statussymbol an: „The car is a very expensive one, a Whirlwind, better than the Chariot, much better than the chunky, practical Behemoth. It’s black, of course, the colour of prestige or a hearse, and long and sleek.“ (*HT*, 27); „There are more cars too, Whirlwinds with their chauffeurs and their cushioned occupants, lesser cars driven by lesser men.“ (*HT*, 178) Der „Whirlwind“ ist vor allem im Alten Testament häufig erwähnt, z. B. als Transportmittel für einen Aufstieg in den Himmel (2 Kings 2:11) und als göttlich-destruktive Naturkraft (Proverbs 10:25; Isaiah 17:13); im Buch Hiob spricht Gott zu Hiob „out of the whirlwind“ (Job 38:1 u. 40:6); „Chariot“ ist

### 7.3.3 Gileads Gesellschaftsstruktur

In ironischem Kontrast zur zerstörten Natur in Gilead ist der Naturbegriff nicht mit dem Auftrag verbunden, die Schöpfung zu schützen, sondern dient den Machthabern als Ordnungsbegriff. Die von Commander Fred postulierte Rückkehr zu einer „natürlichen“, weil gottgegebenen Ordnung<sup>701</sup> kann im Zusammenhang gesehen werden mit essentialistischen Vorstellungen, die – häufig einhergehend mit einer Abwertung des anderen Geschlechts und einer sexistischen Sprache – von einem wesensmäßigen Unterschied zwischen Männern und Frauen, d. h. vor allem ihrer kognitiven Fähigkeiten und ihres Sexualtriebes, ausgehen und die sowohl von Repräsentanten Gileads<sup>702</sup> als auch von Figuren aus der Vergangenheit der Protagonistin<sup>703</sup> vertreten werden.

Die Gesellschaft ist hierarchisch, patriarchalisch und nach Ethnien getrennt organisiert. Letztgenanntes bedeutet, dass Gilead mit der als „resettlement“ bezeichneten Deportation der afro-amerikanischen Bevölkerung („Children of Ham“) in „National Homelands“ genannte Reservate eine segregative Rassenpolitik betreibt, die darauf abzielt, Nicht-Kaukasier aus dem Reproduktionspool auszugrenzen, um das Überleben der weißen Rasse zu sichern, und damit auf den offenen und latenten Rassismus christlicher Fundamentalisten und die Rassentheorien der Nationalsozialisten und des südafrikanischen Apartheid-Regimes anspielt.<sup>704</sup> Basierend auf der religiösen Weltanschauung sind den anderen (weißen) Mitgliedern der Gesellschaft geschlechtsabhängige Funktionen und Rollen zugewiesen. An der Spitze des Staates stehen die „Commanders of the Faithful“ als die geistigen Väter und patriarchalischen Herrscher Gileads. Sie erfreuen sich „bessere[r] materielle[r] Lebensumstände[]“ und ihnen gebührt als einzigen „das Vorrecht, mit einer der wenigen fruchtbaren Frauen Nachwuchs zu zeugen“.<sup>705</sup> Der Rest der männlichen Bevölkerung steht, entweder als Angehöriger von Polizei, Geheimdienst oder Militär oder unter den wenigen zivilen Berufsbezeichnungen („doctor“, „anchorman“, „preacher“, „interpreter“), im Dienste des Staates. Der Status eines Mannes „dokumentiert sich [...] anhand des ‚Besitzes‘ einer Frau, und selbst die Rangfolge innerhalb der Führungsschicht der Commander ist abhängig von der Geburt eines gesunden Babys“.<sup>706</sup> Der pro-

---

sowohl im Alten als auch im Neuen Testament ein häufig verwendeter Begriff für ein Gefährt; mehrfach sind Chariot und Whirlwind im Alten Testament in einem Atemzug genannt, davon zweimal als Vergleich (Isaiah 66:15: „the LORD will come with fire, and with his chariots like a whirlwind“; Jeremiah 4:13: „he shall come up as clouds, and his chariots shall be as a whirlwind“); im Alten Testament ist der „Behemoth“ ein gigantisches Tier: „Behold now behemoth, which I made with thee; he eateth grass as an ox.“ (Job 40:15)

<sup>701</sup> HT, 232: „Those years were just an anomaly, historically speaking, the Commander said. Just a fluke. All we’ve done is return things to Nature’s norm.“

<sup>702</sup> So in den Belehrungen Aunt Lydias und Commander Freds: „They can’t help it, she said, God made them that way but He did not make you that way. He made you different.“ (HT, 55); „Women can’t add, he said once, jokingly. When I asked him what he meant, he said, For them, one and one and one and one and one don’t make four. What do they make? I said, expecting five or three. Just one and one and one and one, he said.“ (HT, 195); „It means you can’t cheat Nature,“ he says. „Nature demands variety, for men. It stands to reason, it’s part of the procreational strategy. It’s Nature’s plan.“ (HT, 249)

<sup>703</sup> Offred erzählt über Luke: „He said men needed more meat than women did and that it wasn’t a superstition and he wasn’t being a jerk, studies had been done. There are some differences, he said. He was fond of saying that, as if I was trying to prove there weren’t.“ (HT, 73); Luke neckt Offreds Mutter, „by pretending to be macho, he’d tell her women were incapable of abstract thought“ (HT, 131); und Offreds alleinerziehende Mutter behauptet, gut auf einen Mann verzichten zu können: „A man is just a woman’s strategy for making other women. [...] They aren’t a patch on a woman except they’re better at fixing cars and playing football, just what we need for the improvement of the human race, right?“ (HT, 130–131)

<sup>704</sup> Über die planmäßige Umsiedelung wird im Staatsfernsehen berichtet: „Resettlement of the Children of Ham is continuing on schedule,“ says the reassuring pink face, back on the screen. „Three thousand have arrived this week in National Homeland One, with another two thousand in transit.“ [...] National Homeland One is in North Dakota. Lord knows what they’re supposed to do, once they get there. Farm, is the theory.“ (HT, 94–95) Im Epilog wird klargestellt, dass die Reproduktionsraten der nicht-kaukasischen Bevölkerung nicht im gleichen Ausmaß gesunken seien und die „differing statistics among Caucasians and non-Caucasians“ auf die geringere Verfügbarkeit von Maßnahmen zur Geburtenkontrolle zurückgeführt werden könnten (HT, 316), und dass Gileads „racist policies were firmly rooted in the pre-Gilead period, and racist fears provided some of the emotional fuel that allowed the Gilead takeover to succeed as well as it did“ (HT, 317). Siehe auch die von Atwood recherchierten Artikel zur Verbindung von Rassismus und Religion (Anhang A, Artikel Nr. 14 u. 19).

<sup>705</sup> Greif, S. 24. Mit Bezug auf Orwell hat die Autorin zur Hierarchie und den Privilegien der Herrschenden erklärt: „In other respects, the despotism I describe is the same as all real ones and most imagined ones. It has a small powerful group at the top that controls – or tries to control – everyone else, and: it gets the lion’s share of available goodies. The pigs in *Animal Farm* get the milk and the apples, the élite of *The Handmaid’s Tale* get the fertile women.“ Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 338 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake* in Context, S. 516; fast wortgleich in: *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“)].

<sup>706</sup> Greif, S. 22. So sagt Offred über Nick: „Low status: he hasn’t been issued a woman, not even one.“ (HT, 27); sie spekuliert über die Guardians: „They think instead of doing their duty and of promotion to the Angels, and of being al-

pagierten Rückkehr zu traditionellen Geschlechterrollen gemäß sind Frauen dem Manne untertan, „entsprechend ihren Funktionen“ für den Mann und den Staat definiert und „verschiedenen Gruppen zugeordnet“.<sup>707</sup>

- Wives: die blau gekleideten Ehefrauen der Commander;
- Handmaids: die reproduktionsfähigen, für den Gebärdienst im Haushalt eines Commanders vorgesehenen Frauen und das kostbarste Gut Gileads; sie tragen ein nonnenähnliches Gewand in Rot;
- Aunts: fungieren als Ausbilderinnen der Handmaids im staatlichen „Rachel and Leah Centre“;
- Marthas: grün gekleidete, meist ältere Frauen, die als Haushälterinnen bei den Commandern dienen;
- Jezebels: zur Unterhaltung der Führungsschicht sowie von Vertretern aus Politik und Wirtschaft anderer Länder unter staatlicher Aufsicht gehaltene Prostituierte;
- Econowives: die Ehefrauen der unteren Schichten, die als einzige der Frauen in Gilead (noch) nicht in Funktionen aufgeteilt sind;<sup>708</sup> sie tragen rot-blau-grün-gestreifte Kleidung;
- Unwomen: Frauen, die vom Regime für die vorgenannten Rollen als untauglich befunden oder für ein Vergehen bestraft wurden; sie leisten Arbeitsdienst in den „Colonies“ und tragen lange graue Kleider.

Die Gruppenzugehörigkeit bedeutet in der Regel eine Beschränkung auf ein bestimmtes Territorium und ist, genauso wie bei den Uniformen der Männer, an der vorgeschriebenen Kleidung ablesbar, wobei sowohl das verwendete Farbschema<sup>709</sup> als auch die Tracht der Handmaids<sup>710</sup> stark mit Bedeutung aufgeladen ist.

### 7.3.4 Das religiöse Werte- und Normensystem

Eine Reihe von Normen gehören zwar zum Standard-Repertoire diktatorischer oder totalitärer Herrschaft – sei es in der Realität oder der literarischen Fiktion –, sind aber in Gilead, da sie aus christ-

---

lowed possibly to marry, and then, if they are able to gain enough power and live to be old enough, of being allotted a Handmaid of their own.“ (*HT*, 32); und über den Commander der kurz vor der Niederkunft stehenden Ofwarren mutmaßt sie: „Probably he’s figuring out when his promotion is likely to be announced, if all goes well. He’s sure to get one, now.“ (*HT*, 126)

<sup>707</sup> Greif, S. 21. Die folgende Aufstellung ist mit geringfügigen Überarbeitungen ebenfalls aus der Magisterarbeit (S. 21–22) übernommen.

<sup>708</sup> *HT*, 34: „These women are not divided into functions. They have to do everything;“ Mit Aunt Lydias Feststellung „Some day, when times improve [...] no one will have to be an Econowife.“ (*HT*, 54) ist signalisiert, dass der Umbau der Gesellschaft noch nicht abgeschlossen ist. Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986. Sie erklärt der schwedischen Übersetzerin die Wortbildung wie folgt: „Econowives – is a portmanteau word composed of economical and wife. There are a number of brand-names that use the prefix econo-, meaning cheap.“

<sup>709</sup> In verschiedenen Zeitungsinterviews erläutert die Autorin die Farbsymbolik, wobei sie in einem Fall mit der Erwähnung von Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1850) nahelegt, zwischen Offred und Hester Prynne, die im puritanischen Boston Mitte des 17. Jahrhunderts mit einem roten „A“ als Ehebrecherin gebrandmarkt wird, als den Opfern eines theokratischen Regimes eine Parallele zu ziehen. Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 61: „It was pretty essential – I based it on Christian iconography. Red is the color of Mary Magdalene, blue for the virgin, white for purity. Green and striped I made up.“; *Herizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 21: „So why the colour red? Atwood: There are a couple of obvious reasons and a couple of less obvious reasons. The obvious reasons are those having to do with traditional religious symbolism: Mary, the mother of Jesus, is always shown wearing blue, and Mary Magdalene is always shown wearing red, the colour of passion. That shows she is a fallen woman. The Whore of Babylon is the scarlet woman. In Hawthorne’s novel, *The Scarlet Letter*, the letter is ‚A‘ which means adultery and is red. The less obvious reasons are that prisoners of war kept in Canada wore red in the winter, because you could see them very clearly against the snow. Red is a very visible colour. It makes them (the Handmaids) conspicuous, but, because the uniform is the way it is, it is also a concealing dress. *The blue is for the wife because of her elevated status?* Atwood: Yes. *And the Marthas are ...* Atwood: The Marthas are green. And the Econowives were striped because they have to do everything.“ Vgl. auch Nischik: Back to the Future, S. 142. Nischik erklärt die durch die Farben hervorgerufenen Assoziationen wie folgt: „the Handmaids wear only red clothes (blood, birth, life), the Wives blue (authority, respectability), the Marthas and Guardians green (workforce), the Commanders black (elegance, dignity).“

<sup>710</sup> Zu den Gewändern der Handmaids hat Atwood erklärt, diese seien von den Trachten katholischer Nonnen, den traditionellen muslimischen Frauengewändern (Purdah, Tschador, Burka) und der Frauenfigur auf einer alten Putzmittelverpackung der Marke „Old Dutch Cleanser“ inspiriert. Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 88–89; Atwood: When Afghanistan Was at Peace, S. 247; *Cosmopolitan*, 02/1986, Carol E. Rinzler, S. 34. Im Epilog erläutert Pieixoto ferner, das Design der roten Handmaid-Trachten scheine angelehnt an die Uniformen deutscher Kriegsgefangener in kanadischen „P.O.W. Camps“ im Zweiten Weltkrieg (*HT*, 319). Zum Aspekt einer vereinheitlichten, verhüllenden Kleidung vgl. auch Riesebrodt, S. 79–80. Er kommentiert den Vorschlag eines um die Wende zum 20. Jahrhundert führenden Fundamentalisten, Frauen ein züchtiges „national costume“ vorzuschreiben: „Offenbar besteht ein zentrales Anliegen des protestantischen wie des islamischen Fundamentalismus darin, die Frau in der Öffentlichkeit durch Uniformierung zu entsexualisieren.“

lich-fundamentalistischen Grundüberzeugungen abgeleitet sind, vielfach zusätzlich geschlechtsspezifisch ausgestaltet. So wurden neben den demokratischen Institutionen (s. Anm. 662) alle außerhalb der Bibel liegenden kulturellen und geistigen Bereiche eliminiert und so der Zugang zu Information und Wissen prinzipiell drastisch eingeschränkt<sup>711</sup>, der weibliche Bevölkerungsteil ist jedoch weiterreichenden Restriktionen unterworfen. Wie in vielen dystopischen Staatswesen ist Sprache in Gilead ein Macht- und Unterdrückungsinstrument, das vorrangig der Manipulation dient<sup>712</sup>, aber hier markieren die auf sie bezogenen Normen gleichzeitig die biblisch begründete männliche Diskurs- und Deutungshoheit. Nicht nur ist jegliche Schrift aus dem öffentlichen Raum entfernt, sondern Lesen und Schreiben ist grundsätzlich den Männern vorbehalten – wobei Ersteres ausdrücklich die Bibel einschließt<sup>713</sup> und in dem Zitat eines der geistigen Väter des Staates, es sei ein Fehler gewesen, Frauen das Lesen zu lehren, und Offreds Bemerkung über die Verführungskraft des Wissens spiegelt sich auf unterschiedliche Art und Weise die Annahme, dass Bildung weiblichen Emanzipationsbestrebungen und damit gesellschaftlichen Modernisierungstendenzen Vorschub leiste<sup>714</sup>. Mädchen und Frauen dies zu verwehren erscheint als probates Mittel, um eine patriarchale Ordnung aufrechtzuerhalten oder wiederzuerichten.

Strikte Reglements hinsichtlich Sexualität, Familienplanung und Eugenik gehören ebenfalls zur utopischen/dystopischen Konvention,<sup>715</sup> und die rigiden Sexualnormen Gileads lesen sich wie der als Gegenmaßnahmen zum allgemeinen Sittenverfall aufgestellte Forderungskatalog der christlichen Fundamentalisten: Verboten sind Homosexualität, vor- oder außerehelicher Geschlechtsverkehr, Promiskuität, Pornografie, Masturbation und Prostitution. Der Geschlechtsakt, was in der Definition Gileads den Augenkontakt, der mit Penetration gleichgesetzt wird, einschließt<sup>716</sup>, darf nach Maßgabe

<sup>711</sup> Offred nennt die Schließung der Universität (*HT*, 33: „the university is closed.“) und die Abschaffung des Pressewesens (*HT*, 54: „There were still newspapers, then.“) und in ihren Schilderungen ist angedeutet, dass das Staatsfernsehen ausschließlich religiöse Programme und Propaganda sendet (*HT*, 92–94). Pieixoto erwähnt zudem das Verbot säkularer Musik (*HT*, 314: „as all such secular music was banned under the regime.“).

<sup>712</sup> Eines der Leitmotive der dystopischen Literatur ist das Bücherverbot; als Zentralmotiv fungiert es in *Fahrenheit 451*, in dem die Abtrünnigen Buchinhalte memorieren, um sie der Nachwelt zu erhalten. Bekanntestes Beispiel für Sprachmanipulation ist Orwells „Newspeak“.

<sup>713</sup> Das den Frauen auferlegte Schreibverbot ist von Offred genauso erwähnt, wie die Ausnahme: „writing is in any case forbidden“ (*HT*, 49); „For every rule there is always an exception: [...] The Aunts are allowed to read and write.“ (*HT*, 139) Auf den Punkt gebracht ist es in dem von Aunt Lydia zitierten Motto „Pen Is Envy“ (*HT*, 196), einem Wortspiel, mit dem sich Atwood direkt auf die psychoanalytische Theorie Sigmund Freuds vom Penisneid der Frau als Ausdruck eines gefühlten Defizits, einer Minderwertigkeit, gegenüber dem Mann bezieht. In der „Prayvaganza“-Predigt heißt es: „Let the woman learn in silence with all subjection. [...] But I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence.“ (*HT*, 233) Zur Bibellesung des Commanders erklärt Offred ironisch: „The Bible is kept locked up [...]. It is an incendiary device: who knows what we'd make of it, if we ever got our hands on it? We can be read to from it, by him, but we cannot read. Our heads turn towards him, we are expectant, here comes our bedtime story.“ (*HT*, 97); „He has something we don't have, he has the word. How we squandered it, once.“ (*HT*, 99) In diesem Zusammenhang spricht Riesebrodt in Bezug auf den protestantischen Fundamentalismus in den USA im frühen 20. Jahrhundert vom „family altar, dem gemeinsamen Gebet und der väterlichen Bibellesung“ (S. 87).

<sup>714</sup> *HT*, 320: „Our big mistake was teaching them to read. We won't do that again.“; *HT*, 205: „temptation was anything much more than eating and sleeping. Knowing was a temptation. What you don't know won't tempt you, Aunt Lydia used to say.“ Vgl. auch Dodson, S. 101: „One of the things that oppressors like to deny, and usually do, to the people that they are oppressing is education. [...] You don't want the people that you're oppressing to be able to read. It gives them ideas. And similarly with women; they get ideas if they read.“

<sup>715</sup> Beispielsweise ist es bei Campanella und Huxley Staatsziel, „optimale“ Nachkommen zu (er)zeugen; in Samjatin's *Wir* regelt eine „Lex sexualis“ das Recht auf einen Geschlechtspartner an festgelegten Geschlechtstagen (S. 18); und in Orwells Appendix „The Principles of Newspeak“ in *Nineteen Eighty-Four* heißt es: „Sexcrime covered all sexual misdeeds whatever. It covered fornication, adultery, homosexuality, and other perversions, and, in addition, normal intercourse practiced for its own sake. There was no need to enumerate them separately, since they were all equally culpable, and in principle, all punishable by death.“ (S. 251) Siehe auch Anm. 633. In den literarischen Dystopien erscheinen Liebe und Sexualität oft als schwer zu beherrschende menschliche Antriebskräfte, mithin als Motivationsgründe für ein Aufbegehren gegen die Obrigkeit und werden entsprechend vehement bekämpft.

<sup>716</sup> *HT*, 18: „The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen.“; *HT*, 32: „these two men [...] aren't yet permitted to touch women. They touch with their eyes instead“; *HT*, 39: „Modesty is invisibility, said Aunt Lydia. Never forget it. To be seen – to be *seen* – is to be – her voice trembled – penetrated. What you must be, girls, is impenetrable.“; *HT*, 194: „While I read, the Commander sits and watches me doing it, without speaking but also without taking his eyes off me. This watching is a curiously sexual act, and I feel undressed while he does it.“ Vgl. auch den Penis/Auge-Vergleich, als Offred sinniert, der Mann stülpe sich eine Frau über, „like a sock over a foot, onto the stub of himself, his extra, sensitive thumb, his tentacle, his delicate stalked slug's eye, which extrudes, expands, winces, and shrivels back into himself when touched wrongly, grows big again, bulging a little at the tip, travelling forward as if along a leaf, into them, avid for vision. To achieve vision in this way, this journey into a darkness that is composed of women, a woman, who can see in darkness while he himself strains blindly forward“ (*HT*, 98).

des Staates allein zur Fortpflanzung ausgeübt werden, und zwar im Rahmen der geltenden „Procreation“-Gesetzgebung, deren Kern neben dem von Religiös-Konservativen stets geforderten strikten Abtreibungsverbot die mit der alttestamentarischen Rachel-und-Leah-Geschichte begründete und ansonsten von Atwood zeitgenössischen und historischen Vorbildern nachgebildete und in Gilead als eine Art von Polygamie gestaltete Leihmutterchaft ist<sup>717</sup>. Dabei ist der Zeugungsakt, dem eine zeremonielle Bibellesung vorausgeht (*HT*, 97–103), „stark ritualisiert, um den Akt selbst von erotischen Konnotationen zu befreien“<sup>718</sup>, was Offred trotz der vorgeschobenen religiösen Begründung als Zugeständnis an die Bedürfnisse der Ehefrauen erkennt<sup>719</sup>. Dem Prinzip der ironischen Verkehrung folgend stehen die Auflösung bestehender Ehen und Familien und die Praxis der Zwangsadoption<sup>720</sup> der propagierten Heiligkeit von Heim und Familie jedoch diametral entgegen.

Gerechtfertigt wird die starke Reglementierung der Sexualität (wie ich bereits in der Magisterarbeit dargelegt habe) vor allem von zwei die Staatsmacht repräsentierenden Figuren.<sup>721</sup> Da ist zum einen Aunt Lydia, die über die Auswüchse und Auswirkungen der sexuellen Freizügigkeit vergangener Zeiten räsoniert<sup>722</sup> und die den Handmaids zum Beweis pornografische Filme vorführt, in denen Frauen eine entwürdigende Rolle in gewaltverherrlichenden Männerphantasien spielen<sup>723</sup>, und zum anderen Commander Fred, der bei Offred um Verständnis für die Durchführung restriktiver Maßnahmen seit Errichtung des Regimes wirbt<sup>724</sup>. Kernpunkt der Argumentation ist in beiden Fällen der Vergleich alter Zeiten, in denen mangelnde Wertschätzung und sexuelle Übergriffe als alltägliches, durch die Lasterhaftigkeit und zwanghafte Gefallsucht der Frauen selbstverschuldetes Phänomen erscheinen, mit den gegenwärtigen Verhältnissen, in denen Frauen geschützt sowie von Schuld und Sünde befreit ihre biologische Bestimmung erfüllen könnten. Unter diesen Voraussetzungen gelangt einerseits der Commander zu dem Schluss, die natürliche Ordnung wiederhergestellt zu haben (s. Anm. 701), und andererseits Aunt Lydia zu ihrer Interpretation des Freiheitsbegriffs<sup>725</sup>. Liebe ist, wie in den

<sup>717</sup> Im Epilog heißt es hierzu erklärend „they thus replaced the serial polygamy common in the pre-Gilead period with the older form of simultaneous polygamy practised both in early Old Testament times and in the former State of Utah in the nineteenth century“ (*HT*, 317) und „As we know, the sociobiological theory of natural polygamy was used as a scientific justification for some of the odder practices of the regime“ (*HT*, 318). Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 76 u. 80 (zur Polygamie in fundamentalistischen Sekten) sowie Artikel Nr. 46–47 (zum „Lebensborn“-Programm der Nazis).

<sup>718</sup> Greif, S. 33.

<sup>719</sup> Die Ehefrau hält die Hände der Handmaid (*HT*, 104: „This is supposed to signify that we are one flesh, one being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product.“); Berührungen sind verboten (*HT*, 106: „Kissing is forbidden between us.“) und werden hart bestraft (*HT*, 171: „Don’t do that again [...]. Try to touch me like that [...]. You could get me transferred, I said. To the Colonies. You know that. Or worse.“). Das gleiche Normsetzungsprinzip vermutet Offred auch bei dem Verbot pflegender und dekorativer Kosmetik: „There’s no longer any hand lotion or face cream, not for us. Such things are considered vanities. [...] This was a decree of the Wives, this absence of hand lotion. They don’t want us to look attractive.“ (*HT*, 107)

<sup>720</sup> Diesbezüglich ist ebenfalls in den „Historical Notes“ erläutert: „The regime created an instant pool of such women by the simple tactic of declaring all second marriages and non-marital liaisons adulterous, arresting the female partners, and, on the grounds that they were morally unfit, confiscating the children they already had [...]. (In the middle period, this policy was extended to cover all marriages not contracted within the state church.)“ (*HT*, 316) Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 24 u. 72 (zur Zwangsadaption in Argentinien).

<sup>721</sup> Dieser Absatz ist mit geringfügigen Überarbeitungen aus der Magisterarbeit übernommen. Greif, S. 48–49.

<sup>722</sup> *HT*, 65: „The spectacles women used to make of themselves. Oiling themselves like roast meat on a spit, and bare backs and shoulders, on the street, in public, and legs, not even stockings on them, no wonder those things used to happen.“

<sup>723</sup> Offred beschreibt die Vorführung von Pornofilmen wie folgt: „Sometimes the movie she showed would be an old porno film, from the seventies or eighties. Women kneeling, sucking penises or guns, women tied up or chained or with dog collars around their necks, women hanging from trees, or upside down, naked, with their legs held apart, women being raped, beaten up, killed. Once we had to watch a woman being slowly cut into pieces, her fingers and breasts snipped off with garden shears, her stomach slit open and her intestines pulled out. Consider the alternatives, said Aunt Lydia. You see what things used to be like? That was what they thought of women, then.“ (*HT*, 128)

<sup>724</sup> *HT*, 231: „We’ve given them more than we’ve taken away [...]. Think of the trouble they had before. Don’t you remember the single bars, the indignity of high-school blind dates? The meat market. Don’t you remember the terrible gap between the ones who could get a man easily and the ones who couldn’t? Some of them were desperate, they starved themselves thin or pumped their breasts full of silicone, had their noses cut off. [...] And then if they did marry, they could be left with a kid, two kids, the husband might just get fed up and take off, disappear, they’d have to go on welfare. Or else he’d stay around and beat them up. Or if they had a job, the children in daycare or left with some brutal ignorant woman, and they’d have to pay for that themselves, out of their wretched little paycheques. Money was the only measure of worth, for everyone, they got no respect as mothers. No wonder they were giving up on the whole business.“

<sup>725</sup> *HT*, 34: „There is more than one kind of freedom [...]. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from.“

meisten Dystopien, in diesem Konzept jedenfalls nicht vorgesehen – sie wird auf Offreds Einwand hin vom Commander gar als von den Medien geschürte Illusion abgetan – und folgerichtig werden Eheschließungen behördlich organisiert, in Massenveranstaltungen vollzogen und die staatliche Verhaltensforderung an die Bräute heißt allein Unterordnung und Pflichterfüllung.<sup>726</sup>

Die Gruppe der Handmaids ist ferner einer Vielzahl von Normen unterworfen, die zum einen auf die Erhaltung ihrer Reproduktionsfunktion und den Schutz ungeborenen Lebens ausgerichtet sind<sup>727</sup> und zum anderen zum Ziel haben, totale Kontrolle auszuüben und sie ihrer eigenen Identität zu entkleiden.<sup>728</sup> Echte Interaktion<sup>729</sup>, der Besitz von Privateigentum<sup>730</sup> und der Gebrauch des eigenen Namens sind untersagt<sup>731</sup> und der männliche und staatliche Besitzanspruch dokumentiert sich in den patronymischen Namen<sup>732</sup> und einer Tätowierung<sup>733</sup>.

Einen fundamentalistischen Zug zeigt auch die gileadsche Praxis, Angehörige anderer Glaubensgemeinschaften zu einem Bekenntnis zur Staatskirche zu zwingen und gegen Verweigerer vorzugehen.<sup>734</sup> Dass sich darunter auch solche befinden, die selbst der fundamentalistischen Strömung

<sup>726</sup> HT, 231–232: „Now, tell me. [...] I like to hear what you think. What did we overlook? Love, I said. Love? said the Commander. What kind of love? Falling in love, I said. [...] Oh yes, he said. I’ve read the magazines, that’s what they were pushing, wasn’t it? But look at the stats, my dear. Was it really worth it, *falling in love*? Arranged marriages always worked out just as well, if not better.“ Nachfolgender erinnert sich Offred an Aunt Lydias Ermahnungen (HT, 232: „Love, said Aunt Lydia with distaste. Don’t let me catch you at it. [...] Love is not the point.“) und an die „Prayvaganza“, wo sie selbst im Stillen zu den Bräuten spricht: „But you aren’t expected to love him. You’ll find that out soon enough. Just do your duty in silence.“ (HT, 233)

<sup>727</sup> Offred nennt das Verbot von Alkohol, Kaffee, Tee und Nikotin (HT, 24 u. 75) und die Vorschriften bezüglich Bewegung, Gymnastik- und Atemübungen (HT, 36), gesunder Ernährung (HT, 75) und der monatlichen gynäkologischen Untersuchung (HT, 69).

<sup>728</sup> Dieser Absatz ist mit geringfügigen Überarbeitungen aus der Magisterarbeit übernommen. Greif, S. 33.

<sup>729</sup> So ist es Männern untersagt mit den Handmaids zu sprechen (HT, 55: „He isn’t supposed to speak to me.“; HT, 70: „He isn’t supposed to speak to me except when it’s absolutely necessary.“) und als Ersatz für Kommunikation der Handmaids untereinander dienen liturgischer Wechselrede nachgebildete Gruß- und Zustimmungformeln: „Blessed be the fruit,‘ she says to me, the accepted greeting among us. ‚May the Lord open,‘ I answer, the accepted response.“, „Praise be“ und „Which I receive with joy.“ (HT, 29); „Under His Eye,‘ she says. The right farewell.“ (HT, 54); „Blessed be the fruit,‘ she says. Straight-faced, straight-laced. ‚May the Lord open,‘ I reply.“ (HT, 294); „Under His Eye,‘ says the new, treacherous Ofglen. ‚Under His Eye,‘ I say, trying to sound fervent.“ (HT, 297)

<sup>730</sup> HT, 74: „I wonder what happened to all our things. Looted, dumped out, carried away. Confiscated. [...] If you have a lot of things, said Aunt Lydia, you get too attached to this material world and you forget about spiritual values. You must cultivate poverty of spirit.“

<sup>731</sup> HT, 94: „My name isn’t Offred, I have another name, which nobody uses now because it’s forbidden.“ Vgl. auch Reynolds, S. 15–16. Hier erklärt Atwood, dass die Namenlosigkeit der Protagonistin ein Indikator für ihren Identitätsverlust darstellt: „And to have your name taken away from you, and be assigned a number (which is what happened in the [Nazi-run concentration] camps), is a deeply depersonalising thing to do to someone.“ In einigen Forschungsbeiträgen wird die These vertreten, dass Offreds wahrer Name June sei, da er als einziger der am Ende von Kapitel 1 geflüsterten Namen keiner der Romanfiguren zugeordnet werden könne (Bergmann S. 853; Freibert, S. 291, Anm. 20; Templin, S. 149). Die Autorin kommentiert dies wie folgt: „I didn’t actually have a name in mind for her. I have read several people who have a very convincing analysis of why her name is June, and, you know, if you can justify it by the text, whether the author intended it or not, then help yourself – far be it for me to be a killjoy and ruin the fun!“ Atwood: *Genesis of The Handmaid’s Tale*, S. 16.

<sup>732</sup> Das Wortbildungsprinzip ist für den Leser leicht zu erkennen. Zusätzlich ist in Pieixotos Vortrag erläutert: „Offred‘ [...], like ‚Ofglen‘ and ‚Ofwarren‘ [...] was a patronymic, composed of the possessive preposition and the first name of the gentleman in question. Such names were taken by these women upon their entry into a connection with the household of a specific Commander, and relinquished by them upon leaving it.“ (HT, 318) In der Forschungsliteratur wird gelegentlich darauf hingewiesen, dass „Offred“ ein sprechender Name sei, der mehrere Lesarten zulasse. Vgl. Bouson: *Brutal Choreographies*, S. 137–138; Bühler Roth, S. 150, Anm. 1; Carrington, S. 128; Cooke: *Margaret Atwood. A Critical Companion*, S. 125; Freibert, S. 290, Anm. 12; Lacombe, S. 7–8; Rubenstein, S. 103; Templin, S. 148. Als Bedeutungsvarianten sind genannt: „afraid“, da sie ängstlich und passiv sei, „offered“, insofern als sie ihre Geschichte anbietet und sie selbst Fred angeboten wird, „off-red“, weil sie das rote Gewand der Handmaids ablegen möchte und „off-read“ im Sinne von missverstanden.

<sup>733</sup> Offred erwähnt diese mehrfach: „I cannot avoid seeing, now, the small tattoo on my ankle. Four digits and an eye, a passport in reverse.“ (HT, 75); „the ankle [...], where the tattoo is [...], a cattlebrand. It means ownership.“ (HT, 266)

<sup>734</sup> Zum einen sind Katholiken, Jesuiten, Zeugen Jehovas, Quäker und Baptisten explizit genannt und zum anderen ist ganz allgemein von häretischen bzw. geächteten Sekten die Rede: „Baptists. [...] They smoked them out.“ (HT, 29); „One is a priest, still wearing the black cassock. That’s been put on him, for the trial, even though they gave up wearing those years ago, when the sect was first began;“ (HT, 53); „outlawed sects“ (HT, 64); „heretical sect of Quakers“ (HT, 93); „one Catholic, [...] and some other sect I don’t recognize“ (HT, 210); „Jehovah’s Witness? Jesuit? Whatever it meant, he’s just as dead.“ (HT, 211); „a nun who recants. Most of that happened earlier, when they were rounding them up, but they still unearh a few these days, dredge them up from the underground, where they’ve been hiding, like moles. [...] The old ones they send off to the Colonies [...] the young fertile ones they try to convert“ (HT, 232); „It

zuzurechnen sind, begründet Atwood mit der Konkurrenz um spirituellen und politischen Einfluss.<sup>735</sup> Insbesondere spiegelt sich im Roman das Verhältnis der christlichen Fundamentalisten zum Judentum. Offred berichtet, Juden hätten die Wahl zwischen Konversion und der Emigration nach Israel,<sup>736</sup> was der christlich-fundamentalistischen Überzeugung entspricht, dass einerseits die Juden verdammt seien, weshalb sie konvertieren sollen, und andererseits die Erlösung der Juden Voraussetzung für die Erlösung der Christen sei, weshalb sie ins Heilige Land zurückkehren und ihre Vorsehung vollenden sollen (s. Anm. 525). Aber auch hier macht Atwood in den angehängten Ausführungen der Historiker zur Privatisierung des Repatriierungsplans deutlich, dass die religiösen Grundsätze der Eliten hinter ökonomische Erwägungen zurücktreten.<sup>737</sup>

Zur Durchsetzung der Normen sind in Gilead, das von seinen Bürgern absoluten Gehorsam verlangt, eine Reihe staatlicher und sozialer Kontroll- und Sanktionsinstanzen implementiert, die Atwood ebenso wie die Strafpraxis selbst nach historischen Präzedenzen gestaltet hat. Die „Wächter des Glaubens“ und die mit dem alles sehenden Auge Gottes symbolisierte Geheimpolizei garantieren eine umfassende Überwachung anhand von Straßensperren, strengen Ausweiskontrollen und Abhöreinrichtungen, wobei die fortgeschrittene Computerisierung die Kontrolle der Bevölkerung erheblich erleichtert.<sup>738</sup> Aber vor allem sind die „Eyes“, deren Methoden an die der Gestapo erinnern, zuständig für die Bekämpfung von Staatsfeinden.<sup>739</sup> Die Beaufsichtigung und (Um-)Erziehung der Handmaids im „Red Centre“ obliegt den Aunts, und dass Frauen in Gilead sowohl Opfer als auch Täter sind, reflektiert zum einen Atwoods ablehnende Haltung gegenüber essentialistischen Positionen und ist zum anderen an Unrechts Herrschaften der Geschichte orientiert, für die es aus verschiedenen Gründen stets von Vorteil war, Handlanger aus den Reihen der Unterdrückten zu rekrutieren<sup>740</sup>. Ein Zynismus liegt nicht nur im Umstand, dass zwischen Handmaids und Aunts alles andere

---

were before the sectarian roundups began in earnest. As long as you said you were some sort of a Christian and you were married, for the first time that is, they were still leaving you pretty much alone. They were concentrating first on the others. They got them more or less under control before they started in on everybody else.“ (HT, 259)

<sup>735</sup> Vgl. *The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata: „In fact, in the book I have people who would now be considered fundamentalists fighting the regime, because the regime would of course bump off any other religious fundamentalists it could get his hands on. That’s what happens in religious takeovers. You may enlist the support of certain affiliated groups in order to do the takeover, but then you get rid of them, because they are your challengers. In my book the Baptists are fighting the regime out in the hills. The Quakers, who of course are not what I would consider fundamentalists, have gone underground. Catholics are persecuted, Jehovah’s Witnesses are persecuted. And Jews are given the Crusader option: convert or leave.“

<sup>736</sup> HT, 210–211: „Because they were declared Sons of Jacob and therefore special, they were given a choice. They could convert, or emigrate to Israel. A lot of them emigrated, if you can believe the news. I saw a boatload of them, on the TV [...]. You don’t get hanged only for being a Jew though. You get hanged for being a noisy Jew who won’t make the choice. Or for pretending to convert.“

<sup>737</sup> Pieixoto erwähnt den „Jewish boat-person plan“ und „the idea of privatizing the Jewish repatriation scheme, with the result that more than one boatload of Jews was simply dumped into the Atlantic, to maximize profits“ (HT, 319).

<sup>738</sup> Darauf weist Offred mehrfach hin: „The Guardians aren’t real soldiers. They’re used for routine policing and other menial functions“ (HT, 30); „You’re always safest out of doors, no mikes, and why would they put one here?“ (HT, 177); „There must have been microphones“ (HT, 178); „They’d set up more checkpoints [...], they were all over the place.“ (HT, 256) Eine Reihe von Wortkompositionen mit „Compu-“ indizieren ferner die Verbreitung Informationstechnologie (HT, 31: „Compuchek“; HT, 36: „Compubite“; HT, 69: „Compudoc“; HT, 95 u. 188: „Compucount“; HT, 147: „Computalk“; HT, 176: „Compuphone“; HT, 182: „Compubank“; HT, 184: „Compunumber“; HT, 187: „Compucard“). Vgl. auch *The Guardian*, 22.03.2003, Margaret Atwood („For God and Gilead“): „In *The Handmaid’s Tale*, the eye from the American dollar bill is used as a logo by the Gilead secret police, who control people through credit card information.“

<sup>739</sup> So wird im Staatsfernsehen berichtet: „an underground espionage ring has been cracked, by a team of Eyes, working with an inside informant“ (HT, 93); und Offred erklärt: „That’s been on the TV too: raids at night, secret hoards of Jewish things dragged out from under beds, Torahs, talliths, Mogen Davids. And the owners of them, sullen-faced, unrepentant, pushed by the Eyes against the walls of their bedrooms while the sorrowful voice of the announcer tells us voice-over about their perfidy and ungratefulness.“ (HT, 211) Auch Folter wird zur Informationsbeschaffung eingesetzt. So erzählt Moira über ihre Verhöre nach der missglückten Flucht: „it wasn’t an organized thing, like they thought, though when they were trying to get it out of me I made up a lot of stuff. You do that, when they use the electrodes and the other things. You don’t care what you say.“ (HT, 256); „it’s hard to remember what you say when they’re doing it. You’ll say anything.“ (HT, 257); „I won’t go into what happened after that. I’d rather not talk about it. All I can say is they didn’t leave any marks“ (HT, 260); und Offred bemerkt zum „Mayday“-Passwort: „All the Eyes must know about it; they’ll have squeezed it, crushed it, twisted it out of enough bodies, enough mouths by now.“ (HT, 305–306)

<sup>740</sup> Dies wird im Epilog ausführlich erläutert: „a few comments upon the crack female control agency known as the ‚Aunts‘ is perhaps in order. Judd – according to the Limpkin material – was of the opinion from the outset that the best and most effective way to control women for reproductive and other purposes was through women themselves. For this there were many historical precedents; in fact, no empire imposed by force or otherwise has ever been without this feature: control of the indigenous by members of their own group. In the case of Gilead, there were many women willing to serve as Aunts, either because of a genuine belief in what they called ‚traditional values,‘ or for the benefits they

als ein verwandtschaftliches Verhältnis besteht, sondern auch in der Ableitung der Namen der Aunts aus der US-amerikanischen Produktwelt für weibliche Konsumenten, mit der Atwood das Zurückdrängen der Frauen in den häuslichen Bereich betont, die Manipulationstechniken des Regimes demonstriert und auf die Verbindung zwischen Religion und Kommerz hinweist: Elisabeth Arden und Helena Rubinstein waren Kosmetikunternehmerinnen, Betty Crocker und Sara Lee sind Markennamen aus dem Lebensmittel- und Konsumgütersektor und Lydia Estes Pinkham hatte im 19. Jahrhundert eine selbsthergestellte Kräutermedizin gegen Frauenleiden vertrieben.<sup>741</sup> Auf ähnliche Weise sind auch die Ehefrauen in die Herrschaftsausübung eingebunden, indem ihnen – wenn auch mit eingeschränkten Befugnissen – „die häusliche Domäne als [...] Machtbereich eingeräumt wird“<sup>742</sup>. Der hohe Konformitätsdruck in der Gesellschaft wird zudem durch eine umfassende soziale Kontrolle garantiert. Da jeder, ob wahrer Gläubiger oder Opportunist, ein Denunziant sein kann und eine Handmaid zudem unter ständiger Bewachung durch die ihr jeweils zugeteilte Partnerin steht, herrscht allgemein eine Atmosphäre der Angst und des Misstrauens, wie sie für diktatorisch regierte Gesellschaften typisch und intendiert ist.<sup>743</sup>

---

might thereby acquire. When power is scarce, a little of it is tempting. There was, too, a negative inducement: childless or infertile or older women who were not married could take service in the Aunts and thereby escape redundancy, and consequent shipment to the infamous Colonies [...].“ (*HT*, 320) Ähnlichlautende Begründungen liefert Atwood in einigen Interviews. Vgl. Govier, S. 66–67: „Q&Q: ‚[...] you say people decided at a certain point that the best way to control women was by using other women.‘ Atwood: ‚Well, you can’t ignore history. And what regimes like that have always done is give members of the group they wish to control the control of that group. Why do they do that? Because it works best. If you want to exterminate Hungarians, then you use special Hungarians that are willing to do that. [...] Because human beings are not one thing or another. They’re not at all good and they’re not at all evil. If you make a situation advantageous for people, there will always be people who will be willing to take advantage of it, either to save their own skins or to get a little power.‘“; Dodson, S. 104: „In Gilead control comes amongst the women themselves. That’s my model of control. Also look at the Soviet Union under Stalin. Look at world history in general.“; *City Limits Magazine, London’s Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 11: „I’m attacked for being a feminist, I get attacked by extreme feminists for being too ... unfeminist. Some people thought it was rude and antifeminist to have created this corps of Aunts,‘ she says [...]. It’s realism. It’s what Hitler did in Hungary; he got a bunch of Hungarians to run the other Hungarians for him. You’re British; you got the Indians in India organising and controlling. You create an elite group which has certain privileges that the others don’t have, but not as many as you yourself have. You keep them doing what you’re doing by a mixture of fear and greed.“ Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Houghton Mifflin vom 25.03.1985: „I will add a bit to the Historical Notes... the corps of Aunts was established by Judd, who argued that it is much easier to control a subject group through overseers drawn from their own ranks, as history has shown.“

<sup>741</sup> Ebenfalls im Epilog heißt es: „the implementation has the mark of Waterford upon it. Who else among the Sons of Jacob Think-Tankers would have come up with the notion that the Aunts should take names derived from commercial products available to women in the immediate pre-Gilead period, and thus familiar and reassuring to them – the names of cosmetic lines, cake mixes, frozen desserts, and even medicinal remedies?“ (*HT*, 321) Den Zusammenhang erläutert die Autorin auch in mehreren die Buchausgabe betreffenden Briefen. Vgl. Brief von Margaret Atwood an Houghton Mifflin vom 25.03.1985: „though it was Waterford who suggested that the Aunts be named after ceryain [sic] commercial products available to the pre-Gilead woman, such as cosmetics, cake mixes, medecines [sic] and frozen pastries; this, he claimed, would make them feel more at home.“; Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986: „Aunt Elizabeth – Elizabeth Arden, Aunt Helena – Helena Rubinstein, Aunt Betty – Betty Crocker, Aunt Sarah – Sarah Lee. The last two probably are not known in Sweden but substitute any name having to do with baked goods or cookery products that you can get away with. Aunt Lydia is a joke, it was a women’s remedy called Lydia Pinkham.“ Entsprechende Hinweise enthält auch Atwoods nach *The Handmaid’s Tale* erschienener Roman *Cat’s Eye*: „vanilla-chocolate pinwheel cookies which I’ve made out of the *Betty Crocker Picture Cookbook*.“ (S. 215); „We sing: *Remember the name Of Lydia Pinkham, Whose remedies for women brought her FAME!* This is a singing commercial from the radio. We don’t know what Lydia Pinkham’s remedies are, but anything that says ‚for women‘ on it has to do with monthly blood or some equally unspeakable female thing. And so we think it’s funny.“ (S. 229) Templin (S. 150) weist ferner auf die Ableitung der Namen aus der Bibel hin: „The Aunts – Sara, Elizabeth, Lydia, and Helena – are appropriately named for biblical women of importance. The names bring to mind Sara, the wife of Abraham; Elizabeth, the mother of John the Baptist; and Lydia, who was Paul’s first convert in Europe. Helena is the mother of Constantine and the discoverer of the true cross.“

<sup>742</sup> Greif, S. 35. Offred weist auf diesen Umstand mehrfach hin: „They can hit us, there’s Scriptural precedent. But not with any implement. Only with their hands.“ (*HT*, 26); „So why does he want to see me, at night, alone? If I’m caught, it’s to Serena’s tender mercies. I will be delivered. He isn’t supposed to meddle in such household discipline, that’s women’s business. After that, reclassification. I could become an Unwoman. But to refuse to see him could be worse. There is no doubt about who holds the real power.“ (*HT*, 146); „she’d have me out of the house in a minute, or worse, if she could think up any excuse at all. [...] He wouldn’t be able to intervene, to save me; the transgressions of women in the household, whether Martha or Handmaid, are supposed to be under the jurisdiction of the Wives alone.“ (*HT*, 170); „They can do almost anything to us, but they aren’t allowed to kill us, not legally.“ (*HT*, 287)

<sup>743</sup> So erregt ein Regelverstoß Nicks Offreds Argwohn: „He begins to whistle. Then he winks. [...] He’s just taken a risk, but for what? What if I were to report him? Perhaps he was merely being friendly. [...] Perhaps it was a test, to see what I would do. Perhaps he is an Eye.“ (*HT*, 28); über Ofglen sagt sie: „The truth is that she is my spy, as I am hers. If either of us slips through the net because of something that happens on one of our daily walks, the other will be accountable. [...] During these walks she has never said anything that was not strictly orthodox, but then, neither have I. She may be a real believer, a Handmaid in more than name. I can’t take the risk.“ (*HT*, 29); sie ist gegenüber Fremden auf der Hut: „I know better than to look the interpreter in the face. Most of the interpreter are Eyes, or so it’s said.“

Kennzeichnend für das Rechtssystem Gileads ist eine stark ausgeprägte Sanktionsbereitschaft und eine rigorose Durchsetzung der Normen, die in dessen fundamentalistischem Selbstverständnis wurzelt. Gegen Andersgläubige, Homosexuelle, reproduktionsunfähige Frauen, Widerständler, Staatsflüchtlinge und bei Normverletzungen jeglicher Art verhängt der Staat drakonische physische Strafen. „Entscheidende[] Merkmal[e] der Normsetzung“ sind, „daß [fast] alle diese Tatbestände durch“ die wörtliche Anwendung des Alten Testaments „neu kreiert wurden“ und dass die „Schaffung rückwirkender Straftatbestände“ der „staatliche[n] Willkür“ unterliegt, wie es etwa bei der Bestrafung von „Verbrechen [...], die bereits vor der entsprechenden Gesetzesänderung begangen wurden, zu dem Zeitpunkt also gesetzeskonform waren“, der Fall ist.<sup>744</sup> Dass es sich bei Gilead nicht um einen demokratischen Rechtsstaat handelt, zeigt sich sowohl an der mangelnden Rechtssicherheit als auch an der Strafpraxis selbst, die Atwood ebenfalls verschiedenen Unrechtsregimen nachgebildet hat. Zwangsarbeit, entweder als „Unwoman“ in den „Colonies“ oder als Prostituierte bei „Jezebel’s“, droht vor allem reproduktionsunfähigen oder -unwilligen Frauen. Während in Gilead allgemein bekannt ist, dass die Verbannung in die Kolonien – bei Atwood stets ein negativ besetzter Begriff – einem Todesurteil gleichkommt<sup>745</sup>, scheint die Existenz von „Jezebel’s“ geheim gehalten zu werden und wird auch im Roman erst spät enthüllt (Kap. 36–39). Die Einrichtung hat keinen offiziellen Namen<sup>746</sup>, wird aber, darauf deuten die Anwesenheit der Aunts<sup>747</sup> und die Erklärung des Commanders, sie sei wichtig fürs Geschäft<sup>748</sup>, vom Staat betrieben. Beide Institutionen dienen also nicht nur der Aussonderung missliebiger Individuen, sondern erfüllen wesentliche Funktionen in Gilead, wobei nicht zuletzt Profitinteressen eine Rolle spielen. Kleinere Vergehen werden – orientiert an der Rechtspraxis im fundamentalistischen Islam, wie ein Artikel zu der im Iran unter Khomeini praktizierten Auspeitschung nahelegt (s. Anhang A, Artikel Nr. 41) – mit der „Bastinado“ und der Amputation von Gliedmaßen geahndet, wobei die Körper der Delinquentinnen zwar verstümmelt werden, ihre Reproduktionsfähigkeit aber erhalten bleibt.<sup>749</sup> Abtreibung sowie „Sexualdelikte[], zu denen neben

---

(*HT*, 38); sie berichtet über die Schwierigkeit, sich im „Red Centre“ mit Moira zu treffen: „The Aunts walked at the head of the line and at the end, so the only danger was from the others. Some were believers and might report us.“ (*HT*, 81); sie überlegt, wer ihre Flucht verraten haben könnte: „It could have been a neighbour, [...] tipping them off for a gold star on someone’s list. It could have even been the man who got us the passports; why not get paid twice?“ (*HT*, 203); und auch die Frauen in „Jezebel’s“ betrachten jede Neue als potenziellen Spitzel: „They stare at me as I come in. [...] ‚You new?‘ one of them says. ‚Yes,‘ I say, looking around for Moira, who is nowhere in sight. The women don’t smile. [...] I stand hesitant, not knowing what to do. I don’t want to ask about Moira, I don’t know whether it’s safe. Then [...] Moira comes out of a pink cubicle. [...] ‚It’s all right,‘ she says, to me and to the other women. ‚I know her.‘ The others smile now, and Moira hugs me.“ (*HT*, 253–254)

<sup>744</sup> Greif, S. 34. So berichtet Offred über die exekutierten Abtreibungsärzte: „They were doctors, then, in the time before, when such things were legal. [...] It’s no excuse that what they did was legal at the time: their crimes are retroactive.“ (*HT*, 42–43) Ein weiteres Beispiel ist die Praxis der Rekrutierung der Handmaids (s. Anm. 720).

<sup>745</sup> Offred erwähnt mehrfach, dass ihr die Verbannung in die „Colonies“ drohe (*HT*, 71 u. 171), und Cora spricht davon, dass die Unwomen dort verhungern würden (*HT*, 20); ausführlich dargestellt werden die dort herrschenden Zustände von Moira, der nach ihrer Verhaftung ein Film vorgeführt wurde, um sie dann vor die Wahl zwischen „Colonies“ und „Jezebel’s“ zu stellen, und die Offred berichtet, dass die Frauen und Männer zur Beseitigung von Leichen und bei Aufräumarbeiten in chemisch und nuklear verseuchten Anlagen eingesetzt würden, und insbesondere bei letzterem die Überlebensspanne nur wenige Jahre betrage, vor allem, da die Betroffenen aus Kostengründen weder ausreichende Nahrung noch Schutzkleidung erhielten (*HT*, 260–261); daraufhin zieht Offred einen Vergleich mit Russland, das alte Frauen für ähnliche Arbeiten einsetzte (*HT*, 265); in den „Historical Notes“ beschreibt Prof. Pieixoto die berüchtigten Kolonien als Arbeitsdienst für überflüssige Mitglieder der Gesellschaft, entweder im Einsatz als „toxic cleanup squads“ oder für die Verrichtung weniger gefährlicher Arbeiten wie der Baumwoll- oder Obsternte (*HT*, 321).

<sup>746</sup> Der Commander nennt sie „our little club“ (*HT*, 248) und Moira enthüllt gegenüber Offred „Know what they call this place, among themselves? Jezebel’s“ (*HT*, 262).

<sup>747</sup> Wie im „Red Centre“ überwacht eine Aunt den Zugang zu den Toiletten und die Einhaltung der Regeln (*HT*, 253).

<sup>748</sup> *HT*, 249: „It’s only for officers [...]. From all branches; and senior officials. And trade delegations, of course. It stimulates trade. It’s a good place to meet people. You can hardly do business without it. We try to provide at least as good as they can get elsewhere.“ Dass die anwesenden Männer dunkle Uniformen und Anzüge tragen (*HT*, 246) und Offred von einer Gruppe Japaner in grauen Anzügen und einer Gruppe Araber in traditionellen Gewändern berichtet (*HT*, 248), sind ebenfalls Indizien dafür, dass hier Geschäfts- und Handelsbeziehungen gepflegt werden.

<sup>749</sup> Moira wird mit der „Bastinado“ für ihren Fluchtversuch bestraft (*HT*, 102: „They took her into a room that used to be the Science Lab. It was a room where none of us ever went willingly. Afterwards she could not walk for a week, her feet would not fit into her shoes, they were too swollen. It was the feet they’d do, for a first offence. They used steel cables, frayed at the ends. After that the hands. They didn’t care what they did to your feet and hands, even if it was permanent. Remember, said Aunt Lydia. For our purposes your feet and your hands are not essential.“); Amputationen sind mehrfach von Offred erwähnt (*HT*, 163: „prohibited by law and punishable by amputation.“; *HT*, 287: „The first one [...]: reading? No that’s only a hand cut off, on the third conviction“); im Epilog wird auf Verstümmelungen an Angehö-

Unkeuschheit und Ehebruch Homosexualität sowie alle sexuellen Kontakte zu einer Handmaid gehören<sup>750</sup>, sind regelmäßig – und im Falle der Vergewaltigung mit explizitem Hinweis auf das alttestamentarische Deuteronomium – mit der Todesstrafe belegt<sup>751</sup>. Die Hinrichtungen, für deren Gestaltung Atwood aus verschiedenen Quellen geschöpft hat, werden als öffentliche Massenveranstaltungen inszeniert, zum Teil von den Handmaids im Kollektiv vollstreckt und erfüllen somit Abschreckungs- und Ventilfunktionen zugleich. Exekutionen, zumeist Tod durch Erhängen, werden euphemistisch als „Salvaging“ bezeichnet<sup>752</sup>, und zu Mittätern des Regimes werden die Handmaids sowohl mit der in einer Seilzeremonie gemeinschaftlich durchgeführten Hinrichtung, für die Atwood sich eine in England im 16. und 17. Jahrhundert praktizierte Methode zum Vorbild genommen hat<sup>753</sup>, als auch durch ihre Teilnahme an der „Participation“, bei dem der Verurteilte von den Frauen mit bloßen Händen in Stücke gerissen wird<sup>754</sup>. Die „Häufigkeit staatlicher Gewaltanwendung“ wird im Roman wiederholt

---

rigen von Flüchtlingen hingewiesen (s. Anm. 908). Zudem beschreibt Offred die Einschränkung ihrer Mobilität durch die Sperrung der Kontokarte als Gefühl „as if somebody cut off my feet“ (HT, 188).

<sup>750</sup> Greif, S. 34.

<sup>751</sup> HT, 71: „The penalty is death.“; HT, 287: „Unchastity or an attempt on the life of her Commander? [...] It could be adultery, of course.“; HT, 290: „The penalty for rape, as you know, is death. Deuteronomy 22:23–29.“; HT, 323: „The penalties for unauthorized sexual activity with a Handmaid were severe“. Die Anwendung der Todesstrafe hat in mehrfacher Hinsicht Bezug zur Realität in den USA. Nach Überzeugung fundamentalistischer Christen ist sie durch das Alte Testament legitimiert und ihre Befürwortung gehört zu den politischen Grundpositionen der religiösen Rechten (s. Anm. 542). Das Land ist zudem eine der wenigen westlichen Demokratien, in denen sie (in einigen Bundesstaaten) bis heute vollstreckt wird. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 11–12 (über die Zunahme der Todesstrafe unter Ronald Reagan). Vgl. auch den jährlich aktualisierten Amnesty International Report „Wenn der Staat tötet. Liste der Staaten mit und ohne Todesstrafe“: [http://www.amnesty-todesstrafe.de/files/reader\\_wenn-der-staat-toetet\\_laenderliste.pdf](http://www.amnesty-todesstrafe.de/files/reader_wenn-der-staat-toetet_laenderliste.pdf).

<sup>752</sup> Der Begriff stammt von den Philippinen und ist zugleich religiös konnotiert (Errettung/Erlösung). Im Epilog wird erklärt: „Salvaging [...] had spread from its origin in the Philippines to become a general term for the elimination of one's political enemies.“ (HT, 319) Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 77. Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986: „salvaging was in fact a word used for the assassination [sic] of one's political opponents in the Philippines but salvage also does mean saving from shipwreck or recycling.“ Dass den Delinquenten weiße Säcke über den Kopf gezogen werden (HT, 41: „heads in white bags“; HT, 288: „the white bag over the head“; HT, 289: „white sacks over their heads“; HT, 295: „white bags over their heads“), geht nach Selbstaussage Atwoods auf die Hinrichtungspraxis in Kanada im 19. Jahrhundert zurück. Vgl. *Cosmopolitan*, 02/1986, Carol E. Rinzler, S. 28, 34: „It started with a couple of scenes. One was the first hanging scene. I think that image may have come from research I did for a social history I wrote. In the nineteenth century in Canada, they hanged people with white bags over their heads, and that image persisted.“ Assoziiert ist dies mit dem Motiv der weißen, leblosen Gesichter. So beschreibt Offred ihr Gesicht im Spiegel als „distant and white and distorted“ (HT, 58), den Teint der gemalten Puritaner als „greyish-white“ (HT, 90), Serenas „white of her skin“, als sie Offred wegen des Abendkleides zur Rede stellt (HT, 299), und dass „Serena goes white“, als diese wegen Offreds vermeintlicher „violation of state secrets“ Sanktionen fürchten muss (HT, 306).

<sup>753</sup> HT, 288: „I've leaned forward to touch the rope in front of me, in time with the others, both hands on it, [...] then placed my hand on my heart to show my unity with the Salvagers and my consent, and my complicity in the death of this woman.“ Zum Ursprung heißt es im Epilog: „the collective rope ceremony, however, was suggested by an English village custom of the seventeenth century.“ (HT, 319) Vgl. auch Atwood: *In Other Worlds*, S. 88: „Even the group hangings had precedents: there were group hangings in earlier England, and there are still group stonings in some countries.“; Brief von Margaret Atwood an Houghton Mifflin vom 25.03.1985: „The communal execution was actually [sic] pioneered in England, near Halifax, in the sixteenth and seventeenth centuries.“; Brief von Nan A. Talese, Houghton Mifflin, an Margaret Atwood vom 03.05.1985, mit Kommentaren von Margaret Atwood. Hier notiert Atwood zu editorischen Anmerkungen ihrer Cheflektorin: „They touch the rope in unison. This is actually from a 17th century English village execution custom, according to which all members would hold the hanging rope so no one person had to bear the onus of executioner.“

<sup>754</sup> HT, 290–292. In den „Historical Notes“ ist sowohl die Etymologie als auch die Ventilfunktion erläutert: „He [Waterford; AG] seems to have been the originator of the term ‚Participation,‘ which he lifted from an exercise program popular sometime in the last third of the century“ (HT, 319); „It is Judd who is credited with devising the form, as opposed to the name, of the Participation ceremony, arguing that it was not only a particularly horrifying and effective way of ridding yourself of subversive elements, but that it would also act as a steam valve for the female elements in Gilead. Scapegoats have been notoriously useful throughout history, and it must have been most gratifying for these Handmaids, so rigidly controlled at other times, to be able to tear a man apart with their bare hands every once in a while. So popular and effective did this practice become that it was regularized in the middle period, when it took place four times a year, on solstices and equinoxes. There are echoes here of the fertility rites of early Earth-goddess cults.“ (HT, 320) Vgl. auch Atwoods Erklärungen zu Herkunft und Komposition des Wortes in ihren Briefen an die Übersetzerinnen. Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Möller-Madsen vom 15.01.1986: „Participation is a government exercise programme in Canada. Participation is the first part of this and the last part of execution. Particip -action is the formation of the original ... a pun on participation.“; Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986: „Participation is based on a Canadian exercise programme called participation, but is another portmanteaux word composed of participation and execution, so the using those two words, you should be able to get a Swedish equivalent.“ Als Inspirationsquelle für diese Hinrichtungsmethode nennt die Autorin allerdings Mythos und Literatur: „Looking further back, the Maenads, during their Dionysian celebrations, were said to go into frenzies during which they dismembered people with their hands. (If everyone participates, no one is responsible.) For a literary precedent, one need search no further than Emile Zola's *Germinal*, which contains an episode in which the town's coal-mining women, who

betont, und „[d]ie Opfer staatlicher Gewalt werden [...] zur Abschreckung“ stets an der „Mauer zur Schau gestellt“,<sup>755</sup> wobei der Umstand, dass diese mit Plakaten oder Buchstaben gekennzeichnet sind, dem Muster nationalsozialistischer und schittischer Gewaltherrschaft folgt.<sup>756</sup> Zuletzt sind die für diktatorische Regimes typischen politischen Säuberungsaktionen zu nennen, mit denen angedeutet ist, dass Gilead mehrere Radikalisierungs- und Eskalationsphasen durchlaufen hat.<sup>757</sup>

### 7.3.5 Widerstand und Normorientierung in Gilead

Die Existenz einer Widerstandsorganisation ist nicht nur nach Atwoods Überzeugung ein Begleitphänomen jeder Diktatur<sup>758</sup>, sondern auch ein gattungstypisches Darstellungselement der literarischen Dystopie<sup>759</sup> und die Gestaltung der beiden in Gilead operierenden Untergrundgruppen verweist ebenfalls auf historische Kontexte. So spielt Atwood mit „Mayday“, einer politisch-militärischen Guerilla-Organisation, die das Regime mit Attentaten, Infiltration, Spionage und Sabotageakten zu destabilisieren und zu stürzen versucht<sup>760</sup> und zu der auch Ofglen und Nick gehören<sup>761</sup>, anhand der Assoziation mit Beethovens Neunter Symphonie auf den Kampf gegen das Hitler-Regime an<sup>762</sup>. Die „Underground Femaleroad“ hingegen ist als organisierte Fluchtroute, auf der, wie Atwood

---

have been sexually exploited by the shopkeeper, tear the man apart and parade his genitalia through town on a pole. A less raw but still shocking precedent is Shirley Jackson's short story 'The Lottery' [...].“ Atwood: *In Other Worlds*, S. 88.

<sup>755</sup> Greif, S. 29.

<sup>756</sup> HT, 41–42: „there are six more bodies hanging [...], their heads in white bags tipped sideways onto their shoulders. There must have been a Men's Salvaging early this morning. [...] We're supposed to look: this is what they are there for, hanging on the Wall.“; HT, 42: „Each has a placard hung around his neck to show why he has been executed: a drawing of a human foetus.“; HT, 53: „There are three new bodies on the Wall. One is a priest, still wearing the black cassock. [...] The two other have purple placards hung around their necks: Gender Treachery.“; HT, 210: „Then to the Wall. Only two hanging on it today: one Catholic [...], placarded with an upside-down-cross, and some other sect I don't recognize: The body is marked only with a J, in red. It doesn't mean Jewish, those would be yellow stars. [...] So the J isn't for Jew. What could it be? Jehovah's Witness? Jesuit? Whatever it meant, he's just as dead.“ Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 41.

<sup>757</sup> Während die Säuberungen von Offred beiläufig erwähnt sind (HT, 306: „There have already been purges among them, there will be more.“), geht Pieixoto mehrmals darauf ein (HT, 316: „various purges and internal upheavals“; HT, 318: „the middle-period Great Purge, which discredited and liquidated a number of the original architects of Gilead“; HT, 321–322: „We know, for instance, that he [Waterford; AG] met his end, probably soon after the events our author describes, in one of the earliest purges; he was accused of liberal tendencies, of being in possession of a substantial and unauthorized collection of heretical pictorial and literary materials, and of harbouring a subversive. This was before the regime began holding its trials in secret and was still televising them“; HT, 322: „early Gilead Commanders who were later purged“). Vgl. auch *The Gazette*, 11.12.1985, Stephen Northfield, S. 5. Atwood erläutert hier: „But that is also standard for theocracies, you know, there's always a purging of those who don't fall in with the party line.“

<sup>758</sup> Govier, S. 66: „I don't think you ever get a regime like this without a resistance. There is always some form, however truncated, so we have to postulate a resistance.“; *MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson: „You have to notice in the book I don't have everyone turning into a rhinoceros [eine Anspielung auf Ionescos totalitarismuskritisches Drama *Rhinocéros*, in dem die Verwandlung der Bürger in Nashörner die Unterordnung unter das Regime symbolisiert; AG]. [...] The people who have taken over are not able to do so without resistance. And some of the groups who are resisting you might think would go along with this – but they wouldn't. ... Any monolithic structure tries to get rid of any opposition, any opposition. Look at Hitler's Germany.“

<sup>759</sup> Beispiele sind die Mephi-Rebellen in Samjatins *Wir*, die Büchermenschen in *Fahrenheit 451* und in *Nineteen Eighty-Four* die Bruderschaft Emmanuel Goldsteins, von der Julia allerdings annimmt, sie sei von der Partei erfunden (S. 126), und die Frage, ob sie existiert oder eine reine Propagandalüge ist, bis zum Ende offenbleibt (S. 214: „Does the Brotherhood exist?“, That, Winston, you will never know. [...] As long as you live, it will be an unsolved riddle in your mind.“).

<sup>760</sup> Offred erwähnt Anschläge auf „Checkpoints“ (HT, 30) und Bahngleise (HT, 35); sie erhält von Ofglen den Auftrag, Commander Fred auszuspionieren (HT, 234–235 u. 282); und zum Umstand, dass mit Nick einer ihrer Agenten in das unmittelbare Umfeld Commander Freds eingeschleust wurde, heißt es im Epilog: „A number of Mayday operatives are known to have infiltrated the Gileadean power structure at the highest levels, and the placement of one of their members as chauffeur to Waterford would certainly have been a coup; a double coup, as 'Nick' must have been at the same time a member of the Eyes, as such chauffeurs and personal servants often were.“ (HT, 322)

<sup>761</sup> Während Ofglen als Textfigur wenig individualisiert ist und der Leser nichts über ihren persönlichen Hintergrund erfährt, wird Nick von Offred gleich zu Beginn als „misfit“, als jemand der zu lässig und nicht unterwürdig genug auftritt und sich wenig um Regeln schert, beschrieben: „He's wearing the uniform of the Guardians, but his cap is tilted at a jaunty angle and his sleeves are rolled to the elbow [...]. He has a cigarette stuck in the corner of his mouth, which shows that he too has something he can trade on the black market. [...] He's too casual, he's not servile enough. [...] He begins to whistle. Then he winks.“ (HT, 27–28)

<sup>762</sup> HT, 53–54: „'It's a beautiful May day,' Ofglen says. [...] 'Yes,' I say. 'Praise be,' I add as an afterthought. *Mayday* used to be a distress signal, a long time ago, in one of those wars we studied in high school. [...] It was Luke who told me about *Mayday* though. *Mayday, Mayday*, for pilots whose planes had been hit, and ships – was it ships too? – at sea. Maybe it was SOS for ships. I wish I could look it up. And it was something from Beethoven, for the beginning of the victory, in one of those wars. Do you know what it came from? said Luke. *Mayday*? No, I said. It's a strange word

am Schicksal Moiras vorführt, bedrohte Personen außer Landes geschmuggelt werden, ein direkter Nachfolger der historischen Underground Railroad, eines von Quäkern gegründeten und überwiegend von ihnen betriebenen Fluchthelfernetzwerks, das entlaufenen Sklaven während des amerikanischen Bürgerkriegs die Flucht von den USA nach Kanada ermöglichte.<sup>763</sup> Das Bild Kanadas, das aus verschiedenen Gründen immer wieder eine Zuflucht für US-Bürger war, ist allerdings nicht uneingeschränkt positiv, denn wie in der historischen Realität im Verhältnis zu den Vereinigten Staaten wird das Land zum Mittäter Gileads und spiegelt insofern auch die kritische Haltung der Autorin an der freiwillig eingenommenen „missionary position“ gegenüber dem großen Nachbarn.<sup>764</sup> Eine ähnlich opportunistische Haltung gegenüber dem totalitären Gilead scheint die Autorin zudem auch anderen Ländern anzulasten, denn der totalitäre Staat ist international weniger isoliert als zu vermuten wäre: Zwar ist vom Sieg der „Libertheos“<sup>765</sup> in Zentralamerika und den britischen „Save-the-Women societies“<sup>766</sup> die Rede, aber zugleich erscheint Gilead als touristisches Reiseziel und wertvoller Handelspartner<sup>767</sup>.

Die Republik Gilead ist aber nicht nur ständig von inneren Widerstandsgruppen bedroht, sondern „scheint [...] – zumindest zu diesem frühen Zeitpunkt in [ihrer] Geschichte – unfähig, den angestrebten Grad an [Konformität] zu erreichen“<sup>768</sup>. Dies ist für die Kritikstrategie Atwoods insofern von Bedeutung, als, wie unter Rückgriff auf Siegfried Lamnek festgehalten werden kann, „Qualität und Quantität der konformen oder devianten Normorientierung [...] Aufschluß über das Ausmaß der Übereinstimmung mit den den Normen zugrunde liegenden Werten“ geben und der in ihr verwirk-

---

to use for that, isn't it? [...] It's French, he said. From *M'aidez*. Help me.“ Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Hier weist sie auf den Zweiten Weltkrieg und die französische Résistance hin: „It was something from Beethoven... the musical phrase da da da DUM ... was used to signal to the French underground the beginning of the Normandy invasion. The Fifth, wasn't it?“ Die berühmte, aus vier Noten bestehende Tonfolge am Anfang, die im Morsealphabet (kurz-kurz-kurz-lang) dem Buchstaben „V“ (für „Victory“) entspricht, war im Zweiten Weltkrieg die Erkennungsmelodie des britischen Auslandssenders, dessen Empfang im nationalsozialistischen Deutschland bei Todesstrafe verboten war.

<sup>763</sup> Diesbezüglich schildert Offred eine Nachrichtenmeldung: „Now he's telling us that an underground espionage ring has been cracked, by a team of Eyes, working with an inside informant. The ring has been smuggling precious national resources over the border to Canada.“ (*HT*, 93) Detaillierte Informationen werden in Moiras Bericht vermittelt, die auf diesem Weg versucht hatte, aus Gilead zu entkommen: Sie erwähnt, dass ihre Anlaufstationen Quäker waren, hebt die gute Organisation hervor und legt die (teils religiösen) Motive und das Risiko der Helfer dar (*HT*, 257–259). Auf das historische Vorbild hat Atwood mehrfach verwiesen. Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 23–24: „there's a whole range of sources, one of them is certainly slave narratives of the XIXth century, and that is alluded to quite directly in the novel by the fact that the Quakers are running an underground railroad.“; Dodson, S. 101: „And one of my models for what's happening in the underground movement in Gilead is the Underground Railroad, which was very illegal and undercover. [...] That's why I have the Quakers involved in rescuing women; that's what the Quakers would do under these circumstances because they were involved in the Underground Railroad.“

<sup>764</sup> In den „Historical Notes“ stellt Professor Pieixoto klar: „the Canada of that time did not wish to antagonize its powerful neighbour, and there were roundups and extraditions of such refugees.“ (*HT*, 323) Dem entsprechen Atwoods Stellungnahmen in einigen Interviews. Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 18: „I also wanted a place for my character to potentially escape to, as people have escaped to Canada from the United States during lots of historical periods when things weren't going so well there [...]. Canada was the top end of the Underground Railroad; it was the place where a lot of people went to sit out the Civil War in the United States; the Vietnam refugees came up. This is a long-standing motif.“; *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „Canadians used to catch those runaway slaves and ship them back and they also used to catch some of those draft-dodgers and ship them back. That's our country. We have done those things. I didn't put anything in the book that the human race hasn't already done.“; *Promotional Material*, Seal Books, S. 320–321: „Canada's role in this novel is the role Canada has always taken in bad times in the States. Before the Civil War, Canada was at the top of the underground railroad. If you made it into Canada you were safe unless someone came and hauled you back. That was also true during the Vietnam War for draft resisters. For the most part, if a resister did make it to Canada, he was safe – but there were some Canadians who did collaborate in hauling people back across the border. So Canada's position would be to do what she always does: to try to remain neutral without antagonizing the superpower to the south.“ Siehe auch Anm. 493. Ein Beispiel für Kanadas Rolle als Fluchtziel eines US-Bürgers, der sich dem Militärdienst zu entziehen sucht, findet sich auch in *The Robber Bride*, in dem der Wehrdienstverweigerer Billy sich bei Charis vor dem Zugriff der Armee versteckt (S. 247–249).

<sup>765</sup> Offred erwähnt dies im Zusammenhang mit der Nahrungsmittelknappheit (*HT*, 35: „since Central America was lost to the Libertheos, oranges have been hard to get“). Vgl. Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Hier erklärt Atwood die Wortneuschöpfung „Libertheos“ mit dem Bezug zur Befreiungstheologie: „a made-up name referring to Liberation Theology, popular now in Latin America.“ Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 45.

<sup>766</sup> Pieixoto merkt in seinem Vortrag an, dass einige Dokumente „indeed were smuggled to England, for propaganda use by the various Save-the-Women societies, of which there were many in the British Isles at that time“ (*HT*, 316).

<sup>767</sup> Offred berichtet von einer Begegnung mit Touristen, die sie für eine „trade delegation“ aus Japan hält (*HT*, 38); laut Commander Fred befinden sich „trade delegations“ unter den Gästen von „Jezebel's“ (*HT*, 249; s. Anm. 748).

<sup>768</sup> Greif, S. 35.

lichte Konformitätsgrad ein Indikator für die Stabilität einer Gesellschaft ist.<sup>769</sup> Insgesamt offenbart sich Gilead als Gesellschaft, in der „[t]rotz der hohen Sanktionsbereitschaft und -wahrscheinlichkeit sowie der Härte im Strafmaß“ (mit Ausnahme der Aunts) jeder – ob „Mitglied[] der unteren Klassen“ oder der „Führungsschicht“ – „gegen die Regeln verstößt“.<sup>770</sup> Normbrüche haben etwa „zum Ziel, sich kleine Annehmlichkeiten [...] zu verschaffen, z.B. Zigaretten und Luxusartikel vom Schwarzmarkt“<sup>771</sup>, sind „[v]or allem aber [...] im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen [besonders] zahlreich[] und vielfältig“<sup>772</sup>. Dies gilt zum einen für das Kommunikationsverbot, wenn insbesondere die Frauen sich auf non-verbale oder lautlose Interaktion wie Augenkontakt, Flüstern und Lippenlesen verlegen oder auf inoffiziellen Wegen Informationen weitergeben.<sup>773</sup> Zum anderen betrifft es die Einschränkung der Sexualität, wo es sich auf das Tabu des – stets erotisch konnotierten – Blickkontakts<sup>774</sup> sowie den „unerlaubte[n] Geschlechtsverkehr mit einer Handmaid“<sup>775</sup> erstreckt. Exemplarisch für Letzteres sind der Annäherungsversuch des Arztes und das Arrangement Serena Joys, „mit dem Chauffeur Nick als Sexualpartner endlich die lang ersehnte Schwangerschaft [Offreds] herbeizuführen“, wobei beide Textfiguren bezeichnenderweise Zweifel an der „offizielle[n] Lehre der Staatskirche“ äußern, dass „das Problem der Unfruchtbarkeit [...] grundsätzlich bei der Frau zu suchen“ sei.<sup>776</sup> Dass derartige Normbrüche keine Einzelfälle darstellen, geht aus Aunt Lydias Ansprache hervor, in der sie die Nachahmer-Wellen erwähnt, die das Regime veranlassen, Tatbestände nicht mehr bekanntzugeben.<sup>777</sup>

<sup>769</sup> Ebd., S. 32. Vgl. Lamnek, S. 17: „Normen sind als Konkretisierungen der Werte zu verstehen. Insoweit halten wir Normen durchaus für ein geeignetes Instrument, anhand der Normorientierung des Verhaltens den Grad der Übereinstimmung mit diesen Werten zu messen.“

<sup>770</sup> Greif, S. 35.

<sup>771</sup> Ebd. So Offred über Nick (*HT*, 27: „He has a cigarette stuck in the corner of his mouth, which shows that he too has something he can trade on the black market.“) und Serena (*HT*, 24: „The cigarettes must have come from the black market [...]. She then was a woman who might bend the rules.“; *HT*, 90: „Perfume is a luxury, she must have some private source.“).

<sup>772</sup> Greif, S. 35.

<sup>773</sup> *HT*, 14: „We learned to whisper almost without sound. [...] We learned to lip-read, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other’s mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed: Alma. Janine. Dolores. Moira. June.“; *HT*, 20–21: „The Marthas know things, they talk among themselves, passing the unofficial news from house to house. [...] I’ve heard them at it sometimes, caught whiffs of their private conversations.“; *HT*, 37: „I’ll tell that to the Marthas: it’s the kind of thing they enjoy hearing about. They are very interested in how other households are run; such bits of petty gossip give them an opportunity for pride or discontent.“; *HT*, 63: „Rita accepted this. She knows there must be a grapevine, an underground of sorts.“; *HT*, 82: „What did they do to her? we whispered, from bed to bed.“; *HT*, 143: „The story passed among us that night, in the semi-darkness, under our breath, from bed to bed.“; *HT*, 145: „She must know already, they have a kind of word-of-mouth telegraph, from household to household, news gets around“; *HT*, 173: „I’ve heard that rumour, passed on to me in soundless words, the lips hardly moving, as we stood in line outside, waiting for the store to open“; *HT*, 212: „Ofglen says ‚I hear that’s where the Eyes hold their banquets.‘ ‚Who told you?‘ I say. [...] ‚The grapevine,‘ she says.“; *HT*, 227: „How would she have found out about Janine? The Marthas? Janine’s shopping partner? Listening at closed doors, to the Wives over their tea and wine, spinning their webs.“; *HT*, 240: „It must have been a Martha who got it for her. There’s a network of the Marthas, then, with something in it for them. That’s nice to know.“; *HT*, 290: „I’ve heard rumours, which I only half believed.“ Ferner erfolgt die erste echte Kontaktaufnahme mit Ofglen über Augenkontakt als Spiegelung in einem Schaufenster (*HT*, 176–177). Vgl. hierzu auch Johnson: Language, Power, and Responsibility in *The Handmaid’s Tale*: Toward a Discourse of Literary Gossip. Er untersucht die Funktion der Kommunikation, insbesondere des Klatsches, im Hinblick auf sein subversives Potenzial.

<sup>774</sup> Offred erwähnt Normbrüche Nicks (s. Anm. 761) und eines Wächters (s. Anm. 945).

<sup>775</sup> Greif, S. 35.

<sup>776</sup> Ebd. Die entsprechenden Textstellen lauten: „I could help you. I’ve helped others. [...] The door is locked. No one will come in. They’ll never know it isn’t his.“ [...] His hand is between my legs. ‚Most of those old guys can’t make it any more,‘ he says. ‚Or they’re sterile.‘ I almost gasp: he’s said a forbidden word. *Sterile*. There is no such thing as a sterile man any more, not officially. There are only women who are fruitful and women who are barren, that’s the law. [...] I hesitate. He’s offering himself to me, his services, at some risk to himself.“ (*HT*, 70–71); „‚Maybe he can’t,‘ she says. [...] Does she mean the Commander, or God? [...] Either way it’s heresy. It’s only women who can’t, who remain stubbornly closed, damaged, defective.“ (*HT*, 215)

<sup>777</sup> *HT*, 287: „In the past,‘ says Aunt Lydia, ‚it has been the custom to precede the actual Salvagings with a detailed account of the crimes of which the prisoners stand convicted. However, we have found that such a public account, especially when televised, is invariably followed by a rash, if I may call it that, an outbreak I should say, of exactly similar crimes. So we have decided in the best interests of all to discontinue this practice. The Salvagings will proceed without further ado.‘ A collective murmur goes up from us. The crimes of others are a secret language among us. Through them we show ourselves what we might be capable of, after all.“ Ähnlich spricht auch Pieixoto davon, dass Gilead in einer späteren Phase dazu übergegangen war, Prozesse im Geheimen abzuhalten (s. Anm. 757).

Von besonderer Bedeutung sind die notorischen Normverletzungen Commander Freds, die stets von Offred ungläubig und ironisch kommentiert werden und die mehrfach von anderen Textfiguren als exemplarisch für das Verhalten der Führungselite in Gilead bezeichnet werden: die verbotenen Treffen mit der jeweiligen „Offred“; der Besitz von Büchern und Zeitschriften; der Empfang verbotener Radiosender; und zuletzt die Besuche im Club „Jezebel’s“. <sup>778</sup> Basierend auf ihrer Überzeugung, dass Ideologien (im Sinne von Weltanschauungen und soziopolitischen Programmen) jeder Art oft genug als Vorwand zur Durchsetzung persönlicher Interessen dienen, zielt Atwood mit der Konzeption der Figur des Commanders, der wie viele Machthaber seine eigenen Regeln missachtet, darauf, die Bigotterie des herrschenden Systems zu entlarven. <sup>779</sup>

#### 7.4 Die Erzählkonzeption

Innerhalb der Gesamtkonzeption des Romans nimmt der Bericht der Ich-Erzählerin natürlich eine zentrale Stellung ein. Er enthält die für dystopische Fiktionen grundlegenden formalen und inhaltlichen Elemente wie die Informationsvergabe, die Rückbindung des negativen Zukunftsmodells an die Lesergegenwart und die Kritik an der bestehenden sowie die Warnung vor einer möglichen zukünftigen Gesellschaft. Er ist in seiner spezifischen Ausgestaltung zugleich auf die Erfüllung vorrangiger künstlerischer Zielsetzungen *auch im Genre der „Utopia“* gerichtet, die als Etablierung einer weiblichen Gegenstimme innerhalb eines männlich bestimmten Diskurses und als Behebung der Defizite einer männlich dominierten Historiografie sowie als exemplarische Umsetzung eines kreativen Aktes des „Storytelling“ im Sinne einer Überlebens- und Widerstandsstrategie umrissen werden können. Aber auch die der Ich-Erzählung vor- und nachgestellten Textelemente stellen integrale Bestandteile der Werkkonzeption dar, insofern als sie dieser einen thematischen, zeitlichen und inter-

<sup>778</sup> Sein Arbeitszimmer beschreibt Offred wie folgt: „But all around the wall there are bookcases. [...] It’s an oasis of the forbidden.“ (HT, 147); das Scrabble-Spielen bezeichnet sie als perversen Regelbruch ganz eigener Art: „To be asked to play Scrabble, instead, as if we were an old married couple, or two children, seemed kinky in the extreme, a violation too in its own way.“ (HT, 163); als er ihr eine *Vogue* zu Lesen gibt, kommentiert Offred: „I thought such magazines had all been destroyed, but there was one, left over, in a Commander’s private study, where you’d least expect to find such a thing.“ (HT, 164); später heißt es im Zusammenhang mit der *Vogue*: „Why do you have this? I asked him. Some of us, he said, retain an appreciation for the old things. But these were supposed to have been burned, I said.“ (HT, 166); bei einer anderen Gelegenheit zählt sie auf, was sie in seinem Beisein bereits gelesen hat: „a Mademoiselle magazine, an old Esquire from the eighties, a Ms., [...], and a Reader’s Digest. He even has novels. I’ve read a Raymond Chandler, and right now I’m halfway through *Hard Times*, by Charles Dickens.“ (HT, 194); zum Radiosender bemerkt Offred: „Sometimes he turns on his short-wave radio, displaying before me a minute or two of Radio Free America, to show me he can.“ (HT, 220–221) Vgl. dazu auch den Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Atwood erläutert hier: „Radio Free America is supposed to be a programme broadcast from Cuba (like Radio Free Europe the other way round), forbidden to the inhabitants of Gilead. [...] The Commander turns on this programme to show he’s one of the elite, he can have and do things forbidden to the commoners.“; dass die Treffen Commander Freds mit seiner Handmaid kein Einzelfall sind, offenbart sich in einer Bemerkung Offreds: „You’d be surprised, she says, how many of them do.“ (HT, 235); zum Kleid äußert Offred die Vermutung, dieses habe er auf dem Schwarzmarkt beschafft: „It’s a garment, apparently, and for a woman: there are the cups for the breasts, covered in purple sequins. The sequins are tiny stars. The feathers are around the thigh holes, and along the top. I wonder where he found it. All such clothing was supposed to have been destroyed. [...] He must have come by this in the same way he came by the magazines, not honestly: it reeks of black market.“ (HT, 242); als der Commander sie bei „Jezebel’s“ als seine Begleiterin präsentiert, erkennt Offred: „He is demonstrating, to me, his mastery of the world. He’s breaking the rules, under their noses, thumbing his nose at them, getting away with it. Perhaps he’s reached that state of intoxication which power is said to inspire, the state in which you believe you are indispensable and can therefore do anything, absolutely anything you feel like, anything at all.“ (HT, 248); als Offred einwendet, sie habe gedacht, so etwas wie der Club sei streng verboten, rechtfertigt Commander Fred sich wie folgt: „Well, officially, she says. But everyone’s human, after all.“ (HT, 248); aus einer Äußerung Moiras geht hervor, dass Commander Fred auch nicht der einzige ist, der seine Handmaid ins Bordell schmuggelt: „Some of them do that, they get a kick out of it. It’s like screwing on the altar or something: your gang are supposed to be such chaste vessels. They like to see you all painted up. Just another crummy power trip.“ (HT, 255); der Historiker spricht im Epilog von Commander Waterfords „infraction of what he considered to be minor rules. Like most early Gilead Commanders who were later purged, he considered his position to be above attack. The style of Middle Gilead was more cautious“ (HT, 322).

<sup>779</sup> Laut Atwood zeigten zahlreiche historische Beispiele, dass es oft nur darum gehe, an die Macht zu gelangen und sich Privilegien zu verschaffen; Orwell habe dies in *Animal Farm* eindrücklich in der Herrscherklasse der Schweine gestaltet. Vgl. Briefwechsel zwischen Margaret Atwood (21.07.2002) und Elsa Michel (18.06.2002): „Gilead is a totalitarianism that bends the rules (as they always have), especially where those at the top of the pyramid are concerned. It is also a society with an underground/resistance movement and subversive elements, and people in it who don’t do as they are told. It is also a puritanical society whose leaders violate their own precepts (not uncommon).“; Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 333–334: „In the world of *Animal Farm*, most speechifying and public palaver is bullshit and instigated lying, and though many characters are good-hearted and mean well, they can be frightened into closing their eyes to what’s really going on. The pigs browbeat the others with ideology, then twist that ideology to suit their own purposes: their language games were evident to me even at that age.“ Siehe auch Anm. 660 u. 705.

pretatorischen Bezugsrahmen geben. So fungieren die Widmung und die drei Mottos als eine Art geistige Wegweiser für den Leser, dessen Aufmerksamkeit vorab auf wesentliche Aspekte des Romans gelenkt wird, während der Epilog „Historical Notes“ im Nachhinein als Ergänzung und Kontrast zur Ich-Erzählung wirkt: Er liefert sowohl eine Rahmenhandlung als auch Meta-Informationen zu Offreds Bericht, verleiht dem Roman als Ganzes doch noch eine optimistische Qualität, dient der Vermittlung weiterer Fakten und der „Just So Story“ und veranschaulicht den Unterschied zwischen „Herstory“ und „History“. Das Erzählkonzept im Ganzen, d. h. im Zusammenwirken von Komposition und Aufbau, spezifischer Gestaltung der Erzählerinnenstimme und Einsatz verschiedener Kontextualisierungsstrategien, reflektiert Atwoods weltanschauliche und künstlerische Grundüberzeugungen z. B. hinsichtlich ihres Wahrheits- und Geschichtsverständnisses, des Wertes des „Storytellings“ und, nicht zuletzt weil es auf die Initiierung der Leseraktivität angelegt ist, einer gelungenen literarischen Kommunikation. In den nachfolgenden Kapiteln erläutere ich – wiederum auch unter gelegentlicher Berücksichtigung von Selbstaussagen der Autorin – die wesentlichen Merkmale und Funktionen der einzelnen Komponenten in der Reihenfolge ihrer textkonzeptionellen Anordnung.

#### 7.4.1 Die Widmung und die Mottos

Mit der Widmung „For Mary Webster and Perry Miller“ verweist Margaret Atwood, wie sie selbst in einer Reihe von Vorträgen und Interviews nach Erscheinen des Romans immer wieder erläutert hat, unter Rückgriff auf ihre eigene Biografie auf die amerikanischen Puritaner als „one of the founding stones of this book“<sup>780</sup>. Perry Miller, der sich in seiner zweibändigen Abhandlung *The New England Mind* (1939/1953) mit Geschichte, Weltanschauung und Kultur der amerikanischen Puritaner auseinandergesetzt und mit *The American Puritans: Their Prose and Poetry* (1956) eine umfangreiche kommentierte Anthologie herausgegeben hatte, war Anfang der 1960er Jahre Atwoods Professor für amerikanische Studien in Harvard. Sie selbst stellt fest, dass Miller den amerikanischen Puritanismus des 17. Jahrhunderts fast im Alleingang als wissenschaftliches Forschungsfeld erschlossen habe und sie ihm ihr fundiertes Hintergrundwissen über die puritanische Theokratie verdanke.<sup>781</sup> Die später wiederholt aufgegriffene Anekdote über ihre „Lieblings-Vorfahrin“ Mary Webster, die während der puritanischen Hexenverfolgungen im kolonialen Neuengland des 17. Jahrhunderts zum Tod durch Erhängen verurteilt wurde, ihre Hinrichtung aber überlebte, dient Atwood bereits 1980 in ihrer unter dem Titel „Witches“ veröffentlichten Rede vor dem Radcliffe College als zentrale Pointe.<sup>782</sup> In Texten nach Veröffentlichung von *The Handmaid's Tale* betont sie vor allem, dass die Verbindung zu dem Roman nicht nur in der Tatsache bestehe, dass ihre eigenen Vorfahren Puritaner gewesen seien, sondern auch, dass Mary Webster letztlich überlebt habe und sie selbst, wie sie scherzhaft bemerkt, sicher gut daran getan habe, ausgerechnet ihr dieses Buch zu widmen.<sup>783</sup>

<sup>780</sup> Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 20.

<sup>781</sup> Vgl. Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 27: „Perry Miller was one of the group of professors at Harvard who almost single-handedly brought the study of American Literature into universities and gave it academic respectability. [...] He was a sort of pioneer in the field. It's through him that I knew what I did about seventeenth century Puritan America, a theocratic, oppressive regime not to be confused with the happy democratic fathers of America that some people are sometimes taught about in school. Nathaniel Hawthorne pointed out that one of the first things they built in Puritan New England was a prison, and the second thing was the gallows. These were not people who were interested in religious freedom. They were interested in freedom from the kind of traditional Anglicanism that was happening in England at the time. But they wanted to set up their own regime, which they thought of as God's kingdom on earth. What does that make it? A *utopia*. It was a utopian plan.“; Dodson, S. 97: „I studied with Perry Miller, and as you probably know, he was the man who more or less resurrected the study of seventeenth-century Puritans in America. [...] It was evident to me, as it was evident to anybody who has ever studied it, that the fairy tale version that kids used to get in school – the Puritans came to America to establish a democracy – was quite wrong. They were not interested in democracy. In fact, it wasn't even a notion at that time. They were interested in a theocracy, their rules. And among the things they did, in addition to participating in witchcraft persecutions, they persecuted basically anybody who didn't agree with them religiously.“ Vgl. auch Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 20; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 4–5; Atwood: *Writing Utopia*, S. 90.

<sup>782</sup> Vgl. Atwood: *Witches*, S. 330–331: „I did feel, however, that it was appropriate to talk of witches here in New England, for obvious reasons, but also because this is the land of my ancestors, and one of my ancestors was a witch. Her name was Mary Webster, she lived in Connecticut, and she was hanged for ‚causing an old man to become extremely valetudinarianus.‘ Luckily, they had not yet invented the drop: in those days they just sort of strung you up. When they cut Mary Webster down the next day, she was, to everyone's surprise, not dead. [...] She is my favourite ancestor [...], and if there's one thing I hope I've inherited from her, it's her neck.“

<sup>783</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 22: „Mary Webster's connection with *The Handmaid's Tale* is through the witchcraft trials of the XVIIth century. Again, it's the Puritan New England connection. But she survived, that's the other connection.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 90: „Mary was a well-known witch, or at least she was tried for witchcraft and hanged. But it was before they had invented the drop, which breaks your neck – they merely strung

Das erste Motto zitiert mit Genesis 30:1–3 eine Passage aus der alttestamentarischen Geschichte von den Schwestern Rachel und Leah, deren Mägde Jakob (weitere) Nachkommen gebären. Es fungiert als erster Hinweis, dass diese dem Staat Gilead als Prototyp für die institutionalisierte Leihmutterschaft und die Begründung für sein „Procreation“-Programm dient.

Mit dem zweiten Motto, einem Zitat aus Jonathan Swifts *A Modest Proposal* (1729), in dem dieser als Lösung für Überbevölkerung, Verelendung und Hungersnot vorschlägt, Babys zu essen, stellt Atwood ihren Roman in die Tradition der Satire und wirft in zweifacher Hinsicht das Problem der wörtlichen Auslegung von Texten auf. Erstens wird, bezogen auf das vorhergehende Motto, die aus der buchstabengetreu aus der Bibel abgeleitete religiöse Praxis Gileads als Irrweg entlarvt – Atwood selbst spricht in diesem Zusammenhang von der Absicht „to warn the reader against the dangers inherent in applying every word in that extremely varied document literally“<sup>784</sup> – und zweitens fordert es, um, wie sie sagt, der Gefahr vorbeugen, dass der Roman als ernsthafter Lösungsvorschlag verstanden werde<sup>785</sup>, vom Leser eine bestimmte Rezeptionshaltung: Er soll die satirische Überspitzung, die in der Verlängerung der im Alten Testament enthaltenen Geschichte zum dystopischen Zukunftsszenario liegt, als solche erkennen.

Das letzte Motto „*In the desert there is no sign that says, Thou shalt not eat stones*“ stammt aus dem Sufismus, einer islamischen Bewegung, zu der Atwood sich in einem Interview im Jahr 1982 wie folgt geäußert hat: „I’ve never found a religion that suited what I’d like in a religion, except possibly the Quakers and the Sufis – they’re not judgmental or intolerant toward other peoples’ religions.“<sup>786</sup> Ihrer eigenen Aussage nach offenbare sich in diesem Sufi-Spruchwort „a simple human truth: we don’t prohibit things that nobody would ever want to do anyway, since all prohibitions are founded upon a denial of our desires“<sup>787</sup>. Während sich die Absurdität, die in einem solchen Verbot liegt, direkt erschließt, offenbart sich eine möglicherweise verborgene Bedeutung des Sufi-Spruchs erst während der Lektüre des Romans: Alle Bemühungen, den Menschen Normen aufzuerlegen, die sie in ihren existenziellen Bedürfnissen einschränken – wie es in Gilead vor allem mit der strengen Reglementierung der Sexualität und der konsequenten Missachtung von Gefühlen und Affekten geschieht –, müssen am Ende scheitern. Nach dieser Deutung hätten die Sufis den geistigen Führern Gileads eine wesentliche Erkenntnis voraus, nämlich dass die menschliche Natur sich nicht verkenne lässt. Vor dem Hintergrund ihrer Feststellung, in Utopie und Dystopie käme das Wort „should“ in einem exzessiven Maß zur Anwendung (s. Anm. 634), kann das Motto somit auch als Hinweis auf eine Ablehnung des utopischen Denkens aufgefasst werden. Einen weiteren Erklärungsansatz liefert Nancy Workman, die die These vertritt, dass der gesamte Roman auf verschiedenen Ebenen vom Geist des Sufismus durchzogen sei und Atwood auf diese Weise den Sufismus als attraktives Alternativprogramm zu der in Gilead praktizierten Version einer christlichen Religion präsentiere.<sup>788</sup>

---

her up and let her dangle, and when they came to cut her down the next morning she was still alive. [...] I felt that if I was going to stick my neck out by writing this book, I’d better dedicate it to someone with a very tough neck.“ Vgl. auch Atwood: *Genesis of The Handmaid’s Tale*, S. 21; Atwood: „Radcliffe Address“, S. 5; Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 26–27; Govier, S. 67; Lyons, S. 223.

<sup>784</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 89.

<sup>785</sup> Vgl. ebd.: „it alerts us to the fact that a straight-faced but satirical account – such as Swift’s suggestion that the grinding Irish poverty of his times could be alleviated by selling and eating Irish babies – is not a recipe.“; Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „The quote by Swift at the beginning of *The Handmaid’s Tale* is a satirical solution – the danger with such satire is that some might take it seriously!“; Reynolds, S. 14: „So I think my point is that there’s always a danger that if you write a piece of social satire, some people will take it as a recipe.“

<sup>786</sup> *Chatelaine*, May 1982, Allan M. Gould.

<sup>787</sup> Atwood: *In Other Worlds*, S. 89. Vgl. auch Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 29: „In other words, the things which we are forbidden to do are usually things we might like to do. Nobody would eat stones anyway, so you don’t have to be told not to do it. [...] I think the main import of that proverb is that we aren’t forbidden to do things unless we have a tendency as human beings to do them.“

<sup>788</sup> Vgl. Workman: *Sufi Mysticism in Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*. Sie fasst wesentliche Merkmale der sufischen Mystik zusammen, legt dar, dass diese sich von der judäo-christlichen Denktradition etwa durch eine starke Betonung der persönlichen Spiritualität, eine geringe Neigung zu ausgearbeiteten Regelwerken, den Hang zu literarischen und deutungsoffenen Überlieferungsformen und die Existenz weiblicher geistlicher Autoritäten unterscheidet, und argumentiert, dass Atwood die als positiv bewerteten geistigen Kernelemente in der Konzeption der Protagonistin exemplifiziere.

#### 7.4.2 Die Ich-Erzählung

Offreds Ich-Erzählung ist in fünfzehn Abschnitte gegliedert. Sieben mit „Night“ überschriebene Abschnitte, darunter der erste und der letzte (I, III, VII, IX, XI, XIII u. XV), und ein mit „Nap“ überschriebener Abschnitt (V) wechseln sich mit sieben Abschnitten, deren Überschriften Ereignisse oder Handlungsorte bezeichnen (II Shopping, IV Waiting Room, VI Household, VIII Birth Day, X Soul Scrolls, XII Jezebel's u. IV Salvaging), ab. Während die mit „Night“ bzw. „Nap“ bezeichneten Abschnitte jeweils ein Kapitel enthalten und – mit Einschränkungen bei Abschnitt XIII, der verschiedene Versionen des arrangierten Besuchs bei Nick enthält, und Abschnitt XV, in dem Offreds Gedankenstrom abrupt durch ihre Abholung unterbrochen wird – überwiegend der Introspektion gewidmet sind, sind die anderen Abschnitte in mehrere (4 bis 9) Kapitel gegliedert und beinhalten alle handlungsorientierten Erzählpassagen.<sup>789</sup>

Auffälligste Kennzeichen der Erzählung, durch die sich der Roman nicht zuletzt von dystopischen Vorgängertexten abhebt, sind die weibliche Erzählerin und der Bewusstseinsstrom als durchgängiges Erzählprinzip. Die Wahl einer weiblichen Erzählerfigur begründet die Autorin selbst neben dem schon in anderen Zusammenhängen geäußerten Umstand, dass es ihr als Frau nun einmal leichter falle, aus weiblicher Perspektive zu schreiben, damit, dass es sich als logische Konsequenz aus dem Thema und der kritischen Stoßrichtung des Romans ergab.<sup>790</sup> Zwar sind Frauen im Allgemeinen und die Handmaids im Besonderen nicht die einzigen Leidtragenden des Systems, aber aufgrund der nach alttestamentarischem Vorbild gestalteten „Procreation“-Politik Gileads lag es nahe, den Blickwinkel einer Textfigur zu präsentieren, die innerhalb der dystopischen Gesellschaft die Position der Magd Bilhah einnimmt. Im Stream of Consciousness wird dabei konsequent die Innensicht der Ich-Erzählerin – ihre Tagträume, Gedanken und Gefühle – dargeboten. Der Einsatz dieser Technik ist auf Atwoods selbsterklärtes Ziel zurückzuführen, die individuelle Erfahrung des dystopischen Lebens – und zwar nur jener Bereiche, die die Erzählerin aus eigener Anschauung kenne – anschaulich zu machen und so unter Verzicht auf eine systematische und vollständige Darstellung eines gesellschaftlichen Ganzen auch die aus dem Übergewicht von deskriptiven und abstrakt-theoretischen Textanteilen resultierenden Defizite der Gattung Utopie zu vermeiden.<sup>791</sup> Er weist eine in zweifacher Hinsicht nicht-chronologische Struktur auf, da erstens die (vermeintliche) Gegenwarts-schilderung in sich nicht zeitlich linear ist und zweitens darin zahlreiche Rückblenden in Offreds vor-

<sup>789</sup> Auf dieses Bauprinzip hat die Autorin selbst hingewiesen: „*The Handmaid's Tale* is organized partly by the repeated ‚Night‘ sections. There are periods of action, punctuated by periods of reflection.“ Hancock, S. 203.

<sup>790</sup> Vgl. Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 337–338 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context, S. 516]: „The majority of dystopias – Orwell's included – have been written by men, and the point of view has been male. [...] I wanted to try a dystopia from the female point of view – the world according to Julia, as it were.“; Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 25: „First of all, if she hadn't been a woman she would have had to have been a man, a dog, a chicken, a pig, William Shakespeare's ghost, something else, you know. She would have had to have been something else, so I chose a woman because that's basically what the book is about. It's about that aspect of that society. Anyway, I'm lazy – it's easier for me to do women. When I do men I have to work a lot harder. I have to go and interview a bunch of men, make sure I got things right.“ Siehe auch Anm. 469.

<sup>791</sup> Vgl. Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „In *The Handmaid's Tale* I felt the sewage system tour was better integrated directly into the narrative, but I put the just-so story at the end, in the Historical Notes, so as not to disrupt the body of the text.“; Atwood: „*The Handmaid's Tale* – Before and After“, S. 2: „It's the story of one woman under this regime, told in a very personal way, and part of the challenge for me was the creation of her voice and viewpoint.“; Atwood: *Writing Utopia*, S. 93–94: „But this material [die Clippings; AG] in itself would not constitute a novel. A novel is always the story of an individual, or several individuals; never the story of a generalized mass. So the real problems in the writing of *The Handmaid's Tale* were the same as the problems involved in the writing of any novel: how to make the story real at a human and individual level. [...] I wanted the factual and logical background to my tale to remain background; I did not want it usurping the foreground.“; Govier, S. 66: „the character, of course, is a first-person narrator. The information that she has access to is very limited since her life is very limited. She lives under constraint. Therefore, she cannot get any kind of total picture.“; Meltzer, S. 177: „What I said about *The Handmaid's Tale* [„There is nothing in the book that hasn't already happened“; AG] applied only to the plot and the events, but then there is a whole other part to the book, which is the interior monologue. That has to do with the experiencing of the events rather than the fact itself. It's how the fact feels to a human being.“; *The English Review*, (ohne Datum), Jeri Johnson, S. 31: „What I did try to do was avoid writing the kind of utopia that consists of tours of the sewage system. [...] So I didn't put in a lot of how the society actually worked at the command level. In fact my character was not in a position to be able to see that. So, it's much more like an individual survival narrative of a certain kind.“; *The Gazette*, 11.12.1985, Stephen Northfield, S. 5: „The other thing you have to avoid is taking the reader on intricate and detailed guided tours of things like the sewage system, you know, ‚in our day we did the sewage system this way but in the future this is how they are going to do it,‘ and the classic Utopia usually has quite a lot of that kind of thing in it.“; Promotional Material, Seal Books, S. 320: „What I've written is only the view of one woman who lives in that society. I reveal Gilead through the eyes of that one woman. It would be cheating to show the reader more than the character has access to. Her information is limited. In fact her lack of information is part of the nightmare.“ Siehe auch Anm. 640–642.

dystopische Vergangenheit eingebettet sind. Die Anordnung beider Darstellungsbereiche – des gegenwärtigen Geschehens und der Rückschau – bzw. deren Verhältnis zueinander unterliegt dabei dem Kompositionsprinzip der Assoziation, d. h. dass die Beschreibung äußerer Ereignisse stets mit inneren Vorgängen verknüpft ist und den Rückblenden regelmäßig konkrete Auslöseimpulse vorausgehen.<sup>792</sup> Auf diese Weise ergibt sich das fragmenthafte Gepräge des Textes<sup>793</sup>, wobei Atwood selbst erklärt hat, dass das sich aus dem assoziativen Prinzip ergebende Diskontinuierliche und Episodenhafte der Erzählung in enger Verbindung mit der oralen Überlieferungsform stehe, insofern als es durch die mündliche Wiedergabe authentischer wirke<sup>794</sup>. Darüber hinaus wird insbesondere die Macht der Sprache auf zweierlei Weise stark betont: Zum einen ist Sprache in Gilead ein Instrument der Repression und Manipulation und zum anderen demonstriert Offred mit ihrer Erzählung auf vielfältige Weise, welches Widerstandspotenzial Sprache und Literatur bergen. Die Sprachthematik ist demnach insofern zentral in *The Handmaid's Tale*, als sich in ihr Atwoods Überzeugung vom gesellschaftlichen Wert der Literatur und vom Erzählen als kreativem Akt spiegelt: Gerade weil Sprache und Literatur eine wesentliche Funktion in der Gesellschaft erfüllen, werden sie in Gilead systematisch unterdrückt und stellt im Umkehrschluss die Verteidigung bzw. Rückeroberung der Sprache eine subversive Handlung dar. Während Atwood anhand von Leitmotiven wie etwa der Text-Körper-Kongruenz und der Hunger-Libido-Similes, metafictionalen und selbstreflexiven Erzählelementen wie der Selbst- und Leserkonstruktion sowie intertextuellen Anspielungen und Wortspielen auf derartige Zusammenhänge verweist, spielen Humor, Ironie und Satire als Instrumente der Entlarvung und der Sprachverbots-Sabotage sowie als Mittel der Ich-Erzählerin zur Verteidigung ihres geistigen Territoriums eine maßgebliche Rolle in Atwoods Kritik- und Aussagestrategie. Die Autorin lässt ihre Erzählerin nicht allein die Fakten zum dystopischen Gesellschaftssystem liefern, sondern eine eindeutige weltanschauliche Gegenposition zur Staatsdoktrin beziehen. Dies geschieht sowohl explizit, wenn Offred ihre Ablehnung unmissverständlich artikuliert oder das Geschehen spöttisch kommentiert, als auch implizit durch die Gefühlsdarstellung und mittels stilistischer Merkmale und Eigentümlichkeiten ihres Manuskripts. Ihre Hauptfigur in ironisch-humoristischer Form Kritik üben zu lassen, entspricht nicht nur Atwoods Auffassung vom Humor als Waffe, die geeignet ist, Distanzierung und Entrüstung hervorzurufen (s. Anm. 429), sondern auch ihrer Auffassung, dieser – und insbesondere der Galgenhumor – fungiere als eine Art „Survival“-Strategie<sup>795</sup>. Denn das Lächerlichmachen des bedrohlichen Objekts – sei es einer Situation oder einer Autoritätsperson – stellt zugleich dessen klare Zurückweisung und dessen Verkleinerung dar und trägt dazu bei, dass Offred sich ihre Selbstachtung bewahrt, nicht der Verzweiflung anheimfällt und ihr Ich letztlich gegen die widrigen Umstände behauptet. Die Ich-Erzählung der Protagonistin weist somit eine Reihe der für Atwood typischen Gestaltungsweisen auf und kann als Überlebensmaßnahme nach dem Vorbild Scheherazades (s. Anm. 460), als Ausdruck passiven Widerstands durch Kontra-Diktion und als oral überlieferte Geschichts-„Schreibung“ gekennzeichnet werden.

#### 7.4.2.1 Strategien der Informationsvermittlung

Als eine wesentliche Funktion des Berichts der Hauptfigur ist also zunächst die Vermittlung von Fakten zum dystopischen Gesellschaftssystem zu nennen. Wie in Kapitel 7.2.1 erläutert, bezeichnet Atwood jenen Teil der „ustopischen“ Erzählung, in dem den Lesern beigebracht wird, wie die Ge-

<sup>792</sup> Beispielsweise werden Erinnerungen an ihre Tochter wach, als Offred sich beim gemeinsamen Gang mit Ofglen in der Nähe einer ehemaligen Eisdiele befindet (*HT*, 173–174) und als ihr auf dem Weg zur „Prayvaganza“ auffällt, dass auf dem Rasen kein einziger Löwenzahn wächst, denkt sie unweigerlich daran, wie sie mit ihrer Tochter Löwenzahnketten geflochten und Pustebumen gepflückt hat (*HT*, 224); in der gleichen Art und Weise rufen Situationen und Orte Gedanken an Luke hervor, z. B. der „Birth Day“ (*HT*, 136) und das Hotelgebäude bei der Ankunft im Club (*HT*, 246).

<sup>793</sup> Gedankensprünge, Themen- und Zeitwechsel sind stets auch durch eine Unterbrechung des Textflusses angezeigt. In der benutzten Textausgabe enthalten die Kapitel 1–46 insgesamt 195 deutlich voneinander abgesetzte und in der Länge stark variierende Absätze. Siehe auch die linke Spalte in Anhang K.

<sup>794</sup> Vgl. Hancock, S. 216: „Hancock: Could you tell me about the tape recording as a device in *The Handmaid's Tale*? Atwood: I had to do it that way. The paper and pencil supply would have been quite limited. It also allowed for the discontinuous, episodic nature of the narrative.“

<sup>795</sup> Vgl. Atwood: What's so funny?, S. 176: „There is also survival laughter, born from conditions so awful that you either have to laugh or stick your head in the oven“; Penguin Random House – Oryx and Crake, „Author Q&A“: <http://www.penguinrandomhouse.com/books/6113/oryx-and-crake-by-margaret-atwood/9780385721677/>: „The French have an expression, ‚Anglo-Saxon humour.‘ It isn't the same as wit. It's dark; it's when something is funny and awful at the same time. ‚Gallows humour‘ is called that partly because highwaymen about to be hanged were much admired if they could crack a joke in the face of death. When things are really dismal, you can laugh or you can cave in completely. [...] if you can laugh, you're still alive. You haven't given up yet.“

sellschaft funktioniert, als „tour of the sewage system“ (s. Anm. 639). Sie ist in ihrer ursprünglichen Form – als echte Führung durch Utopia, bei der dem auswärtigen Besucher die Einrichtungen und Funktionsweisen des Staates erklärt werden – häufig in der positiven Utopie vorhanden. In der Dystopie kommt sie als erzählerischer Rahmen aufgrund der andersgelagerten, d. h. kritischen Aussageintention nicht zum Einsatz, sondern es haben sich – wie Atwood ebenfalls andeutet (s. Anm. 639) – eigene Darstellungskonventionen herausgebildet, um dem Leser ein möglichst vollständiges Bild der negativ-utopischen Realität zu liefern. Was darunter zu verstehen ist, lässt sich knapp unter Rückgriff auf Hartmut Weber umreißen. Im Rahmen seiner auf der Analyse einer Reihe von dystopischen Romanen basierenden Untersuchung zum anti-utopischen Außenseiter fasst Weber jene erzählerischen Mittel, die „dazu dienen, die allgemeinen und typischen Merkmale des utopischen Gesellschaftssystems zu erschließen“<sup>796</sup>, unter dem Begriff der „kontextentwerfenden Darstellung“ zusammen, für die er folgende narrative Grundformen aufführt<sup>797</sup>:

- „Die abstrakt-theoretische Exposition in Form der Figuren- oder Erzählerrede“: Weber unterscheidet hier zwischen der „direkten Figurenrede [...] als Aussage von Romanfiguren [...], die mit einer umfassenden Einsicht in die theoretischen Grundlagen des jeweiligen Systems ausgestattet sind“<sup>798</sup>, und der Erzählerrede, etwa als „Erzählereinschub“ in Romanen, die „in Er-Form erzählt“ werden<sup>799</sup>, und nennt das in *Nineteen Eighty-Four* eingebettete Goldstein-Buch als Beispiel für die „abstrakt-theoretische Exposition im Rahmen eines selbständigen Manuskripts“<sup>800</sup>.
- „Die repräsentative Figur“: Hierunter versteht Weber „die Darstellung des Verhaltens von Romanfiguren, die in ihren Handlungen und in ihrem Reden die Wertprinzipien des utopischen Systems repräsentieren“ und so zur „Veranschaulichung überindividueller, gesellschaftlicher Sachverhalte“ beitragen.<sup>801</sup>
- „Die exemplarische Situation“: Nach Weber „werden dabei die allgemeingültigen äußeren Bedingungen utopischen Lebens und die für das System charakteristischen sozio-politischen Organisationsprinzipien punktuell in konkrete, szenisch gestaltete Einzelsituationen umgesetzt, mit der der Außenseiter oder eine andere Romanfigur konfrontiert wird“.<sup>802</sup>

Bezogen auf die informationsvermittelnden Anteile von Offreds Ich-Erzählung ist festzustellen, dass die beiden letztgenannten Darstellungsmittel, die Weber in Abgrenzung zu den unter Punkt 1 subsumierten und z. T. bereits aus positiv-utopischen Texten bekannten „begrifflich-direkt[en] bzw. explizit-expositorisch[en]“<sup>803</sup> Verfahren als „Formen der vorgänglich-anschaulichen Umsetzung“<sup>804</sup> bezeichnet, dominieren. Denn während die Technik der Erzählerrede als Erzählereinschub gänzlich fehlt, das inkorporierte Dokument seine Entsprechung in dem aus der Ich-Erzählung ausgelagerten und als Nachwort angehängten Transkript mit dem Titel „Historical Notes“ hat und die direkte Figurenrede aufgrund des Wiedergabemodus nur eine untergeordnete Rolle spielt, stellen die vielfältigen Figuren- und Situationsschilderungen wichtige Elemente von Offreds Stream of Consciousness dar. Somit erscheint das von Weber als wesentliches Gestaltungsprinzip des dystopischen Romans bezeichnete Alternieren zwischen einer kontextentwerfenden Ebene zur – der figurenbezogenen Ebene zugeordneten – Innenwelt des dystopischen Protagonisten<sup>805</sup>, d. h. wenn „vorher als faktische Reali-

<sup>796</sup> Weber, S. 85.

<sup>797</sup> Ebd., Kapitel 3.3: Die Grundformen kontextentwerfender Darstellung im anti-utopischen Roman (S. 88–101). Die Überschriften der drei enthaltenen Unterkapitel habe ich in der Aufstellung als Titel der einzelnen Punkte verwendet.

<sup>798</sup> Ebd., S. 89.

<sup>799</sup> Ebd., S. 93.

<sup>800</sup> Ebd., S. 89.

<sup>801</sup> Ebd., S. 96–97.

<sup>802</sup> Ebd., S. 99.

<sup>803</sup> Ebd., S. 88.

<sup>804</sup> Ebd., S. 96.

<sup>805</sup> Vgl. ebd., S. 115–116: „Die Bewußtseinsdarstellung als Form figurenbezogenen Erzählens wird im anti-utopischen Roman in der Regel an Erzählpassagen angelagert, in denen Aspekte der objektiv vorgegebenen gesellschaftlichen Realität aufgeschlüsselt werden. So wird zunächst auf der Ebene kontextentwerfender Darstellung [...] der Bezugsrahmen überindividueller Normen und der für das System charakteristischen Fakten und Gegebenheiten aktualisiert. Es wird dann jedoch aus dieser Ebene ausgeblendet, und die psychische Reaktion des Außenseiters auf die Faktizität der utopischen Welt bzw. der Bereich des individuellen Erlebens und Bewertens rückt ins Zentrum der Darstellung. Dieses Verfahren [...] ist als eines der wesentlichsten Prinzipien der kompositionellen Anordnung und Verknüpfung von kontextentwerfenden und figurenbezogenen Erzählpassagen anzusehen.“

tät vorgestellte[] Sachverhalte [...] zum Gegenstand der inneren Reflexion werden“<sup>806</sup>, in *The Handmaid's Tale* dahingehend variiert, dass die kontextentwerfenden Erzählelemente in die Innenschau der Ich-Erzählerin integriert sind.

Im Rahmen ihres Berichts von ihrer Ausbildung im „Red Centre“ und ihrer Dienstzeit im Haushalt eines Commanders werden anhand von für das Leben einer Handmaid im Staat Gilead typischen Situationen und zwischenmenschlichen Interaktionen (mit ihren Dienstherrn, den Hausangestellten, ihrer Partnerin Ofglen) die Gesellschaftsstruktur, die soziale, politische und wirtschaftliche Lage, das Werte- und Normensystem, die auf den Reproduktionsprozess bezogenen Praktiken sowie tragende staatliche Einrichtungen Gileads veranschaulicht. Zu den typischen Situationen gehören zum einen solche, in denen Offred ihre regelmäßigen Pflichten schildert und die deshalb mehrfach vorkommen wie beispielsweise die Gebets- und Zeugungszeremonie und die Besorgungsgänge mit ihrer Partnerin Ofglen, anhand deren die Mangelwirtschaft und – wegen der Abstecher zur Mauer – die Sanktionspraxis Gileads mehrfach vorgeführt werden. Zum anderen werden einige das gileadsche Gesellschaftssystem kennzeichnende Situationen von Offred nur einmal ausführlich beschrieben. Dies gilt für die im „Red Centre“ durchgeführte Umerziehungsmaßnahme des „Testifying“, die in einen der Einkaufsgänge mit Ofglen integrierte Erläuterung des Geschäftsmodells von „Soul Scrolls“, den von Commander Fred initiierten Besuch des staatlichen Bordells „Jezebel's“, dessen Beschaffenheit und Funktion ebenfalls eingehend erörtert werden, sowie mit dem „Birth Day“, bei dem die Geburt eines Kindes zelebriert wird, der „Prayvaganza“, bei der Zwangsverheiratungen vorgenommen werden, und den „Salvaging“ und „Particicution“ genannten Hinrichtungen für sämtliche für die Handmaids obligatorischen Veranstaltungen, an denen auch Offred teilnimmt. Darüber hinaus werden weitere Informationen auf der Beziehungsebene vermittelt, zum Beispiel wenn der Leser durch Offreds Kontakt zu Ofglen von der Existenz der Widerstandsorganisation „Mayday“ oder anhand des Berichts Moiras anlässlich ihres Wiedersehens bei „Jezebel's“ von der Vorgehensweise der „Underground Femaleroad“ erfährt. Und schließlich dienen Aussagen zweier den Staat repräsentierender Textfiguren der Illustration des gesellschaftlichen Hintergrundes. Während Offred (und somit der Leser) durch eines der Gespräche mit dem Commander während ihrer wiederholten geheimen Treffen einen kurzen direkten Einblick in die Denkweise eines Vertreters der herrschenden Klasse erhält (in der u. a. die von Atwood strikt abgelehnte Position der Utopisten, dass der Zweck die Mittel heilige, reflektiert ist)<sup>807</sup>, charakterisieren die gelegentlich von Offred in Zitatform eingestreuten Sprechtexte Aunt Lydias als der Personifikation jener „Spezies“, die Atwood immer wieder als Nutznießer der Unterdrückung ihrer eigenen Gruppe gekennzeichnet hat (s. Anm. 740), die gileadsche Weltanschauung: In ihren Rückblicken auf die prä-dystopische Vergangenheit bringt sie ihre Abscheu für den Verfall der moralischen Sitten zum Ausdruck<sup>808</sup>; die Zukunft

<sup>806</sup> Ebd., S. 119.

<sup>807</sup> *HT*, 221–222: „Sometimes he becomes querulous, at other times, philosophical; or he wishes to explain things, justify himself. As last night. The problem wasn't only with the women, he says. The main problem was with the men. There was nothing for them any more. Nothing? I say. But they had ... There was nothing for them to do, he says. They could make money, I say, a little nastily. [...] It's not enough, he says. It's too abstract. I mean there was nothing for them to do with women. What do you mean? I say. What about all the Pornycorners, it was all over the place, they even had it motorized. I'm not talking about sex, he says. That was part of it, the sex was too easy. Anyone could just buy it. There was nothing to work for, nothing to fight for. We have the stats from that time. You know what they were complaining about the most? Inability to feel. Men were turning off on sex, even. They were turning off on marriage. Do they feel now? I say. Yes, he says, looking at me. They do. [...] I like to know what you think, his voice says, from behind me. I don't think a lot, I say lightly. [...] There's hardly any point in my thinking, is there? I say. What I think doesn't matter. [...] Come now, he says [...]. I'm interested in your opinion. You're intelligent enough, you must have an opinion. About what? I say. What we've done, he says. How things have worked out. [...] I hold myself very still. I try to empty my mind. [...] I have no opinion, I say. [...] He knows what I think, all right. You can't make an omelette without breaking eggs, is what he says. We thought we could do better. Better? I say, in a small voice. How can he think this is better? Better never means better for everyone, he says. It always means worse, for some.“

<sup>808</sup> *HT*, 35: „We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice.“; *HT*, 123: „There was no one cause, said Aunt Lydia. [...] Pulled down in front of the blackboard [...] is a graph, showing the birth rate per thousand, for years and years: a slippery slope, down past the zero line of replacement, and down and down. Of course, some women believed there would be no future, they thought the world could explode. That was the excuse they used, says Aunt Lydia. They said there was no sense in breeding. Aunt Lydia's nostrils narrow: such wickedness. They were lazy women, she says. They were sluts. [...] They made mistakes, says Aunt Lydia. We don't intend to repeat them. Her voice is pious, condescending, the voice of those whose duty it is to tell us unpleasant things for our own good.“ Siehe auch Anm. 722.

der Frauen in Gilead malt sie in rosigen Farben<sup>809</sup>; und ihre Belehrungen hinsichtlich der Rolle der Handmaids dokumentieren die Methoden der Umerziehung der Frauen im „Red Centre“<sup>810</sup>.

#### 7.4.2.2 Elemente der Vergangenheitsdarstellung

Einigen Raum nehmen des Weiteren Offreds Erinnerungen an die vor-dystopische Vergangenheit, d. h. die Lesergegenwart, ein. Diese Rückblenden erfüllen nicht nur die Funktion, die dystopische Gegenwart mit der zeitgenössischen Herkunftsgesellschaft zu verknüpfen, als deren folgerichtige Weiterentwicklung sie gestaltet ist, sondern sie beinhalten auch eine Warnung vor den Folgen der Tatenlosigkeit und einen Aufruf zur Wachsamkeit. Da sie über weite Strecken eine Auseinandersetzung Offreds mit den politischen Ursachen und Folgen der negativen Entwicklungen in den 1970er und 1980er Jahren darstellen, zielt Atwood hier darauf, beim Rezipienten jenen Prozess der selbstkritischen Reflexion über das eigene Verhalten anzustoßen, den die Erzählerin während des Erzählens durchläuft. Atwoods Aussage, dass die Vergangenheit in *The Handmaid's Tale* (wie in anderen Dystopien) eine Art utopische Gegenwelt darstelle<sup>811</sup>, trifft nur insoweit zu, als diese im Vergleich mit dem dystopischen Szenario in jedem Fall als das kleinere Übel erscheint, nicht jedoch in dem Sinn, dass eine Restitution der prä-dystopischen Verhältnisse als erstrebenswert präsentiert würde.

Als Rückbindungselemente fungieren Offreds Erinnerungsbilder an ihr früheres Leben, bei denen der Aspekt der „Normalität“ stark betont ist.<sup>812</sup> Auch zeichnet sie anhand von einzelnen Stationen ihres gemeinsamen Lebens mit Luke das Bild einer „normalen“ Paarbeziehung Mitte der 1980er Jahre<sup>813</sup> die jedoch durch den politischen Umbruch eine für die Protagonistin problematische Verschiebung der Machtverhältnisse hin zu einem totalen Abhängigkeitsverhältnis erfährt<sup>814</sup>, das auf ihren Status als Besitz Commander Freds vorausweist. Vor allem aber entfaltet Atwood in Offreds Darstellung ihres Verhältnisses zu ihrer alleinerziehenden, berufstätigen Mutter, die kurz nach der Revolution spurlos verschwand und exemplarisch für die älteren Frauen steht, die Arbeitsdienst in den „Colonies“ Gileads leisten (*HT*, 263–265), einen von ihr selbst als typisch beschriebenen Gene-

<sup>809</sup> *HT*, 43: „Ordinary, said Aunt Lydia, is what you are used to. This may not seem ordinary to you now, but after a time it will. It will become ordinary.“; *HT*, 54: „Some day, when times improve, says Aunt Lydia, no one will have to be an Econowife.“; *HT*, 122: „It's a risk you're taking, said Aunt Lydia, but you are the shock troops, you will march out in advance, into dangerous territory. The greater the risk, the greater the glory.“; *HT*, 127: „You are a transitional generation, said Aunt Lydia. It is the hardest for you. [...] For the ones who come after you, it will be easier. They will accept their duties with willing hearts. She did not say: Because they will have no memories, of any other way. She said: Because they won't want things they can't have.“ Siehe auch Anm. 600.

<sup>810</sup> *HT*, 18: „Where I am is not a prison but a privilege, as Aunt Lydia said, who was in love with either/or.“; *HT*, 33: „The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you.“; *HT*, 196: „Pen is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects.“; *HT*, 205: „Knowing was a temptation. What you don't know won't tempt you, Aunt Lydia used to say.“

<sup>811</sup> Vgl. Atwood: *In Other Worlds*, S. 85: „within each dystopia, a hidden utopia, if only in the form of the world as it existed before the bad guys took over.“ u. S. 90–91: „I've said earlier that dystopia contains within itself a little utopia, and vice versa. What, then, is the little utopia concealed in the dystopic *Handmaid's Tale*? There are two: one is in the past – the past that is our own present.“

<sup>812</sup> Dies betrifft z. B. ihre Freizeitgestaltung (*HT*, 33, 35, 72, 79 u. 173–174), ihre Kleidung (*HT*, 34), ihre Zeitungslektüre (*HT*, 165) und ihre College-Zeit (*HT*, 65–66 u. 67–68).

<sup>813</sup> Ihrer vorehelichen Liaison (*HT*, 60–61 u. 246), ihres Ehealltags (*HT*, 73 u. 84) und ihrer Elternschaft (*HT*, 113 u. 136). Ihre Beziehung weist eine Reihe von zeittypischen Merkmalen auf. So ist angedeutet, dass zwischen ihr und Luke ein Bildungsgefälle besteht, da er im Gegensatz zu ihr offensichtlich über Französisch- und Lateinkenntnisse verfügt (s. Anm. 762, 853 u. 878) und dass sie dazu neigte, ihm die Führung zu überlassen: auf der Flucht fährt er das Auto (*HT*, 95), er hat die Flucht organisiert (*HT*, 237), er tötet die Katze (*HT*, 202–203).

<sup>814</sup> *HT*, 188: „Luke knelt beside me and put his arms around me. I heard, he said, on the car radio, driving home. Don't worry, I'm sure it's temporary. [...] We'll get through it, he said, hugging me. You don't know what it's like, I said. [...] I guess you get all my money, I said. And I'm not even dead. [...] Hush, he said [...] You know I'll always take care of you. I thought, already he's starting to patronize me. Then I thought, already you're starting to get paranoid.“; *HT*, 189: „I started doing more housework, more baking. I tried not to cry at mealtimes.“; *HT*, 191: „That night, after I'd lost my job, Luke wanted to make love. Why didn't I want to? [...] I could hardly even feel his hands on me. What's the matter? he said. [...] We still have ... he said. [...] It occurred to me that he shouldn't be saying we, since nothing that I knew of had been taken away from him. We still have each other, I said. It was true. Then why did I sound, even to myself, so indifferent? He kissed me then, as if now I'd said that, things could get back to normal. But something had shifted, some balance. I felt shrunken, so that when he put his arms around me, gathering me up, I was small as a doll. I felt love going forward without me. He doesn't mind this, I thought. He doesn't mind it at all. Maybe he even likes it. We are not each other's, any more. Instead, I am his.“

rationenkonflikt<sup>815</sup>, der sich vorrangig an der Emanzipationsfrage entzündet. Für den feministischen Kampf ihrer Mutter, die für das Recht auf Abtreibung und die Abschaffung der Pornografie eintrat<sup>816</sup>, hatte die Erzählerin kein Verständnis, da sie die Gleichberechtigung der Geschlechter bereits für selbstverständlich, für etwas, was bereits erreicht ist, hält, während die Mutter ihre Tochter wiederum enttäuscht als Rückschlag bezeichnet<sup>817</sup>.

Da Offred zudem ihre Indifferenz gegenüber Missständen in der Welt zugibt<sup>818</sup> und ihre gleichgültige Haltung gegenüber dem von ihr mehrfach thematisierten Umstand, dass Frauen ständig von Gewalt bedroht waren, an einer Stelle als bewussten Akt des Ignorierens und als langsamen Gewöhnungsprozess beschreibt<sup>819</sup>, gibt sie sich insgesamt als eine Person zu erkennen, die an politisch-gesellschaftlichen Fragen wenig interessiert war. Ihr Eingeständnis, von den revolutionären Ereignissen, die sie – als Teil der von Atwood „Just So Story“ genannten fiktiven Geschichtsschreibung – in mehreren in Kapitel 28 enthaltenen Passagen schildert (s. Anm. 662), regelrecht überrumpelt und (im Gegensatz zu Moira; s. Anm. 968) vor Überraschung wie paralysiert gewesen zu sein<sup>820</sup>, erscheint demnach folgerichtig.

<sup>815</sup> Vgl. Govier, S. 67: „There’s Offred’s life as a child, when she rather resents her mother’s activities, as children tend to, as we know, particularly in adolescence. They think their mothers are really rather outrageous. But, then we have her young married life in which the mother comes over to have dinner and has a few too many and starts going on about how the narrator’s generation doesn’t appreciate what was done for them.“

<sup>816</sup> *HT*, 48–49: „But there were some women burning books, that’s what she was really there for. [...] There were some men, too, among the women, and the books were magazines. They must have poured gasoline, because the flames shot high, and then they began dumping the magazines, from boxes, not too many at a time. Some of them were chanting; onlookers gathered. Their faces were happy, ecstatic almost. Fire can do that. [...] The woman handed me one of the magazines. It had a pretty woman on it, with no clothes on, hanging from the ceiling by a chain wound around her hands. [...] I threw the magazine into the flames. It ruffled open in the wind of its burning; big flakes of paper came loose, sailed into the air, still on fire, parts of women’s bodies, turning to black ash, in the air, before my eyes.“; *HT*, 189–190: „I remember her coming back to one of our many apartments, with a group of other women [...]. They’d been in a march that day; it was during the time of the porn riots, or was it the abortion riots, they were close together. There were a lot of bombings then: clinics, video stores; it was hard to keep track. My mother had a bruise on her face, and a little blood. You can’t stick your hand through a glass window without getting cut, is what she said about it.“ Atwood bezieht sich hier direkt auf die feministische Forderung nach einer Pornografiezensur (s. Anm. 596) sowie die Bombenanschläge religiöser Fanatiker auf Abtreibungskliniken (s. Anhang A, Artikel Nr. 1, 4 u. 6).

<sup>817</sup> *HT*, 131: „As for you, she’d said to me, you’re just a backlash. Flash in the pan. History will absolve me. [...] You young people don’t appreciate things, she’d say. You don’t know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don’t you know how many women’s lives, how many women’s *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far? [...] Now, Mother, I would say. Let’s not get into an argument about nothing. Nothing, She’d say bitterly. You call it nothing. You don’t understand, do you. You don’t understand at all what I’m talking about.“

<sup>818</sup> Sie erinnert sich beispielsweise an ihren Geografie-Unterricht „where they showed movies of the rest of the world; women in long skirts or cheap printed cotton dresses, carrying bundles of sticks, or baskets, or plastic buckets of water, from some river or other, with babies slung on them in shawls or net slings, looking squint-eyed or afraid out of the screen at us, knowing something was being done to them by a machine with one glass eye but not knowing what. Those movies were comforting and faintly boring. They made me feel sleepy [...]. I liked watching these people when they were happy, not when they were miserable, starving, emaciated, straining themselves to death over some simple thing, the digging of a well, the irrigation of land, problems the civilized nations had long ago solved. I thought someone should just give them the technology and let them get on with it“ (*HT*, 127–128).

<sup>819</sup> Offred zählt auf, welche Verhaltensmaßregeln zu befolgen waren, um das Risiko, zum Opfer zu werden, zu begrenzen (*HT*, 34: „Women were not protected then. I remember the rules, rules that were never spelled out but that every woman knew: don’t open your door to a stranger [...]. Don’t stop on the road to help a motorist pretending to be in trouble. [...] If anyone whistles, don’t turn to look. Don’t go into a laundromat, by yourself, at night.“); sie erwähnt eine Seminararbeit Moiras (*HT*, 47: „one on date rape“) sowie die von Moiras Frauenkollektiv herausgegebenen Bücher (*HT*, 187: „They put out books on birth control and rape and things like that“); und sie ruft sich die Zeitungsberichterstattung in Erinnerung (*HT*, 66–67: „We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn’t the same as ignorance, you have to work at it. Nothing changes instantaneously: in a gradually heating bathtub you’d be boiled to death before you knew it. There were stories in the newspapers, of course, corpses in ditches or the woods, bludgeoned to death or mutilated, interfered with as they used to say, but they were about other women, and the men who did such things were other men. None of them were the men we knew. The newspaper stories were like dreams to us, bad dreams dreamt by others. How awful, we would say, and they were, but they were awful without being believable. They were too melodramatic, they had a dimension that was not the dimension of our lives. We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white space at the edges of the print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories.“; *HT*, 238: „Or you’d remember stories you’d read, in the newspapers, about women who had been found [...] in ditches or forests or refrigerators in abandoned rented rooms, with their clothes on or off, sexually abused or not; at any rate killed. There were places you didn’t want to walk, precautions you took that had to do with locks on windows and doors, drawing the curtains, leaving on lights.“).

<sup>820</sup> *HT*, 183: „I was stunned. Everyone was, I know that. It was hard to believe. The entire government, gone like that. How did they get in, how did it happen? [...] Look out, said Moira to me, over the phone. Here it comes. Here what

### 7.4.2.3 Die Kritik am dystopischen Gesellschaftssystem

Während Offred in vor-dystopischer Zeit also zur schweigenden Mehrheit gehörte, gibt sie mit ihrem Bericht aus Gilead eine eindringliche persönliche Stellungnahme zu den soziopolitischen Verhältnissen im theokratischen System ab. Wie aus bereits angeführten Textbelegen hervorgeht, äußert Offred ihre Missbilligung der gesellschaftlichen Verhältnisse gelegentlich direkt, etwa wenn sie ihren Unmut über ihre Degradierung zur staatseigenen Gebärmaschine (s. Anm. 839), Entmündigung, Reglementierung und ständige Überwachung (s. Anm. 727, 730, 733 u. 738) oder ihr Entsetzen über die Sanktionspraxis (s. Anm. 749, 751, 753 u. 756) kundtut.

Zudem ist Offreds Schilderung von Hintergründen, Personen und Ereignissen häufig voller Ironie: Schwarzhumorig illustriert sie etwa die Auswirkungen der Umweltverschmutzung (s. Anm. 661); sie stellt die Heuchelei der Herrschenden bloß, wenn sie die Gemälde im Haus des Commanders (s. Anm. 666) oder die „Soul Scrolls“-Automaten (s. Anm. 688) beschreibt; und sie prangert die Privilegien der Eliten an, wenn sie sich über deren Statussymbole (Autos, Handmaids) mokiert (s. Anm. 700 u. 706) oder auf deren eigene Regelbrüche aufmerksam macht (s. Anm. 771 u. 778). Weitere Beispiele für die Entlarvungsfunktion der Ironie sind Offreds Bemerkungen, die auf die Abwesenheit wahrer christlicher Werte in Gilead zielen<sup>821</sup>, ihre Andeutungen über die Profitgier der Machthaber<sup>822</sup> und ihre Darstellung der Serena Joy. Die Konzeption dieser Frauenfigur ist wie viele Elemente des Romans auf reale Vorbilder zurückzuführen, wobei der Hintergrund als Gospelsängerin und religiöse TV-Ikone sowie ihre äußere Erscheinung und die Attribute glamourös und sentimentalweinerlich am ehesten die in den 1970er und 1980er Jahren populäre Televangelistin Tammy Faye Bakker nahelegen.<sup>823</sup> Mehrfach nimmt die Protagonistin mit Schadenfreude zur Kenntnis, dass Serena Joy die Nachteile des von ihr propagierten christlich-konservativen Frauenbildes nun selbst zu spüren bekommt, denn auch sie ist in Gilead ans Heim gefesselt und – wie ja auch in dem ironischen Telling Name anklingt – zum Schweigen gebracht und darüber ganz und gar nicht erfreut<sup>824</sup>;

---

comes? I said. You wait, she said. They've been building up to this. It's you and me against the wall, baby. She was quoting an expression of my mother's, but she wasn't intending to be funny.“

<sup>821</sup> Beispielsweise ist das Kissen in Offreds Zimmer mit dem Schriftzug FAITH bestickt und sie kommentiert ironisch, dass Hoffnung und Nächstenliebe fehlen (HT, 119–120: „I wonder what has become of the other two cushions. There must have been three, once. HOPE and CHARITY, where have they been stowed?“); später beim Hinrichtungsritual merkt sie mit einiger Bitterkeit an „We don't sit on chairs, but kneel, and this time we have cushions, small red velvet ones with nothing on them, not even Faith“ (HT, 285); und am Ende stellt sie resigniert fest „Faith is only a word, embroidered“ (HT, 304).

<sup>822</sup> Zu der Kirche, die nun ein Museum ist, bemerkt sie lapidar „Admission is free“ (HT, 41); über den TV-Prediger stellt sie fest „These days they look a lot like businessmen“ (HT, 92); einen sommerlichen Tag kommentiert sie lakonisch mit „The sun is free, it is still there to be enjoyed“ (HT, 178); und in ihrer Erinnerung an Papiergeld verweist sie auf das Bekennnis „In God We Trust“, das die Vereinigten Staaten 1955 für alle Zahlungsmittel vorgeschrieben und 1956 zu ihrem offiziellen Motto erklärt haben: „Pieces of paper [...], with pictures on each side, some old man in a wig and on the other side a pyramid with an eye above it. It said *In God We Trust*. My mother said people used to have signs beside their cash registers, for a joke: *In God We Trust, All Others Pay Cash*. That would be blasphemy now.“ (HT, 182)

<sup>823</sup> Offred beschreibt sie wie folgt: „she was looking down at her knuckled, diamond-studded hands, and I knew where I'd seen her before. The first time was on television, when I was eight or nine. [...] I would watch the Growing Souls Gospel Hour, where they would tell Bible stories for children and sing hymns. One of the women was called Serena Joy. She was the lead soprano. She was ashblonde, petite, with a snub nose and huge blue eyes which she'd turn upwards during hymns. [...] She could smile and cry at the same time, one tear or two sliding gracefully down her cheek, as if on cue [...]. It was after that she went on to other things.“ (HT, 26); „Serena Joy was never her real name, not even then. Her real name was Pam. I read that in a profile on her, in a news magazine [...]. By that time she was worthy of a profile: *Time* or *Newsweek* it was, it must have been. She wasn't singing any more by then, she was making speeches. She was good at it. Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home. Serena Joy didn't do this herself, she made speeches instead, but she presented this failure of hers as a sacrifice she was making for the good of all. [...] We'd watch her sprayed hair and her hysteria, and the tears she could still produce at will and the mascara blackening her cheeks. By that time she was wearing more makeup.“ (HT, 55–56) Pieixoto erwähnt ferner, dass Waterfords Frau Thelma wie von Offred beschrieben „once worked as a television personality“ (HT, 321). Auch Templin (S. 151) vergleicht Serena Joy mit Tammy Faye Bakker, wohingegen Vevaina (S. 85) von der „Schlafly-like Serena Joy“ spricht. Die rechtskonservative Stop ERA-Aktivistin Phyllis Schlafly war jedoch eine eher dezent-zugeknöpfte und wenig glamouröse Erscheinung, bei Veröffentlichung des Romans bereits über 60 Jahre alt und nicht in der religiösen TV-Unterhaltung tätig. Zu Tammy Faye Bakker siehe auch Anm. 517.

<sup>824</sup> HT, 56: „She doesn't make speeches any more. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word.“; HT, 64: „And sometimes from the front sitting room there will be the thin sound of Serena's voice, from a disc made long ago and played now with the volume low, so she won't be caught listening as she sits there knitting, remembering her own former and now amputated glory: *Hallelujah*.“ Beiläufig wird hier auf einen inneren Widerspruch hingewiesen, den Atwood in einem Interview wie folgt auf den Punkt gebracht hat: „it's a contradiction in terms for women to take a public position saying women shouldn't take public positions.“ *MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson.

und sarkastisch beschreibt sie, wie diese ihre Frustration bei der Garten- und Handarbeit abzureagieren versucht<sup>825</sup>.

Darüber hinaus gibt Atwood dem Leser über Offreds Gemütswelt eine eindeutig negative Bewertung des dystopischen Staates vor, da die psychischen und emotionalen Auswirkungen des Lebens in der totalitären Theokratie Gileads in deren Erzählung stets anschaulich werden. Dies betrifft erstens ganz allgemein die negativen Gefühle, von denen Offreds Dasein bestimmt ist: Sie leidet unter dem Verlust ihres früheren Lebens<sup>826</sup> und ist von Schmerz und Trauer über die Trennung von ihrer Familie erfüllt<sup>827</sup>; in ihrer Isolation und Einsamkeit<sup>828</sup> sehnt sie sich nach zwischenmenschlicher Kommunikation<sup>829</sup>, Freundschaft<sup>830</sup> und sinnlicher Erfüllung<sup>831</sup>; Angst ist für sie allgegenwärtig – als Befürchtung, in ihrer Rolle als Handmaid zu versagen<sup>832</sup>, als Furcht, ausspioniert, denunziert oder verraten zu werden<sup>833</sup>, als Sorge, dass ihren Lieben etwas angetan wurde oder werden könnte<sup>834</sup>, und als Grauen

<sup>825</sup> HT, 22–23: „Perhaps she’s sewing [...]. Or knitting scarves, for the Angels at the front lines. [...] Fir trees march along the ends of her scarves, or eagles, or stiff humanoid figures, boy and girl, boy and girl.“; HT, 161: „One day I came upon Serena Joy, kneeling on a cushion in the garden, her cane beside her on the grass. She was snipping off the seed pods with a pair of shears. [...] She was aiming, positioning the blades of the shears, then cutting with a convulsive jerk of the hands. Was it the arthritis, creeping up? Or some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the swelling genitalia of the flowers? [...] Saint Serena, on her knees, doing penance. I often amused myself this way, with small mean-minded bitter jokes about her; but not for long.“; HT, 162: „Or she stays in the sitting room, knitting away at her endless Angel scarves, turning out more and more yards of intricate and useless wool people: her form of procreation, it must be.“

<sup>826</sup> Dies scheint in den in wehmütigem Ton vorgebrachten Erinnerungen wiederholt auf (s. Anm. 812–813) und mehrfach beklagt sie, dass es unwiederbringlich dahin ist: „I want everything back, the way it was. But there is no point to it, this wanting.“ (HT, 132); „he must have known how painful it was to me, to be reminded of the former time.“ (HT, 166)

<sup>827</sup> So spricht Offred von sich und ihrer Tochter als füreinander verblassende Schatten (HT, 73–74: „She fades, I can’t keep her with me, she’s gone now. Maybe I do think of her as a ghost, the ghost of a dead girl [...]. Do I exist for her? Am I a picture somewhere, in the dark at the back of her mind? They must have told her I was dead.“; HT, 240: „I have been obliterated for her. I am only a shadow now [...]. A Shadow of a shadow, as dead mothers become. You can see it in her eyes: I am not there. But she exists, in her white dress. She grows and lives. Isn’t that a good thing? A blessing? Still, I can’t bear it, to have been erased like that.“); sie klammert sich an die Hoffnung, eines Tages mit ihrer Familie wiedervereint zu sein (HT, 116: „sooner or later he will get me out, we will find her, wherever they’ve put her. She’ll remember us and we will be all three of us together.“); sie wünscht sich, Luke oder ihre Mutter wären bei ihr (HT, 108: „I want Luke here so badly. I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable.“; HT, 210: „I’d like to have Luke here“; HT, 190: „I wish she were here“); und sie spricht von ihrer nicht nachlassenden Trauer um die totgeglaubte Mutter (HT, 265: „I’ve mourned for her already. But I will do it again, and again.“).

<sup>828</sup> Hierauf weist sie ausdrücklich hin, als sie im Haus Commander Freds ankommt (HT, 23–24: „I felt as if a protective arm were being withdrawn. The threshold [sic] of a new house is a lonely place“), sich an den alten Elvis-Hit „Heart-break Hotel“ erinnert (HT, 64: „I feel so lonely, baby, / I feel so lonely, baby, / I feel so lonely I could die.“) und ein Zwiegespräch mit Gott führt (HT, 205: „I feel as if I’m talking to a wall. I wish You’d answer. I feel so alone.“). Auch erwähnt Offred mehrfach, dass sie die Ablehnung spürt, die die anderen Frauen ihr entgegenbringen (s. Anm. 599).

<sup>829</sup> HT, 20–21: „I would like to stay here, in the kitchen. Cora might come in [...] and we would sit at Rita’s kitchen table, [...] and we would talk, about aches and pains, illnesses, our feet, our backs, all the different kinds of mischief that our bodies, like unruly children, can get up to. We would nod our heads as punctuation to each other’s voices, signalling that yes, we know all about it. We would exchange remedies and try to outdo each other in the recital of our physical miseries; gently we would complain, our voices soft and minor-key and mournful as pigeons in the eaves troughs. I know what you mean, we’d say. [...] How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk. An exchange, of sorts. Or we would gossip. The Marthas know things, they talk among themselves, passing the unofficial news from house to house. [...] I’ve heard them at it sometimes, caught whiffs of their private conversations.“ Siehe auch Anm. 773.

<sup>830</sup> Offred erwähnt mehrfach, dass Freundschaften unter den Frauen unerwünscht sind (HT, 21: „The Marthas are not supposed to fraternize with us. [...] I don’t smile. Why tempt her to friendship?“; HT, 81: „Friendships were suspicious“; HT, 295: „We aren’t supposed to form friendships, loyalties, among one another.“); sie vermisst ihre Freundin Moira (HT, 35: „If I could see Moira, just see her, know she still exists. It’s hard to imagine now, having a friend.“) und fühlt sich bei ihrem heimlichen Beisammensein „ridiculously happy“ (HT, 83).

<sup>831</sup> HT, 61–62: „The stains on the mattress. Like dried flower petals. Not recent. Old love; there’s no other kind of love in this room now. When I saw that, that evidence left by two people, love or something like it, desire at least, at least touch [...], I covered the bed again and lay down on it. [...] I wanted to feel Luke lying beside me.“; HT, 113–114: „I lie in bed, still trembling. [...] I want to be with someone. [...] If I thought this would never happen again I would die. [...] Can I be blamed for wanting a real body, to put my arms around? Without it I too am disembodied. [...] I can stroke myself, under the dry white sheets, in the dark, but I too am dry and white, hard, granular; [...]. There’s something dead about it, something deserted. I am like a room where things once happened and now nothing does [...].“ Siehe auch Anm. 869.

<sup>832</sup> HT, 83–84: „Each month I watch for blood, fearfully, for when it comes it means failure. I have failed once again to fulfil the expectations of others which have become my own. [...] Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine.“

<sup>833</sup> Diese kommt in dem wiederholt von Offred geäußerten Misstrauen, etwa in Bezug auf Nick, Ofglen, den Übersetzer und die Handmaids im „Red Centre“ zum Ausdruck (s. Anm. 743). Konkret ist sie für Offred in der Person Janines, die von Aunt Lydia gezielt ausgehorcht und zum Petzen angestiftet wird (HT, 139–142) und vor der sich die anderen

vor körperlicher Züchtigung, Verbannung und Tod<sup>835</sup>; und sie wird von Scham und Schuldgefühlen geplagt, nicht nur weil sie sich untergeordnet und mitgemacht hat<sup>836</sup>, sondern auch weil sie ihrem erotischen Verlangen nachgegeben hat und sich als Verräterin an Luke fühlt<sup>837</sup>. Es erstreckt sich zweitens auf Aspekte des Identitätsverlustes, der mit der Namenlosigkeit der Hauptfigur angezeigt (s. Anm. 731–732) und im Leitmotiv der Spiegel mehrfach angedeutet<sup>838</sup> ist, und der sowohl in Offreds mehrfachen Hinweisen, auf die Gebärfunktion reduziert worden zu sein<sup>839</sup>, als auch in ihrem wiederholtem Bedauern, ihr Körperempfinden<sup>840</sup>, ihr Erinnerungsvermögen<sup>841</sup> und ihre sprachliche Aus-

---

Handmaids in Acht nehmen (*HT*, 143: „She was a danger to us, we knew that.“), und in der Person Ofglens, die unter der Folter zusammenbrechen könnte (s. Anm. 962).

<sup>834</sup> Stets hält Offred unter den Delinquenten an der Mauer bange Ausschau nach Luke (*HT*, 43: „What I feel is partly relief, because none of these men is Luke.“; *HT*, 174: „When I can see the bodies, the actual bodies, when I can guess from the sizes and shapes that none of them is Luke, I can believe also that he is still alive.“); sie ist wiederholt versucht, jemanden zu fragen (*HT*, 134: „Sometimes you can find things out, on Birth Days. But there would be no point in asking about Luke.“; *HT*, 178: „I want to ask her if she’s seen Moira, if anyone can find out what’s happened, to Luke, to my child, my mother even“); und nach Ofglens Verhaftung wird sie von Entsetzen gepackt bei dem Gedanken, geliebte Menschen könnten als Druckmittel gegen sie eingesetzt werden (s. Anm. 962).

<sup>835</sup> Offred berichtet nicht nur von den drastischen Strafen in Gilead (s. Anm. 745, 749 u. 751), sondern ist sich der persönlichen Bedrohung auch stets bewusst. Dies offenbart sich in ihrem Verhalten bei der Offerte des Arztes (*HT*, 71: „It’s too dangerous, I say. No. I can’t. The penalty is death. [...] Thank you, I say. I must leave the impression that I’m not offended, that I’m open to suggestion. [...] He could fake the tests, report me for cancer, for infertility, have me shipped off to the Colonies, with the Unwomen.“), ihren Betrachtungen zu ihren Treffen mit dem Commander (*HT*, 146: „If I’m caught, it’s to Serena’s tender mercies I’ll be delivered. [...] But to refuse to see him could be worse.“), ihrer Reaktion auf dessen unerlaubte Berührung während der Zeremonie (*HT*, 171: „Don’t do that again, I said to him the next time we were alone. [...] You could get me transferred, I said. To the Colonies. [...] Or worse.“) und ihrem Einwand auf Serena Joys Ansinnen, es mit einem anderen Mann zu versuchen (*HT*, 215: „You know the penalty.“).

<sup>836</sup> So gibt Offred zu, dass ihre Beteiligung am „Testifying“ ihr positives Selbstbild erschüttert hat: „even though we knew what was being done to her, we despised her. Crybaby. Crybaby. Crybaby. We meant it, which is the bad part. I used to think well of myself. I didn’t then.“ (*HT*, 82); der Schilderung ihrer Mittäterschaft beim „Salvaging“ (s. Anm. 753) und dem Eingeständnis ihrer Gefühle bei der „Participation“ (*HT*, 291: „It’s true, there is a bloodlust; I want to tear, gouge, rend.“; *HT*, 293: „But also I’m hungry. This is monstrous, but nevertheless it’s true. Death makes me hungry.“) schickt sie folgenden Hinweis voraus: „I wish this story were different. I wish it were more civilized. I wish it showed me in a better light, if not happier, then at least more active, less hesitant, less distracted by trivia.“ (*HT*, 279)

<sup>837</sup> Ihre Gefühle bei der nächtlichen Begegnung mit Nick empfindet sie als Treuebruch: „It’s so good, to be touched by someone, to be felt so greedily, to feel so greedy. Luke, you’d know, you’d understand. It’s you here in another body. Bullshit.“ (*HT*, 110); und nach der arrangierten sexuellen Begegnung mit Nick gesteht sie: „There wasn’t any thunder though, I added that in. To cover up the sounds, which I am ashamed of making. [...] And I thought afterwards: this is betrayal. Not the thing itself but my own response. If I knew for certain he was dead would that make a difference? I would like to be without shame. I would like to be shameless.“ (*HT*, 275) Auch schämt sie sich für ihren Wunsch, wegen Nick in Gilead zu bleiben (s. Anm. 957).

<sup>838</sup> Das Leitmotiv der Spiegel wird deutlich vor dem Hintergrund einer Textzeile in Atwoods Gedicht „Marrying the Hangman“: „To live in prison is to live without mirrors. To live without mirrors is to live without the self.“ (Atwood: *Two-Headed Poems*, S. 49) Es gibt, weil das Hauptplaster Eitelkeit offiziell abgeschafft ist, kaum Spiegel in Gilead (*HT*, 18: „As in a nunnery too, there are few mirrors.“) und der Spiegel in der Eingangshalle im Haus des Commanders liefert Offred lediglich eine verzerrte Ich-Wahrnehmung (*HT*, 19: „round, convex, a pier-glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something“; *HT*, 58–59: „I go up the stairs, my face, distant and white and distorted, framed in the hall mirror, which bulges outward like an eye under pressure.“; *HT*, 219: In the curved hallway mirror I flit past, a red shape at the edge of my own field of vision, a wraith of red smoke.“).

<sup>839</sup> *HT*, 75: „I am a national resource.“; *HT*, 107: „We are containers, it’s only the insides of our bodies that are important.“; *HT*, 146: „We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices.“

<sup>840</sup> *HT*, 72: „My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. Did I really wear bathing suits, at the beach?“; *HT*, 83–84: „I used to think of my body as an instrument, of pleasure, or a means of transportation, or an implement for the accomplishment of my will. [...] There were limits but my body was nevertheless lithe, single, solid, one with me. Now the flesh arranges itself differently.“; *HT*, 153: „I have trouble remembering what I used to look like.“

<sup>841</sup> Beispiele sind die Beschreibung des Gemäldes „Death and Victory“ (*HT*, 175: „Death is a beautiful woman, with wings and one breast almost bare; or is that Victory? I can’t remember.“) und der nun geschlossenen bzw. umfunktionierten Ladenlokale (*HT*, 175: „Here are several empty storefronts, their glass windows scrawled with soap. I try to remember what was sold in them, once. Cosmetics? Jewellery?“; *HT*, 176: „I try to remember what this place sold when it was a store, before it was turned into Soul Scrolls. I think it was lingerie. Pink and silver boxes, coloured pantyhose, brassieres with lace, silk scarves? Something lost.“); einige Mal spricht sie auch von der bewussten Anstrengung, sich zu erinnern, etwa an das Aussehen von Ehemann und Tochter (*HT*, 203: „I try to conjure, to raise my own spirits, from wherever they are. I need to remember what they look like. I try to hold them still behind my eyes, their faces, like pictures in an album. [...] But they fade [...], they slip away from me, ghosts at daybreak. [...] Stay with me, I want to say. But they won’t. It’s my fault. I am forgetting too much.“) oder inwiefern ihr das Szenario bei „Jezebel’s“ vertraut vorkommt (*HT*, 247: „I try to remember if the past was exactly like this. I’m not sure, now. I know it contains these things, but somehow the mix is different.“).

drucksfähigkeit<sup>842</sup> eingeübt zu haben, zum Ausdruck gebracht wird. Und schließlich führt Atwood anhand der Protagonistin vor, dass der hohe Normdruck und die permanente Bedrohung von Leib und Leben zu Abstumpfung im Sinne eines Gewöhnungseffektes<sup>843</sup>, zu emotionaler Deformation<sup>844</sup> und letztlich zur völligen Bereitschaft, sich selbst aufzugeben<sup>845</sup>, führt.

#### 7.4.2.4 Selbsterhaltung und Opposition durch „Storytelling“

Dass Offred ihren Sinn für Humor gezielt als Selbstschutz einsetzt, sich bewusst um einen distanziert-ironischen Wahrnehmungsmodus bemüht und es als willentlichen Akt des Ungehorsams betrachtet, sich (auf möglichst unflätige Weise) über Autoritätspersonen lustig zu machen, geht neben ihrem expliziten Hinweis<sup>846</sup> etwa aus ihren witzigen Bemerkungen in Bezug auf den erzwungenen Geschlechtsakt<sup>847</sup> und ihrer Aussage über einen der Commander<sup>848</sup> hervor. Lachen ist in *The Handmaid's Tale* – wie sowohl in Offreds Reaktion, als der Commander sie bittet, mit ihm Scrabble zu spielen<sup>849</sup>, und ihren Gedanken während der Zeugungszeremonie<sup>850</sup> und des „Salvagings“<sup>851</sup> als auch

<sup>842</sup> Auf der einen Seite offenbart Offred Sprachunsicherheiten und Wortfindungsstörungen, etwa als sie von den hingerichteten Abtreibungsärzten berichtet (HT, 42: „Angel makers, they used to call them: or was that something else?“), lautlos das Lied „Amazing Grace“ singt (HT, 64: „I don't know if the words are right. I can't remember.“), sich an die Eisdiele erinnert (HT, 173–174: „There used to be an ice-cream store, somewhere in this block. I can't remember the name. [...] You could get double scoops, and if you wanted they would put chocolate sprinkles on the top. These had the name of a man. Johnnies? Jackies? I can't remember. [...] Jimmies, that was the name.“) oder bei „Jezebel's“ über Playboy-Bunnies nachdenkt (HT, 251: „The whole costume, antique and bizarre, reminds me of something from the past, but I can't think what. A stage play, a musical comedy? Girls dressed for Easter, in rabbit suits. What is the significance of it here, why are rabbits supposed to be sexually attractive to men? How can this bedraggled costume appeal?“); auf der anderen Seite freut sie sich, wenn es ihr gelingt, sich an Worte von früher zu erinnern, z. B. als sie über Nicks Apartment nachdenkt (HT, 272: „This must have been an apartment once, for a student, a young single person with a job. [...] A bachelor, a studio, those were the names for that kind of apartment. It pleases me to be able to remember this. *Separate entrance*, it would say in the ads, and that meant you could have sex, unobserved.“).

<sup>843</sup> Offred bekundet gelegentlich irritiert, dass sie sich, obwohl sie sich dagegen wehrt, bereits an die Gegebenheiten gewöhnt habe. Verwundert kommentiert sie ihre Begegnung mit der japanischen Besuchergruppe (HT, 38: „We are fascinated, but also repelled. They seem undressed. It has taken so little time to change our minds, about things like that.“); sie stellt fest, dass sie die Glocken, die die Hinrichtungen anzeigen, schon gar nicht mehr wahrnimmt (HT, 42: „I didn't hear the bells. Perhaps I've become used to them.“); ihre frühere Lebens- und Gedankenwelt erscheint ihr heute befremdlich (HT, 182: It's strange, now, to think about having a job.“; HT, 239: „It's strange to remember how we used to think“); und sie schilt sich selbst: „Things are back to normal. How can I call this *normal*?“ (HT, 294)

<sup>844</sup> Als Indikator können Offreds Reaktionen angeführt werden, als sie beobachtet, wie die „Eyes“ auf offener Straße einen Mann verhaften, und als sie erfährt, dass ihre Gefährtin Ofglen tot ist: Statt Mitgefühl stellt sich Erleichterung ein, dass es nicht sie selbst getroffen hat bzw. dass Ofglen sie nicht verraten kann (HT, 178–179 u. 298). Zudem expliziert Offred dies, als sie vom Töten ihrer Katze berichtet (HT, 202–203: „I'll take care of it, Luke said. And because he said *it* instead of *her*, I knew he meant *kill*. That is what you have to do before you kill, I thought. You have to create an *it*, where none was before. [...] That's one of the things they do. They force you to kill, within yourself.“) und einen Zusammenhang zur „Participation“ eines Mannes durch die Handmaids herstellt: „He has become an *it*.“ (HT, 292)

<sup>845</sup> HT, 298: „Dear God, I think, I will do anything you like. Now that you've let me off, I'll obliterate myself, if that's what you really want; I'll empty myself, truly, become a chalice. I'll give up Nick, I'll forget about the others, I'll stop complaining. I'll accept my lot. I'll sacrifice. I'll repent. I'll abdicate. I'll renounce. I know this can't be right but I think it anyway. [...] I don't want pain. I don't want to be a dancer, my feet in the air, my head a faceless oblong of white cloth. I don't want to be a doll hung up on the Wall, I don't want to be a wingless angel, I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am abject.“

<sup>846</sup> HT, 234: „Camaraderie, shit, says Moira [...]. Right fucking on, Aunt Lydia [...]. It doesn't do any good to talk like that, I say, feeling nevertheless the impulse to giggle. [...] There is something powerful in the whispering of obscenities, about those in power. There's something delightful about it, something naughty, secretive, forbidden, thrilling. It's like a spell, of sorts. It deflates them, reduces them to the common denominator where they can be dealt with. In the paint of the washroom cubicle someone unknown has scratched: *Aunt Lydia sucks*. It was like a flag waved from a hilltop in rebellion. The mere idea of Aunt Lydia doing such a thing was in itself heartening.“

<sup>847</sup> Als sie die Zeugungszeremonie über sich ergehen lässt, bemerkt sie sarkastisch „I remember Queen Victoria's advice to her daughter. *Close your eyes and think of England*“ (HT, 105); zu Serena Joys Vorschlag „Maybe you should try it another way“ heißt es „Does she mean on all fours? What other way? I say. I must keep serious“ (HT, 215); und als der Commander während des Club-Besuchs unreglementierten Geschlechtsverkehr wünscht und von ihr Leidenschaft erwartet, ermahnt sie sich „Fake it [...]. You must remember how. Let's get this over with or you will be here all night“ (HT, 267).

<sup>848</sup> HT, 230: „He's dressed in uniform, sober black with the rows of insignia and decorations. It's hard not to be impressed, but I make an effort: I try to imagine him in bed with his Wife and his Handmaid, fertilizing away like mad, like a rutting salmon, pretending to take no pleasure in it. When the Lord said be fruitful and multiply, did he mean this man?“

<sup>849</sup> Sie hält sie sich in seiner Gegenwart erst zurück (HT, 148: „I'd like you to play a game of Scrabble with me,‘ he says. I hold myself absolutely rigid. I keep my face unmoving. So that's what's in the forbidden room! Scrabble! I want to laugh, shriek with laughter, fall off my chair.“) und reagiert sich erst ab, als sie allein ist (HT, 156: „Then I hear something, inside my body. I've broken, something has cracked, that must be it. Noise is coming up, coming out, of the

in Moiras Spruch, als diese annimmt, Offred sei mit dem Dienst bei „Jezebel’s“ bestraft worden<sup>852</sup>, demonstriert ist – stets ein Tabubruch und ein spontaner Gefühlsausdruck, den es zu unterdrücken gilt, und dient als Ventil, um Spannungen abzubauen und so psychische Entlastung zu bringen.

Daneben ist Offreds Faible für Sprache, das sie mit vielen Textfiguren Atwoods teilt, von besonderer Bedeutung. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass die Ich-Erzählerin darum bemüht ist, ihre Sprache nicht (noch mehr) zu verlieren, und dass sie versucht, sich einen kreativen Umgang mit der Sprache zu bewahren. So ruft sie sich fremdsprachliche, aufgrund der Gegebenheiten Gileads selten gewordene und archaisch klingende Wörter und deren Bedeutung in Erinnerung<sup>853</sup> und nimmt an idiomatischen Ausdrücken und Redewendungen neue Sinnbesetzungen vor<sup>854</sup>; sie setzt Bilder ein, die auf das Verbot bzw. die Abwesenheit einer Schriftsprache verweisen, indem sie über Assoziationen von Fragmentierung und Verstümmelung Analogien zwischen Körper und Sprache bzw. Text herstellt<sup>855</sup>, menschliche Körper, Gefühle, Gesten und Gegenstände als Satzzeichen beschreibt<sup>856</sup> und den ersatzweisen Einsatz von Körper- oder Zeichensprache hervorhebt<sup>857</sup>; sie betont explizit die Macht des Wortes, wenn sie von einzelnen Wörtern als Zauberformeln spricht<sup>858</sup> oder die

---

broken place, in my face [...]. If I let the noise get out into the air it will be laughter, too loud, too much of it, someone is bound to hear [...]. I cram both hands over my mouth as if I'm about to be sick, drop to my knees, the laughter boiling like lava in my throat. I crawl into the cupboard, draw up my knees, I'll choke on it. My ribs hurt with holding back, I shake, I heave, seismic, volcanic, I'll burst. Red all over the cupboard, mirth rhymes with birth, oh to die of laughter.“)

<sup>850</sup> HT, 101: „The tension between her lack of control and her attempt to suppress it is horrible. It's like a fart in church. I feel, as always, the urge to laugh, but not because I think it's funny.“; HT, 106: „He comes at last, with a stifled groan as of relief. [...] He nods, then turns and leaves the room, closing the door with exaggerated care behind him, as if both of us are his ailing mother. There's something hilarious about this, but I don't dare laugh.“

<sup>851</sup> HT, 286: „From among us, incredibly, there is laughter. It's hard not to laugh, it's the tension, and the look of irritation on Aunt Lydia's face as she adjusts the sound. This is supposed to be dignified.“

<sup>852</sup> HT, 255: „What'd you do wrong? Laugh at his dick?“

<sup>853</sup> HT, 21: „Fraternize means to behave like a brother. Luke told me that. He said there was no corresponding word that meant to behave like a sister. Sororize, it would have to be, he said. From the Latin. He liked knowing about such details. The derivations of words, curious usages. I used to tease him about being pedantic.“; HT, 37: „Humungous, word of my childhood.“; HT, 38: „Then I think: I used to dress like that. That was freedom. Westernized, they used to call it.“; HT, 148: „And he does look embarrassed, sheepish was the word, the way man used to look once.“; HT, 161: „A Tennyson garden, heavy with scent, languid; the return of the word swoon. [...] Rendezvous, it says, terraces; the sibilants run up my spine, a shiver as in fever.“; HT, 212: „And networks. Networking, one of my mother's old phrases, musty slang of yesteryear.“; HT, 243: „Tonight I'm taking you out.' ,Out?' It's an archaic phrase. Surely there is nowhere, any more, where a man can take a woman, out.“

<sup>854</sup> HT, 47: „The difference between *lie* and *lay*. Lay is always passive. Even men used to say, I'd like to get laid. Though sometimes they said, I'd like to lay her. All this is pure speculation. I don't really know what men used to say. I had only their words for it.“; HT, 172: „Outside woman, they used to be called, in some countries. I am the outside woman.“; HT, 237: „Falling in love, we said; I fell for him. We were falling women.“; HT, 274: „I get paid, you get laid, I rhyme in my head.“

<sup>855</sup> Über Serena Joy sagt Offred z. B., diese denke wehmütig an ihre „former and now amputated glory“ (HT, 64); allein im Bett liegend fühlt sie sich „like the word *shatter*“ (HT, 113); in Bezug auf ihre heimliche Kommunikation mit Ofglen stellt sie fest: „If you can call it talking, these clipped whispers, projected through the funnels of our white wings. It's more like a telegram, a verbal semaphore. Amputated speech.“ (HT, 211); und sie entschuldigt sich beim Leser für den verstümmelten Zustand ihrer Geschichte: „I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in crossfire or pulled apart by force. But there is nothing I can do to change it. [...] it hurts me to tell it over, over again. [...] But I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to hear it“ (HT, 279). Siehe auch Anm. 749.

<sup>856</sup> HT, 20: „We would nod our heads as punctuation to each other's voices, signalling that yes, we know all about it.“; HT, 42: „The hooks look like appliances for the armless. Or steel question marks, upside-down and sideways.“; HT, 66–67: „We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white space at the edges of the print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories.“; HT, 79: „the amount of unfilled time, the long parentheses of nothing“; HT, 209: „I can feel my body gradually seizing up, refusing. [...] my spine constricting to a question mark“; HT, 239–240: „I am a blank, here, between parentheses. Between other people.“; HT, 273: „Outside, like punctuation, there's a flash of lightening.“

<sup>857</sup> Davon spricht sie sowohl in Bezug auf Nick, der ihr im Auftrag des Commanders signalisiert, ob dieser ein abendliches Treffen wünscht (HT, 162: „The signal is Nick.“; HT, 190: „He's only my flag, my semaphore. Body language.“) als auch in Bezug auf Moira (HT, 251: „Then she makes a small motion of her head, a slight jerk to the right. She takes the cigarette [...] holds it to her mouth, lets her hand rest in the air a moment, all five fingers outspread. Our old signal.“).

<sup>858</sup> Beispielsweise in Moiras Bericht von ihrer Flucht (HT, 257: „You know the way the Aunts look when they say the word *man*. It worked like a charm, and it did at the other checkpoints, too.“) sowie in Bezug auf ihren eigenen Namen. Diesen hütet Offred wie einen Schatz, betrachtet ihn als Zauberspruch und als Mantra (HT, 94: „I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. I think of this name as buried. This name has an aura around it, like an amulet, some charm that's survived from an unimaginably distant past.“; HT, 108: „I repeat my former name, remind myself of what I once could do, how others saw me.“) und nennt ihn nur

lebendige Kraft eines Kugelschreibers beschwört<sup>859</sup>; sie verweigert sich der Definitionsmacht des Staates, indem sie dessen Zuschreibungen zurückweist, beispielsweise wenn sie eine Aussage Aunt Lydias in einem überraschenden Sinne umdeutet<sup>860</sup> oder um die Bezeichnung für ihr Zimmer ringt<sup>861</sup>; und nicht zuletzt führt sie in Gedanken sprachliche Konterschläge gegen den Staat in Form von bewussten sprachlichen Respektlosigkeiten in bestimmten Situationen oder gegenüber Autoritätspersonen (s. Anm. 846–848), auch indem sie sich (oft mit Hinweis auf Moira, deren freches Mundwerk ihr als Vorbild dient) an der Verwendung vulgärer Ausdrücke erfreut<sup>862</sup> oder Moiras Verballhornung des biblischen „Balm in Gilead“ zu „Bomb in Gilead“ zitiert<sup>863</sup>.

Das gattungstypische Bücher- und Leseverbot Gileads, das sich ausschließlich auf die Bibel bzw. das Alte Testament beruft, wird ferner durch die vielfältigen literarischen Anspielungen und Märchenbezüge in Offreds Bericht unterlaufen. Wenn die Ich-Erzählerin sich an Werke und Autoren erinnert<sup>864</sup> oder Märchenmotive ins Spiel bringt, etwa wenn sie ganz allgemein einen Zusammenhang zwischen ihrer Geschichte und den „fairy-tales“ andeutet<sup>865</sup>, sich selbst mit den Grimmschen Märchenfiguren Rotkäppchen<sup>866</sup> und Aschenputtel<sup>867</sup> vergleicht und sich in Abwandlung des „Red Shoes syndrome“ als kleine Meerjungfrau vor die Wahl zwischen Aufbegehren (das mit Folter und Tod bestraft wird) und Überleben gestellt sieht<sup>868</sup>, demonstriert Atwood, dass Texte trotz der systematischen Bücherverbrennungen überlebt haben und im Bewusstsein einzelner Menschen wirksam bleiben. Sprache und Literatur erscheinen nicht nur als wesentliche kulturelle Faktoren mit bestimmender Prägung auf einzelne Individuen und ganze Gesellschaften, sondern als existenzielles menschliches Bedürfnis. In Offreds Erzählung fungiert der Hunger als Leitmotiv für ihren Überle-

---

Nick (*HT*, 282: „I tell him my real name, and feel that therefore I am known.“), der ihn als Code benutzt, um sie zu überzeugen, ihm zu vertrauen (*HT*, 305: „It’s Mayday. Go with them.‘ He calls me by my real name.“).

<sup>859</sup> Als der Commander ihr einen Stift gibt, damit sie den lateinischen Spruch aufschreiben kann, stellt sie fest: „The pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains.“ (*HT*, 196)

<sup>860</sup> *HT*, 124: „We want you to be valued, girls. She is rich in pauses, which she savours in her mouth. Think of yourselves as pearls. We, sitting in our rows, eyes down, we make her salivate morally. We are hers to define, we must suffer her adjectives. I think about pearls. Pearls are congealed oyster spit. This is what I will tell Moira, later; if I can.“

<sup>861</sup> *HT*, 18: „The door of the room – not *my* room, I refuse to say *my* – is not locked.“ Später stellt sie allerdings mit vorwurfsvoller Selbsterkenntnis fest „Was he in my room? I called it *mine*“ (*HT*, 59).

<sup>862</sup> *HT*, 72: „Pantyhose gives you crotch rot, Moira used to say. Aunt Lydia would never have used an expression like *crotch rot*. *Unhygenic* was hers.“; *HT* 244: „Chickenshit, Moira would say.“; *HT*, 263: „There is something reassuring about the toilets. Bodily functions at least remain democratic. Everybody shits, as Moira would say.“

<sup>863</sup> *HT*, 230: „I tune out through the speech about victory and sacrifice. Then there’s a long prayer, about unworthy vessels, then a hymn: ‚There is a Balm in Gilead.‘ ‚There is a Bomb in Gilead,‘ was what Moira used to call it.“ Siehe auch Anm. 669.

<sup>864</sup> Sie erwähnt den britischen Dichter Alfred Tennyson, als sie den Garten beschreibt (s. Anm. 675); sie deutet mit ihrer im Zusammenhang mit ihre Gefühlen für Luke und Nick stehenden Überlegung „Context is all; or is it ripeness? One or the other.“ (*HT*, 202) auf William Shakespeares *King Lear* hin, wo Edgar in V.2 sagt: „What, in ill thoughts again? Men must endure Their going hence even as their coming hither; Ripeness is all.“ (Shakespeare: *King Lear*, S. 169); und sie evoziert das literarische Motiv eines Minnesängers oder Romeos, wenn sie am Fenster stehend auf Nick hinablickend bemerkt: „I have no rose to toss, he has no lute.“ (*HT*, 201). Darüber hinaus nennt sie mit Raymond Chandler und Charles Dickens zwei Autoren, deren Lektüre ihr der Commander bisweilen gestattet (*HT*, 194).

<sup>865</sup> Im ersten Satz der Ich-Erzählerin klingt der typische Märchenanfang „Once upon a time“ an (*HT*, 13: „We slept in what have once been the gymnasium.“); den Commander (*HT*, 98: „Now he looks like a shoemaker in an old fairytale book.“) und sich selbst (*HT*, 224–225: „As if enchanted. A fairy tale, I’d like to believe.“) beschreibt sie als Märchenfigur.

<sup>866</sup> Wie Rotkäppchen im dunklen Wald bewegt sie sich des Nachts durch das Haus: „some fairytale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness, that is the same as danger. A Sister, dipped in blood.“ (*HT*, 19) Vgl. auch die Beschreibung Ofglens: „A shape, red with white wings around the face, a shape like mine, a nondescript woman in red carrying a basket, comes along the brick sidewalk towards me.“ (*HT*, 28–29)

<sup>867</sup> Nach dem nächtlichen Ausflug zu „Jezebel’s“ bemerkt sie ironisch: „I must be back in the house before midnight; otherwise I’ll turn into a pumpkin, or was that the coach?“ (*HT*, 266) Korte (Textuelle Interdependenzen, S. 17) erklärt diese Textstelle wie folgt: „Tatsächlich befindet sich die ‚Magd‘ Offred an dieser Stelle des Geschehens in einer ähnlichen Situation wie die als Hausmagd ausgenutzte Cinderella. Wie diese muß sie von einem verbotenen Rendezvous rechtzeitig vor Mitternacht zurückkehren. Aber der humorvolle Vergleich zur Märchenfigur hat in seinen Kontrasten zum Prätext einen bitteren Beigeschmack: Offred kommt nicht von einer romantischen Ballnacht mit einem Prinzen zurück; der heimliche Ausflug mit ihrem Commander führte sie in ein Bordell, und die Entdeckung ihrer verspäteten Heimkehr würde ihren sicheren Tod bedeuten.“

<sup>868</sup> *HT*, 18: „my feet [...] in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing.“; *HT*, 289: „If it weren’t for the ropes and the sacks it could be a kind of dance, a ballet, caught by flash-camera: mid-air. They look arranged. They look like showbiz.“; *HT*, 298: „I don’t want to be a dancer, my feet in the air, my head a faceless oblong of white cloth. I don’t want to be a doll hung up on the Wall [...]. I want to keep on living, in any form.“ Siehe auch Anm. 464–466 u. 845.

benswillen und ihre Sehnsucht nach emotionaler und körperlicher Liebe<sup>869</sup>, und da sowohl das Lesen als auch das Scrabble-Spielen von Offred mit Vorstellungen von Nahrungsaufnahme und geschlechtlicher Vereinigung in Beziehung gesetzt werden, wird ihr Hunger nach geistiger Betätigung in eine Reihe gestellt mit der Befriedigung anderer Grundbedürfnisse. So ruft die Erzählerin beim Scrabble-Spiel mit dem Commander Assoziationen an kulinarische Genüsse wie Bonbons und ausländische Delikatessen hervor<sup>870</sup>, verknüpft sie die drei Bereiche miteinander, als sie über Nicks Phantasien über die Vorgänge im Arbeitszimmer Commander Freds spekuliert<sup>871</sup>, und vergleicht sie ihr Leseverhalten bei den wenigen sich ihr bietenden Gelegenheiten mit der Gier von Verhungerten und einem in einer Seitengasse vollzogenen „Quickie“<sup>872</sup>.

Darüber hinaus konterkariert Offred den Anspruch des Staates auf alleinige Wahrheit – grundlegendes Element des fundamentalistischen Denkens – auf verschiedene Weise. Hier ist zunächst der oben erläuterte ironische Denk- und Erzählmodus Offreds zu nennen. Da eines der Prinzipien der Ironie darin besteht, das Gegenteil des eigentlich Gemeinten auszudrücken, steht es dem für den christlichen Fundamentalismus grundlegenden Verständnis vom buchstäblichen Wortsinn der Heiligen Schrift diametral entgegen. Besonders deutlich wird dies in jenen Dialogen zwischen Offred und Commander Fred, in denen die Protagonistin sich tatsächlich ironisch äußert und daraufhin explizit feststellt, dass der Commander Ironie weder gebraucht noch versteht.<sup>873</sup> In Opposition zur gileadischen Doktrin der einzigen Lesart macht die Erzählerin zudem wiederholt darauf aufmerksam, dass Wörter häufig nicht nur eine, sondern mehrere Bedeutungen aufweisen, die jeweils vom Kontext abhängig sind, und dass sprachliche Äußerungen nicht grundsätzlich wörtlich zu verstehen oder eindeutig sind, sondern im übertragenen Sinn verwendet werden können oder offen sind für Deutungen. Dies gilt beispielsweise für ihre Reflexionen über den Sinn von alltäglichen Wörtern wie „habit“, „waiting“, „chair“ und „job“ in verschiedenen Zusammenhängen<sup>874</sup> und über die historisch bedingten

<sup>869</sup> HT, 21: „I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch.“; HT, 39: „the smell of nail polish has made me hungry.“; HT, 109: „he [Nick; AG] makes me hungry.“; HT, 201: „Nick. We look at each other. [...] it's the same kind of hunger.“; HT, 293: „But also I'm hungry. This is monstrous, but nevertheless it's true. Death makes me hungry. [...] I remain alive, continue to repeat its bedrock prayer: *I am, I am*. I am, still. I want to go to bed, make love, right now. I think of the word *relish*. I could eat a horse.“

<sup>870</sup> HT, 149: „We play two games. *Larynx*, I spell. *Valance*. *Quince*. *Zygote*. I hold the glossy counters with their smooth edges, finger the letters. The feeling is voluptuous. This is freedom, an eyeblink of it. *Limp* I spell. *Gorge*. What a luxury. The counters are like candies, made of peppermint, cool like that. Humbugs, those were called. I would like to put them in my mouth. They would taste of lime. The letter C. Crisp, slightly acid on the tongue, delicious.“; HT, 164: „then followed the same two games, with the smooth beige counters. *Prolix*, *quartz*, *quandary*, *sylyph*, *rhythm*, all the old tricks with consonants I could dream up or remember. My tongue felt thick with the effort of spelling. It was like using a language I'd once known but had nearly forgotten, a language having to do with customs that had long before passed out of the world: *café au lait* at an outdoor table, with a brioche, absinthe in a tall glass, or shrimp in a cornucopia of newspaper; things I'd once read about but had never seen.“

<sup>871</sup> HT, 191: „he has no idea what really goes on in there, among the books. Acts of perversion, for all he knows. The Commander and me, covering each other with ink, licking it off, or making love on stacks of forbidden newsprint. [...] Caught in the act, sinfully Scrabbling. Quick, eat those words.“

<sup>872</sup> HT, 194: „On these occasions I read quickly, voraciously, almost skimming, trying to get as much into my head as possible before the next long starvation. If it were eating it would be the gluttony of the famished, if it were sex it would be a swift furtive stand-up in an alley somewhere.“

<sup>873</sup> HT, 166: „What's dangerous in the hands of the multitudes, he said, with what may or may not have been irony, is safe enough for those whose motives are ... Beyond reproach, I said. He nodded gravely. Impossible to tell whether or not he meant it.“; HT, 249: „Nature demands variety, for men. [...] Women know that instinctively. Why did they buy so many different clothes, in the old days? To trick the men into thinking they were several different women. A new one each day.' [...] So now that we don't have different clothes,' I say, 'you merely have different women.' This is irony, but he doesn't acknowledge it. 'It solves a lot of problems,' he says, without a twitch.“

<sup>874</sup> HT, 34–35: „the store where we order dresses. Some people call them habits, a good word for them. Habits are hard to break.“; HT, 60: „I'm waiting, in my room, which right now is a waiting room. When I go to bed it's a bedroom.“; HT, 120: „I sit in the chair and think about the word *chair*. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in *charity*. It is the French word for flesh.“; HT, 182: „It's strange, now, to think about having a job. *Job*. It's a funny word. It's a job for a man. Do a jobbie, they'd say to children, when they were being toilet-trained. Or of dogs: he did a job on the carpet. [...] The Book of Job.“; HT, 239–240: „I sit in this chair and ooze like a sponge. So. More waiting. Lady in waiting: that's what they used to call those stores where you could buy maternity clothes. Woman in waiting sounds more like someone in a train station. Waiting is also a place: it is wherever you wait. For me it's this room.“ HT, 303: „I sit in my room, at the window, waiting. [...] This could be the last time I have to wait. But I don't know what I'm waiting for. What are you waiting for? they used to say. That meant *Hurry up*. No answer was expected. For what are you waiting is a different question, and I have no answer for that one either.“

Sinnverschiebungen einzelner Redewendungen<sup>875</sup> sowie für ihre Überlegungen, wenn sie – stets auf der Hut, unangemessen zu reagieren – im Gespräch mit uneindeutigen Aussagen konfrontiert ist<sup>876</sup>, und ihre ausdrücklichen Hinweise auf das Kontext-Phänomen<sup>877</sup>. Als ein weiteres Beispiel für kontextabhängige Bedeutungsvariationen kann die von Offreds Vorgängerin hinterlassene Inschrift „*Nolite te bastardes carborundorum*“ dienen. Offred findet diese am dritten Tag im Haushalt Commander Freds bei der eingehenden Inspektion ihres Zimmers an einer versteckten Stelle, erläutert ausführlich, welche Bedeutung sie ihr beimsst – als schriftliche Mitteilung an sie und als sichtbares Zeichen für einen unentdeckten Vorgang verbotener Kommunikation – und erwähnt, dass sie sie manchmal wie ein Mantra rezitiere.<sup>878</sup> Später verwendet Offred den Text zunächst als Gebetszeile<sup>879</sup>, und als sie sich in den Schrank setzt, um mit ihrem Heiterkeitsausbruch keine Aufmerksamkeit zu erregen (s. Anm. 849), deutet sie ihn als Befehl, dessen Inhalt es zu entschlüsseln gilt<sup>880</sup>. Einen Wandel zum Negativen erfährt der Spruch, als Offred den Commander bei einem ihrer heimlichen Treffen direkt nach dessen Bedeutung fragt: Sie ist bestürzt, als sie die Mitteilung – die lateinische Übersetzung der Phrase „*Don't let the bastards grind you down*“ – zu einem Schuljungen-Spaß abgewertet findet; sie erkennt, dass der Commander auch zu ihrer Vorgängerin eine Beziehung unterhalten hat, und erfährt, dass diese sich erhängt hat; und zugleich erhalten der zuvor beobachtete Umstand, dass die Lampenhalterung im Zimmer der Handmaid entfernt wurde (*HT*, 17), und die frühere Begebenheit, als Cora mit einem Schrei das Frühstückstablett hatte fallen lassen, als sie Offred eines Morgens am Boden liegend vorfindet (*HT*, 159), im Nachhinein einen Sinn.<sup>881</sup> Am Ende des Romans schließlich, als Offred resigniert der Konsequenzen harret, die nach Serena Joys Entdeckung zu erwarten sind, hat die Botschaft jegliche Bedeutung – sei es als Überlebensmotto, Gottesanrufung

<sup>875</sup> *HT*, 149: „Finally he tells me it's time for me to go home. Those are the words he uses: *go home*. He means to my room.“; auf Nicks Vorschlag „No romance“ überlegt sie: „That would have meant something else, once. Once it would have meant: *no strings*. Now it means: *no heroics*. It means: don't risk yourself for me, if it should come to that.“ (*HT*, 274)

<sup>876</sup> Als der Arzt sie fragt, ob sie sich ein Baby wünsche, bejaht sie dies zwar, spielt aber in Gedanken darauf an, dass eines der „Red Centre“-Mottos durchaus als Todesdrohung im Falle des Misserfolgs interpretiert werden kann (*HT*, 71: „It's true, and I don't ask why, because I know. Give me children, or else I die. There's more than one meaning to it.“); bezüglich Serenas Feststellung „Maybe he can't“ überlegt sie „I don't know who she means. Does she mean the Commander, or God? If it's God, she should say *won't*. Either way it's heresy“ (*HT*, 215); und als die neue Ofglen mahnt „Let that be a reminder to us“, versucht sie zu ergründen, was damit gemeint sein könnte: „I say nothing at first, because I am trying to make out what she means. She could mean that this is a reminder to us of the unjustness and brutality of the regime. In that case I ought to say yes. Or she could mean the opposite, that we should remember to do what we are told and not get into trouble, because if we do we will be rightfully punished. If she means that, I should say *praise be*. Her voice was bland, toneless, no clues there.“ (*HT*, 295–296)

<sup>877</sup> So stellt sie fest, dass ein gewöhnliches Tischtuch in seinem Anschein von Normalität „out of context“ sei (*HT*, 58); nachdem sie zuvor erklärt hat, dass Scrabble einst ein Spiel für Senioren war, während es jetzt verboten, gefährlich, unanständig und begehrenswert sei (*HT*, 148–149), stellt sie fest: „He wanted me to play Scrabble with him, and kiss him as if I meant it. This is one of the most bizarre things that's happened to me, ever. Context is all.“ (*HT*, 154). Weitere Beispiele sind die Anspielung auf Shakespeare (s. Anm. 864) und die Feststellung, die lateinische Botschaft werde durch ihre Niederschrift auf Papier aus dem Kontext gerissen und dadurch verwandelt (s. Anm. 881).

<sup>878</sup> *HT*, 62: „I knelt to examine the floor, and there it was, in tiny writing, quite fresh it seemed, scratched with a pin or maybe just a fingernail, in the corner where the darkest shadow fell: *Nolite te bastardes carborundorum*. I didn't know what it meant, or even what language it was in. I thought it might be Latin, but I didn't know any Latin. Still, it was a message, and it was in writing, forbidden by that very fact, and it hadn't been discovered. Except by me, for whom it was intended. It was intended for whoever came next. It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. [...] It pleases me to know that her taboo message made it through to at least one other person [...]. Sometimes I repeat the words to myself. They give me a small joy.“ Anschließend berichtet Offred, dass sie Rita noch am selben Tag gefragt habe, wer ihre Vorgängerin war, und sie auf diese Weise erfahren habe, dass bereits mehrere Handmaids zum Dienst im Haus Commander Freds verpflichtet waren (*HT*, 63).

<sup>879</sup> *HT*, 101: „I pray silently: *Nolite te bastardes carborundorum*. I don't know what it means, but it sounds right, and it will have to do, because I don't know what else I can say to God.“; *HT*, 102: „O God, I pray. *Nolite te bastardes carborundorum*. Is this what you had in mind?“

<sup>880</sup> *HT*, 156: „Here I am in the closet. *Nolite te bastardes carborundorum*. I can't see it in the dark but I trace the tiny scratched writing with the ends of my fingers, as if it's a code in Braille. It sounds in my head now less like a prayer, more like a command; but to do what? Useless to me in any case, an ancient hieroglyph to which the key's been lost. Why did she write it, why did she bother?“

<sup>881</sup> *HT*, 196–197: „Here, in this context, it's neither prayer nor command, but a sad graffiti, scrawled once, abandoned. [...] It can't be only a joke. Have I risked this, made a grab at knowledge, for a mere joke? [...] ,It meant, 'Don't let the bastards grind you down.' [...] I force a smile, but it's all before me now. I can see why she wrote that, on the wall of the cupboard, but I also see that she must have learned it, here, in this room. [...] I have not been the first then. [...] ,She hanged herself,‘ he says; [...] ,That's why we had the light fixture removed. In your room.‘ He pauses. ,Serena found out,‘ he says, as if this explains it. And it does. If your dog dies, get another. [...] ,I suppose it was Cora who found her,‘ I say. That's why she screamed. ,Yes,‘ he says.“

oder Kommando – für sie verloren.<sup>882</sup> Des Weiteren betont Offred im Zusammenhang mit dem rekonstruktiven Charakter ihrer Erzählung die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit exakt wiederzugeben<sup>883</sup>, gibt sie gelegentlich ihre eigene potenzielle Unzuverlässigkeit als Erzählerin zu erkennen<sup>884</sup> und tatsächlich liefert sie später nicht nur verschiedene Versionen von Lukes Schicksal, zu denen sie versichert, dass sie an alle drei – er sei tot, inhaftiert und gefoltert, frei und in Sicherheit – gleichermaßen glaube<sup>885</sup>, sondern auch verschiedene, mehrfach verworfene und korrigierte Versionen von ihrer ersten sexuellen Zusammenkunft mit Nick<sup>886</sup>. Und zuletzt sind die direkt religionsbezogenen Elemente in Offreds Erzählung zu nennen. Während sie die zur weltanschaulichen Unterweisung der Handmaids herangezogenen und unvollständig oder sinnentstellt wiedergegebenen Bibelstellen mehrfach berichtet, ergänzt oder kommentiert und so den Anspruch des Staates widerlegt, allein auf dem Wortlaut des Alten Testaments zu basieren<sup>887</sup>, setzt sie der pseudoreligiösen Orthopraxis ihren individuellen Glaubensvollzug entgegen. So hält sie auf ganz eigene Art Zwiesprache mit Gott, als sie ihre Version des Vaterunsers, also des Gebets, das Jesus selbst seine Jünger gelehrt hat (Matthew 6:9–13; Luke 11:2–4), betet, wobei sie enthaltene Elemente wie die Bitten um das tägliche Brot, um Vergebung, Nicht-in-Versuchung-Führen und die Erlösung vom Bösen ihrer Situation ent-

<sup>882</sup> HT, 303: „Don't let the bastards grind you down. I repeat this to myself but it conveys nothing. You might as well say, Don't let there be air; or, Don't be.“

<sup>883</sup> HT, 144: „It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many.“

<sup>884</sup> So ist häufig von Gerüchten („rumours“) und Mutmaßungen („speculation“) die Rede (HT, 173, 232, 279, 287 u. 290) und Offred weist den Leser mitunter ausdrücklich darauf hin, dass negative Gefühle wie Scham oder ein schlechtes Gewissen starke Motive darstellen können, die Wahrheit zu verbergen oder die Geschichte zu beschönigen (HT, 280: „I am coming to a part you will not like at all, because in it I did not behave well, but I will try nonetheless to leave nothing out. After all you've been through, you deserve whatever I have left, which is not much but includes the truth.“

<sup>885</sup> HT, 114–116: „Here is what I believe. I believe Luke is lying face down in a thicket [...]. I also believe that Luke is sitting up, in a rectangle somewhere, grey cement [...]. I also believe that they didn't catch him or catch up with him after all [...]. The things I believe can't all be true, though one of them must be. But I believe in all of them, all three versions of Luke, at one and the same time. This contradictory way of believing seems to me, right now, the only way I can believe anything. Whatever the truth is, I will be ready for it. This is also a belief of mine. This also may be untrue.“

<sup>886</sup> Die erste Fassung ihres Berichts beginnt mit den Worten „I reach the top of the stairs, knock on the door there“ und schildert ihre hastige, wortlose Vereinigung (HT, 272–273); umgehend gesteht sie „I made that up. It didn't happen that way“, verspricht nun eine berichtigte Fassung zu liefern („Here is what happened“), beginnt erneut mit der Treppe und dem Türklopfen und schildert die Begegnung als emotionaler und behutsamer (HT, 273–274); schließlich gesteht sie „It didn't happen that way either. I'm not sure how it happened; not exactly. All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate.“ (HT, 275)

<sup>887</sup> HT, 55: „All flesh is weak. All flesh is grass, I corrected her in my head.“ Vgl. auch Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986: „All flesh is weak is Aunt Lydia's misquotation from the Bible, which actually says, All flesh is grass. (Use concordance to locate actual quote). Isaiah 40 – v. 6.“; HT, 74: „You have a lot of things, said Aunt Lydia, you get too attached to this material world and you forget about spiritual ones. You must cultivate poverty of spirit. Blessed are the meek. She didn't go on to say anything about inheriting the earth.“ Offred bezieht sich hier offensichtlich auf Matthew 5:5: „Blessed are the meek: for they shall inherit the earth.“; HT, 99–100: „For lunch it was the Beatitudes. Blessed be this, blessed be that. They played it from a disc, the voice was a man's. *Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are the merciful. Blessed are the meek. Blessed are the silent.* I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out too, but there was no way of checking. *Blessed be those that mourn, for they shall be comforted.* Nobody said when.“ Vgl. hierzu Matthew 5:3–11: „Blessed are the poor in spirit: for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are they that mourn: for they shall be comforted. Blessed are the meek: for they shall inherit the earth. Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness: for they shall be filled. Blessed are the merciful: for they shall obtain mercy. Blessed are the pure in heart: for they shall see God. Blessed are the peacemakers: for they shall be called the children of God. Blessed are they which are persecuted for righteousness' sake: for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are ye, when men shall revile you, and persecute you, and shall say all manner of evil against you falsely, for my sake.“; HT, 127: „From each, says the slogan, according to her ability; to each according to his needs. We recited that, three times, after dessert. It was from the Bible, or so they said. St. Paul, again, in Acts.“ Zu dieser Bibelstelle vgl. Korte: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*, S. 231 und Korte: Textuelle Interdependenzen, S. 18–19. Sie weist in beiden Beiträgen darauf hin, dass dieser dem Apostel Paulus zugeschriebene Spruch in Wirklichkeit auf Michael Bakunin zurückgeht und von Karl Marx in der „Kritik des Gothaer Programms“ verwendet wird. In Acts 4:35 hingegen heißt es: „And laid them down at the apostles' feet: and distribution was made unto every man according as he had need.“ Dies passt zu Atwoods Position, dass auch der Marxismus als Theokratie zu betrachten sei. Vgl. *The Gazette*, 11.12.1985, Stephen Northfield, S. 5: „I would call orthodox Marxism a theocracy as well. It's the same kind of thing, there is the orthodox version of things and anything else is heresy.“ Siehe auch Atwoods Textergänzung im Rahmen der Drehbuchüberarbeitung, Anm. 1222.

sprechend abwandelt und konkret ihre Zweifel äußert, dass sein Wille geschehe, d. h. dass Gilead seinem göttlichen Willen entspreche und durch diesen legitimiert sei.<sup>888</sup>

In ihren metafictionalen Aussagen konstatiert Offred mehrfach, dass sie erzählt, um zu überleben und es ihr Ziel ist, zu überleben, um ihre Geschichte zu erzählen.<sup>889</sup> Gleichzeitig hält sie im Erzählen auch geliebte Menschen, über deren Schicksal sie im Ungewissen ist, lebendig<sup>890</sup> und versichert sie sich ihrer Identität, wobei die von ihr einige Male benutzte Wendung „compose myself“ nicht nur eine Ermahnung darstellt, sich zusammenzunehmen, sondern auch – insbesondere in Verbindung mit dem Hinweis, dass sie einen Text und nicht, wie es der Staat von ihr verlangt, ein Baby hervorbringen müsse – einen künstlerischen Schaffensprozess nahelegt<sup>891</sup>. Dazu passt auch, dass Offreds Gedankenstrom kein innerer Monolog im Sinne eines Selbstgesprächs ist, da sie immer einen Adressaten, ein nicht näher bezeichnetes „you“ voraussetzt<sup>892</sup>, bzw. wie sie an einer Stelle in Anlehnung an René Descartes' Grundsatz „Ich denke, also bin ich“ expliziert, sich durch das Erzählen ein Publikum erst erschafft<sup>893</sup>.

### 7.4.3 Der Epilog „Historical Notes“

#### 7.4.3.1 Rahmenhandlung und Meta-Informationen

Als Rahmenhandlung bietet der Epilog eine Erklärung der Herkunft des Textes, d. h. die Begründung, auf welchem Wege der Bericht Offreds der Nachwelt überliefert wurde. Er entspricht somit einer von Atwood erwähnten Gattungskonvention der Zukunftsutopie – die Kombination des Direkteinstiegs in die dystopische Welt mit der Überlieferungsform des Tagebuchs (s. Anm. 643) – und spiegelt dabei in seiner spezifischen Ausgestaltung wesentliche künstlerische und weltanschauliche Hintergrundannahmen der Autorin in Bezug auf ihr Wahrheits-, Realitäts- und Geschichtsverständnis wider, inso-

<sup>888</sup> HT, 204–205: „My God. Who Art in the Kingdom of Heaven, which is within. I wish you would tell me Your Name, the real one I mean. But *You* will do as well as anything. I wish I knew what *You* were up to. But whatever it is, help me to get through it, please. Though maybe it's not *Your* doing; I don't believe for an instant that what's going on out there is what *You* meant. [...] keep the others safe, if they are safe. Don't let them suffer too much. If they have to die, let it be fast. You might even provide a Heaven for them. We need *You* for that. Hell we can make for ourselves. I suppose I should say I forgive whoever did this, and whatever they're doing now. I'll try, but it isn't easy. [...] Deliver us from evil. Then there's Kingdom, power, and glory. It takes a lot to believe in those right now. But I'll try it anyway. *In Hope*, as they say on the gravestones. You must feel pretty ripped off. I guess it's not the first time. If I were *You* I'd be fed up. I'd really be sick of it. I guess that's the difference between us. I feel very unreal, talking to *You* like this. I feel as if I'm talking to a wall. I wish *You'd* answer. I feel so alone. [...] Oh God. It's no joke. Oh God oh God. How can I keep on living?“

<sup>889</sup> HT, 49: „I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it.“; HT, 144: „I intend to get out of here. It can't last forever. Others have thought such things, in bad times before this, and they were always right, they did get out one way or another, and it didn't last forever. Although for them it may have lasted all the forever they had. When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove.“

<sup>890</sup> So korrigiert Offred oft die Zeitform der Verben, um die Hoffnung aufrechtzuerhalten, dass Moira und Luke noch am Leben seien: „Luke wasn't a doctor. Isn't.“ (HT, 43); „She was still my oldest friend. Is.“ (HT, 181); „Luke was not the first man for me, and he might not have been the last. If he hadn't been frozen that way. Stopped dead in time, in mid-air, among the trees back there, in the act of falling. Make your life a tribute to the loved one. And he was, the loved one. One. Is, I say. Is, is, only two letters, you stupid shit, can't you manage to remember it, even a short word like that?“ (HT, 239) An anderer Stelle sagt sie explizit, das Erzählen von Moiras Geschichte sei „a way of keeping her alive“ (HT, 256).

<sup>891</sup> HT, 76: „I wait. I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born.“; HT, 120: „These are the kinds of litanies I use, to compose myself.“

<sup>892</sup> Die Schlüsselstelle lautet: „But if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. There's always someone else. Even when there is no one. A story is like a letter. *Dear You*, I'll say. Just *you*, without a name. Attaching a name attaches *you* to the world of fact, which is riskier, more hazardous: who knows what the chances are out there, of survival, yours? I will say *you, you*, like an old love song. *You* can mean more than one. *You* can mean thousands. I'm not in any immediate danger, I'll say to you. I'll pretend you can hear me. But it's no good, because I know you can't.“ (HT, 49–50) Vgl. auch Atwoods diesbezügliche Selbstaussagen in Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 29: „in *The Handmaid's Tale* there is an implied audience for the narrator, a ‚you‘ which can be Luke, the dead husband, but the audience for the text is the historians, and the audience for the entire novel, the book itself, is the reader of course.“; *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith: „she's really talking to a ‚you.‘ Sometimes it's her missing husband, sometimes it's God, and sometimes it's whoever might hear the tapes – the great collective ‚you‘ out there.“

<sup>893</sup> HT, 279: „I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to hear it, as I will hear yours too if I ever get the chance [...]. By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are.“

fern als der Aspekt der Rekonstruktion (wie von Atwood in einem Vortrag expliziert<sup>894</sup>) in mehrfachem Sinn stark betont ist. Indem der Historiker Pieixoto über den Charakter von Offreds „Manuskript“ – die Umstände der Entstehung, die Überlieferungsform, den Fundort – aufklärt und die Schlussfolgerung zieht, dass es von der Erzählerin im Nachhinein erstellt wurde<sup>895</sup>, wird offenbart, dass es sich nicht nur bei Offreds Darstellung der Vergangenheit, sondern auch bei ihrer Gegenwartsschilderung um eine retrospektive Betrachtung, der stets ein rekonstruktiver Zug eignet, handelt. Deutlich wird zudem, dass die Erzählung auch ein Produkt der Wissenschaftler selbst ist. Denn diese haben ihr nicht nur den Titel „The Handmaid’s Tale“ gegeben<sup>896</sup>, wobei der Verweis auf Geoffrey Chaucers *The Canterbury Tales* sich auf inhaltliche und formale Übereinstimmungen – etwa den satirischen Ton, die gesellschafts- und religionskritische Stoßrichtung und die fragmentarische Form – der beiden Erzählungen gründet<sup>897</sup>. Sondern sie sind auch (wie die anglistischen Editionsphilologen im Falle Chaucers) für die Anordnung der Erzählfragmente verantwortlich.<sup>898</sup> Indem Atwood Pieixoto die potenzielle Ungenauigkeit der eigenen (die äußere Form betreffenden) Rekonstruktionsleistung betonen lässt, gibt sie dem Leser auch einen Bewertungsrahmen vor für die inhaltlichen Aspekte der historischen Rekonstruktion, die ihrer Ansicht nach stets ebenfalls selektiv und subjektiv sei.

#### 7.4.3.2 Optimistische Note, positiver Ausblick

In Bezug auf ihre Absicht, *The Handmaid’s Tale* eine hoffnungsvolle Note zu verleihen, hat Atwood den Epilog bei verschiedenen Gelegenheiten – sowohl vor Fachpublikum als auch gegenüber einer breiten Öffentlichkeit – mit Orwells der Erzählung angehängter sprachtheoretischer Abhandlung „The Principles of Newspeak“ verglichen, die sie in *Nineteen Eighty-Four* als Indiz dafür deutet, dass das totalitäre Regime Ozeaniens überwunden sei: Die Platzierung und der Umstand, dass Gilead nun Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung sei, lege dies ebenso nahe, während gleichzeitig deutlich würde, dass die Protagonistin entkommen konnte und ihre Nachricht tatsächlich einen Adressaten erreicht hat.<sup>899</sup>

<sup>894</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid’s Tale*, S. 13: „The other thing that the Historical Notes does, is it indicates that the tale that we have just read is a reconstruction. Now, the character herself, the narrator herself has said that about her own tale because she is remembering things, and remembering is always a reconstruction. So if you like, the tale that we have is a reconstruction of a reconstruction. It’s a triple reconstruction like one of those Russian dolls. However, every reading of every text is always a reconstruction. The reconstructor is the reader, who reads the text and then rearranges the elements of it in his or her mind according to his or her own priorities. Put very simply, meaning varies according to the audience. There are also several audiences in this book. The audience for the narrator is someone called ‚You‘, who is most likely Luke, the husband, who is probably dead. The audience for the text is the academic conference in the Historical Notes, mediated by the two professors who have transcribed it. The audience for the entire book is the reader. And the meaning of the tale is different for all of these different audiences. I think the Historical Notes also indicate that we – the readers – never know everything about either a text or a narrator.“

<sup>895</sup> HT, 315: „Obviously, it could not have been recorded during the period of time it recounts, since, if the author is telling the truth, no machine or tapes would have been available to her, nor would she have had a place of concealment for them. Also, there is a certain reflective quality about the narrative that would to my mind rule out synchronicity. It has a whiff of emotion recollected, if not in tranquillity, at least *post facto*.“

<sup>896</sup> HT, 313: „Strictly speaking, it was not a manuscript at all when first discovered, and bore no title. The superscription ‚The Handmaid’s Tale‘ was appended to it by Professor Wade, partly in homage to the great Geoffrey Chaucer;“

<sup>897</sup> Vgl. Korte: Textuelle Interdependenzen, S. 16–17: „Die angedeutete Beziehung zwischen Offreds Erzählung und Chaucers *Canterbury Tales* besteht oberflächlich im fragmentarischen Charakter beider Texte. So wie Chaucers Werk nur unvollständig überliefert ist und seine ‚tales‘ erst von späteren Herausgebern in eine Reihenfolge gebracht wurden, bereitet auch Offreds auf Kassetten gesprochene Geschichte späteren Generationen Editionsprobleme [...]. Aber auch Humor und Didaktik der *Canterbury Tales* begegnen in Offreds ‚tale‘.“

<sup>898</sup> HT, 314: „In addition, the tapes were arranged in no particular order, being loose at the bottom of the box; nor were they numbered. Thus it was up to Professor Wade and myself to arrange the blocks of speech in the order in which they appeared to go; but, as I have said elsewhere, all such arrangements are based on some guesswork and are to be regarded as approximate, pending further research.“

<sup>899</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid’s Tale*, S. 13: „by putting it afterwards I also fulfilled another function, and the other function is this: *Nineteen Eighty-Four* ends in a very bleak fashion. After all of this suffering and horror and terror and things, Winston Smith, through having been brainwashed by means of rats, as I recall, comes to love Big Brother. [...] And you think, oh, this is awful, [...] finally he turns into someone who is complicit with the totalitarian regime and everybody says, oh, Orwell was so bleak. But think again because, after that ending of the story, there’s a second ending. The second ending is the note on Newspeak, which is written in conventional English, and it’s written in the past tense. And what that tells us is that the world of *Nineteen Eighty-Four* is over, and is now being observed from the future by someone who can write about Newspeak objectively as a past historical event. So Orwell projects beyond *Nineteen Eighty-Four* in a quite hopeful way, a future in which all of this misery is finished with. And this is one thing that the Historical Notes in *The Handmaid’s Tale* also accomplishes: Gilead is over. It is now an object of historical study.“; Atwood: George Orwell: Some Personal Connections, S. 337 [fast wortgleich in: Atwood: *The Handmaid’s*

Die in Offreds Worten „Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing“ (HT, 307) ausgedrückte Ungewissheit am Ende ihrer Erzählung wird dabei zum Teil nachträglich vereindeutigt, da klargestellt wird, dass sie sich zumindest temporär an einem sicheren Ort befinden haben muss, an dem sie ihre Aufnahmen anfertigen konnte. Auch geht aus der Zeitform der Verben sowie aus periodisierenden Formulierungen in Pieixotos Vortrag hervor, dass der Staat Gilead als Forschungsobjekt tatsächlich ein in sich abgeschlossenes Kapitel darstellt. Eine „mittlere Periode“<sup>900</sup> lässt sich eben nur für einen Zeitraum mit einem feststehenden Ende definieren. Auffällig ist jedoch, dass, während mehrfach auch von einer Frühphase die Rede ist (HT, 312 u. 322), kein einziges Mal auf eine Spätphase Gileads Bezug genommen wird, der eventuell Hinweise auf das *Wie* und *Warum* eines späteren Zusammenbruchs zu entnehmen wären.

Die Zukunftsprojektion als solche enthält zahlreiche Andeutungen, dass die Welt des Jahres 2195 in geopolitischer<sup>901</sup>, demografischer<sup>902</sup>, gesellschaftlicher<sup>903</sup> und ökologischer<sup>904</sup> Hinsicht stark, und zwar durchaus zum Positiven verändert ist. Diese fernere Zukunft trägt allerdings, in Übereinstimmung mit Atwoods auch im direkten Zusammenhang mit den „Historical Notes“ geäußelter Überzeugung, dass jede Utopie wiederum zur Dystopie entarten könne<sup>905</sup>, keine utopischen Züge. Stattdessen gibt es eine Reihe von Textsignalen, dass auch die post-dystopische Zukunft gewisse (bis in die Lesergegenwart zurückzuverfolgende) Defizite aufweist. So lassen die anzüglichen Witze und pejorativen Wortspiele<sup>906</sup>, mit denen Professor Pieixoto vor allem am Anfang seines Vortrags die Aufmerksamkeit und Gunst seines Publikums zu erringen versucht, latenten Chauvinismus erkennen und seine humoristische Pointe, dass (damals) mancher gewünscht hätte, einen sterilitätsverursachenden Mumps-Virus über Indien abzuwerfen (HT, 321), zeugt nicht gerade von einer anti-rassistischen Haltung.

---

*Tale and Oryx and Crake in Context*, S. 516; wortgleich in: *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“): „Orwell has been accused of bitterness and pessimism – of leaving us with a vision of the future in which the individual has no chance, and where the brutal, totalitarian boot of the all-controlling Party will grind into the human face, forever. But this view of Orwell is contradicted by the last chapter in the book [...]. However, the essay on Newspeak is written in standard English, in the third person, and in the past tense, which can only mean that the regime has fallen, and that language and individuality have survived. For whoever has written the essay on Newspeak, the world of 1984 is over.“ u. S. 338 [wortgleich in: Atwood: *The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context*, S. 517; *The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood („The Art of the Matter“): „At the end of *The Handmaid's Tale*, there's a section that owes much to 1984. It's the account of a symposium held several hundred years in the future, in which the repressive government described in the novel is now merely a subject for academic analysis. The parallels with Orwell's essay on Newspeak should be evident.“ Vgl. auch Govier, S. 66; Halliwell, S. 261; Hancock, S. 217; *The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein.

<sup>900</sup> HT, 316 u. 320: „middle period“; HT, 318: „middle-period“; HT, 322: „Middle Gilead“.

<sup>901</sup> Pieixoto deutet sowohl neue Grenzverläufe an (HT, 311: „this period well repays further study, responsible as it ultimately was for redrawing the map of the world, especially in this hemisphere.“) als auch, dass Kanada nicht mehr in gleicher Form als Nationalstaat existiert (HT, 322–323: „over the border of Gilead, into what was then Canada“).

<sup>902</sup> So lassen die indianischen Namen der Wissenschaftler (HT, 311: „Professor Maryann Crescent Moon“; „Professor Johnny Running Dog“) auf eine geringere Dominanz der weißen Kultur schließen und insgesamt scheint das Symposium multikulturell besetzt: Die Teilnehmer stammen von Universitäten in Großbritannien, Indien und der „Republic of Texas“ und ihre Namen sind als portugiesisch, indisch, südafrikanisch und englisch zu identifizieren (HT, 312). Vgl. auch Atwoods Selbstaussagen zu den Namen der Wissenschaftler. Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 22–23: „J. Warwick: (...) It's obviously a Portuguese name [...] we imagine a Cambridge University that's gone completely multicultural and probably he's a Goan Portuguese. M. Atwood: [...] I got the name from a Brazilian novel [...]. And it is the name of a man who keeps being reincarnated century after century. But I also liked it because it contains within it, ‚pixie‘, who's rather a mischievous [sic] person, and ‚Don Quixote‘, if you like ...“; Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Auf die Frage „Do you want me to translate names as Crescent Moon and Running Dog, or should I keep the English ones and hope your Danish readers understand enough English to understand them. (The names are perfectly translateable into Danish).“, antwortet sie: „your choice, The names are Indian.“

<sup>903</sup> Das Geschlechterverhältnis (m/w) der namentlich genannten Wissenschaftler beträgt 2:1.

<sup>904</sup> Angesichts des Freizeitprogramms (HT, 311: „fishing expedition“ u. „Nature Walk and Outdoor Period-Costume Sing-Song“) und des Dinner-Menüs (HT, 312: „Arctic Char“) scheint die Natur sich erholt zu haben.

<sup>905</sup> Vgl. Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 24: „Nor is a utopia envisaged as a possible future alternative to the dystopia in the story. Why not? How come in the ‚Historical Notes‘ we seem to be back to more or less ‚normal life‘? I think because all dystopia begins in utopia. Utopia and dystopia are the obverse and reverse of the same thing.“ Siehe auch Anm. 647–648.

<sup>906</sup> HT, 312: „I am sure we all enjoyed our charming Arctic Char last night at dinner, and now we are enjoying an equally charming Arctic Chair. I use the word ‚enjoy‘ in two distinct senses, precluding, of course, the obsolete third. (Laughter).“; HT, 313: „all puns were intentional, particularly that having to do with the archaic vulgar signification of the word ‚tail‘“ u. „‚The Underground Femaleroad,‘ since dubbed by some of our historical wags ‚The Underground Frailroad‘“; HT, 319: „a stuffed shirt, and I quote, ‚somebody for whom foreplay is what you do on a golf course.‘ (Laughter).“

### 7.4.3.3 Faktenvermittlung und „Just So Story“

Gleichfalls unter Bezugnahme auf Orwells *Nineteen Eighty-Four*, und zwar ganz konkret auf das in die Erzählung eingebettete Goldstein-Traktat, hat Atwood vor Fachpublikum zur informationsvermittelnden Funktion des Epilogs Stellung genommen: Sie habe die „Just So Story“, d. h. die fiktive Geschichtsschreibung („how it got that way“) sowie jene Elemente, die der Erklärung des Systems dienten, aus der eigentlichen Erzählung auslagern wollen, da diese, etwa weil die Erzählerin gar nicht über das notwendige Hintergrundwissen verfüge, nicht sinnvoll in diese zu integrieren waren; zugleich habe sie die Gelegenheit genutzt, auf die realen Vorbilder und historischen Quellen einiger in Gilead umgesetzter Praktiken hinzuweisen.<sup>907</sup>

Dass die Hintergründe, wie es zur Etablierung des dystopischen Staates kam, nicht oder nur zum Teil von den jeweiligen Protagonisten vermittelt werden, ist typisch für die Gattung des dystopischen Romans, denn diese verfügen gar nicht über das erforderliche Wissen, da sie oft schon im dystopischen System geboren und sozialisiert wurden und, wenn überhaupt, nur die offizielle Geschichtsversion kennen. Ein Vergleich der Informationsgehalte von Offreds Erzählung und Pieixotos Vortrag zeigt allerdings, dass die Frage, wie die fundamentalistischen Kräfte es geschafft haben, das Land in einen christlichen Gottesstaat zu verwandeln, von Pieixoto – ganz im Sinne der in Kapitel 7.2.1 erörterten notwendigen Balance zwischen Vagheit und Plausibilität – genauso wenig erschöpfend beantwortet wird wie von Offred und dass der Historiker in quantitativer Hinsicht tatsächlich nur wenige über den Bericht der Protagonistin hinausgehende Fakten nachliefert:

- Die Entstehungshintergründe: In Bezug auf die ökologischen Aspekte und die demografische Krise berichten Offred und Pieixoto übereinstimmend von Reaktorkatastrophen, dem Einsatz von Insektiziden und Herbiziden, dem Austritt schädlicher Stoffe aus Giftmülldeponien und Kriegswaffenarsenalen sowie einem neuartigen Syphilis-Erreger und der epidemischen Ausbreitung von Aids (s. Anm. 661). Über Offreds Darstellung hinaus führen Pieixotos Hinweise auf Rumänien als Beispiel für eine staatliche „Procreation“-Politik in der Prä-Gilead-Zeit und den Bedarf an „birth services“ wie künstlicher Befruchtung und Leihmutterschaft (*HT*, 317), die auf Atwoods Recherchen basieren (s. Anhang A, Artikel Nr. 27, 33 u. 37 sowie 53–54, 68 u. 74).
- Die fundamentalistische Revolution: Der Historiker hat für das historische Ereignis (die Ermordung des Präsidenten und den Überfall auf den Kongress) einen feststehenden Begriff („President’s Day Massacre“), benennt Judd als dessen wahrscheinlichen Drahtzieher und weist erklärend darauf hin, dass eine „maximum infiltration of the security system“ wohl Voraussetzung für die Außerkraftsetzung der Verfassung war (*HT*, 319). Letztlich schildert Offred die Zeit des Umbruchs aber anschaulicher und ausführlicher (s. Anm. 662).
- Gileads Lösung des Problems: Hinsichtlich der Reproduktionspolitik und -praxis werden die grundlegenden Aspekte wie die Zwangsrekrutierung und die Zwangsadoption ausführlich an der Protagonistin und anderen demonstriert. Pieixoto kann dem jedoch noch einige Details bzw. Hintergrundinformationen hinzufügen, und zwar: dass alle Zweitheiraten und nicht-ehelichen Beziehungen für ungültig erklärt wurden und diese Regelung später auf alle nicht in Gilead geschlossenen Ehen ausgeweitet wurde (s. Anm. 720); dass, während künstliche Befruchtung als irreligiös betrachtet und für illegal erklärt wurde, die Leihmutterschaft nach biblischem Vorbild durchgesetzt wurde, sowohl Leihmutterschaft als auch Polygamie auf dem biblischen Vorbild

<sup>907</sup> Vgl. Atwood: *Genesis of The Handmaid’s Tale*, S. 12–13: „one of its functions is to be the ‚Just So Story‘ in the book – to tell us – the reader – what were the steps leading up, what kinds of elements were incorporated. And this is one of the things that the Professor explains in his paper. I did not wish to integrate the ‚Just So Story‘ into the body of the text, partly just because I couldn’t find a convenient place to do it. There wasn’t a visiting stranger, the visiting stranger is the reader, so you could assume that all of the people in the book already knew this stuff, and it would have been rather silly for them to have told each other things that they all already knew. So I put it afterwards, [...]“ u. S. 14: „Beyond that, it’s a convenient vehicle for indicating the real-life historical sources of the details in Gilead, because one of my rules for this novel was that I would not put anything in that had not actually happened, somewhere, sometime. I made nothing up. I made up some of the names of course, for these things, as this takes place in a reconstructed United States of America and people are very keen on brand names and slogans, so there’s quite a few of those. But as for the actual details of what people do to other people, it’s all been done. I also thought that it was a very good way to end the total book: by saying, ‚Are there any questions?‘.“; Atwood: *The Handmaid’s Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 20: „I put the just-so story at the end, in the Historical Notes, so as not to disrupt the body of the text.“; Hancock, S. 217: „the character herself was so circumscribed that there were a number of things about the society she could not know. If she started telling us, the readers, about it, we would have thought, Balderdash, how could she know all this? The newspapers are censored, TV is censored, she can’t talk to anyone, how can she know all this? So there were things the reader had to know that she couldn’t tell us. Especially things that took place afterwards.“ Siehe auch Anm. 644.

und der Praxis in Utah im 19. Jahrhundert basieren und die „sociobiological theory of natural polygamy“ als wissenschaftliche Begründung für die Reproduktionspraxis angeführt wurde (s. Anm. 717); und dass alle Meldedaten der als Handmaids rekrutierten Frauen mit ihrem Eintritt ins Umerziehungszentrum gelöscht wurden (*HT*, 318).

- Die Rolle der Aunts: Während die Funktion der Aunts in Offreds Bericht in höchstem Maße anschaulich wird, kann Pieixoto explizite Begründungen für deren Installation als Exekutive liefern, die direkt auf Atwoods weltanschauliche Überzeugungen zurückzuführen sind. Er beschreibt die Kontrolle der Handmaids durch die weiblichen Aunts als beste und kostengünstigste Möglichkeit und bezeichnet es als charakteristisch, die Kontrolle von Personen durch Mitglieder ihrer eigenen Gruppe durchführen zu lassen; er erklärt, dass viele Frauen – sei es aus Überzeugung, aus Opportunismus oder um der „Ausmusterung“ und somit der Deportation zu entgehen – bereit gewesen seien, diese Rolle zu übernehmen; und er kann die Namensgebung der Aunts erhellen und auf die dahinter stehende Perfidie aufmerksam machen. (s. Anm. 740–741)
- Die Sanktionspraxis: Gleiches gilt für die Sanktionspraxis, die, während sie bei Offred eindringlich und emotional geschildert ist, von Pieixoto im Kontext ihrer historischen Vorbilder erklärt wird: Er erläutert die Herkunft des Begriffs „Particucution“, benennt als deren Funktion neben der Eliminierung subversiver Elemente auch die Aggressionsabfuhr der Frauen und erklärt, dass sie derart beliebt und effektiv gewesen sei, dass sie bald regelmäßig vier Mal im Jahr durchgeführt wurde, und zwar an Tag- und Nachtgleichen und Sonnenwenden (worin er Anklänge an die Fruchtbarkeitsriten früherer Erdgöttin-Kulte sieht) (s. Anm. 754); er erhellt den Ursprung der kollektiven Seilzeremonie (s. Anm. 753); und er erklärt die Etymologie des Begriffs „Salvaging“, der von den Philippinen stamme, aber zur Zeit der Gründung Gileads bereits ein gebräuchlicher Ausdruck für die Beseitigung politischer Feinde gewesen sei (s. Anm. 752).
- Die Rassenpolitik: Diesbezüglich hebt Pieixoto in Ergänzung zu Offreds Schilderung hervor, dass diese – wie es auch in Atwoods Recherchen reflektiert ist – ihre Grundlage in den rassistischen Tendenzen der Prä-Gilead-Zeit habe (s. Anm. 704).
- Religionsfreiheit: Offred berichtet immer wieder von der Verfolgung von Angehörigen abweichenden religiösen Glaubens (s. Anm. 734) und erwähnt auch die Verschiffung von Juden nach Israel (s. Anm. 736). Pieixoto benennt Letzteres darüber hinaus als den „Jewish boat-person plan“ bzw. das „Jewish repatriation scheme“ und kann dessen kommerziellen Hintergrund und die daraus resultierenden Konsequenzen erläutern (s. Anm. 737).
- Der Widerstand: Offred berichtet ausführlich über die Existenz und die Umtriebe der Organisationen „Underground Femaleroad“ und „Mayday“ und die von ihr gelieferten Informationen werden von Pieixoto bestätigt (s. Anm. 760 u. 763). Zusätzlich nennt er die Stadt Bangor als eine wichtige Station der „Underground Femaleroad“ (*HT*, 313) und differenziert zwischen dieser als einer reinen Rettungsorganisation und dem „quasi-military“ „Mayday“-Widerstand (*HT*, 322).
- Hinter den Kulissen der Führungsebene: Offred ist zwar über die internen Säuberungen im Bilde und Pieixotos Einlassungen sind in dieser Hinsicht nicht ergiebiger (s. Anm. 757), aber in Bezug auf andere Hintergrundinformationen geht sein Vortrag deutlich über Offreds Bericht hinaus: Er liefert Informationen über die „Sons of Jacob Think Tanks“, die sich kurz nach Anerkennung des „superpower arms stalemate“ und der Unterzeichnung des geheimen „Spheres of Influence Accord“ organisiert hatten und für die Planung des Staates verantwortlich waren (*HT*, 318); er nennt mit einem „obscure ‚C.I.A.‘ pamphlet on the destabilization of foreign governments“ und einer Abschlusliste prominenter Amerikaner geheime Dokumente und Strategiepapiere der „Sons of Jacob“ (*HT*, 319); er stellt klar, dass die Aufzeichnungen der „Sons of Jacob“-Treffen nach dem „middle-period Great Purge“ vernichtet wurden (*HT*, 318); und er erwähnt, dass die meisten Commander unfruchtbar gewesen seien, und führt als Grund an, diese seien in Kontakt geraten „with a sterility-causing virus that was developed by secret pre-Gilead gene-splicing experiments with mumps“, mit denen die russische Führung infiziert werden sollte (*HT*, 321).
- Auslandsbeziehungen: Während Offred hierüber nur andeutungsweise Auskunft geben kann (s. Anm. 748 u. 767), liefert Pieixoto mit seiner Bemerkung zum Opportunismus Kanadas (s. Anm. 764), der Erwähnung der „Save-the-Women societies“ in England (s. Anm. 766) und in-

dem er darlegt, dass Gilead Flüchtlinge mit Gewaltakten an deren Angehörigen eingeschüchtert habe, um unerwünschte „Publicity“ zu unterbinden<sup>908</sup>, weitergehende Informationen.

Grundsätzlich sind die meisten der im Epilog erwähnten Aspekte des dystopischen Staates auf die eine oder andere Weise auch in Offreds Bericht enthalten. Bei den weiterreichenden Informationen des Historikers handelt es sich – wie in Atwoods obiger Selbstaussage nahegelegt (s. Anm. 907) – um solche eines bestimmten Typus, nämlich entweder um Sachverhalte, über die Offred keine Kenntnis haben kann (und von denen einige ohnehin nur vom überlegenen Standpunkt der Rückschau aus möglich sind), oder um die überwiegend in Atwoods Recherchematerial reflektierten Realitätsbezüge. Hinzu kommt, dass Pieixoto mehrfach wesentliche weltanschauliche Positionen Atwoods in den Mund gelegt werden, die bei der Konstruktion des dystopischen Szenarios zum Tragen gekommen sind, etwa im Hinblick auf die Errichtung eines totalitären Systems<sup>909</sup>. Vordringlichstes Ziel der Autorin im Hinblick auf die informationsvermittelnde Funktion des Epilogs scheint demnach, anhand nachprüfbarer Fakten zu belegen, dass die Fiktion tatsächlich wie von ihr behauptet der Wirklichkeit nachgebildet ist. Zuletzt ist anzumerken, dass auch Pieixoto keine Informationen oder auch nur Andeutungen darüber liefert, wie es zur Überwindung Gileads kam.

#### 7.4.3.4 „Herstory“ vs. History

Eine weitere Funktion des Epilogs kann als Demonstration des Unterschiedes zwischen „Herstory“ und „History“ bezeichnet werden. Sie ist zurückzuführen auf Atwoods Geschichtsverständnis und ihr literarisches Ziel, mit dem Erzählen ein lebendiges Gegengewicht zur offiziellen Historiografie zu schaffen (s. Kap. 6, bes. Anm. 423 u. 470), das sie auch im Zusammenhang mit den „Historical Notes“ in *The Handmaid's Tale* zum Ausdruck gebracht hat<sup>910</sup>. Entsprechend weist Pieixotos Vortrag eine Reihe von Merkmalen auf, die – ungeachtet der drei vorgenannten Funktionen – *auch* zu einer kritischen Lesart auffordern.

So offenbaren sich vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Anspruchs einige Schwächen, wenn Pieixoto trotz seiner Faktenbesessenheit nicht einmal die genaue Anzahl der Tonbänder angeben kann<sup>911</sup> und behauptet, dass man – außer dass sie zur ersten Welle der zu Reproduktionszwecken rekrutierten Frauen gehörte und abgesehen von ihrem Alter, ein paar Äußerlichkeiten, ihrem Wohnort und dass sie eine College-Ausbildung absolviert hat – so gut wie nichts über die Urheberin wisse<sup>912</sup>, wobei er weitere, leicht aus Offreds Bericht zu extrahierende Fakten über ihre familiäre und berufliche Situation außer Acht lässt<sup>913</sup>.

Des Weiteren lassen seine Formulierungen sowohl eine Tendenz zur Vereinnahmung der Erzählerin<sup>914</sup> als auch eine gewisse akademische Herablassung ihr gegenüber erkennen<sup>915</sup>.

<sup>908</sup> HT, 323: „the Gileadean regime was not above such measures, and used them to discourage adverse publicity in foreign countries. More than one incautious refugee was known to receive a hand, ear, or foot, vacuum-packed express, hidden in, for instance, a tin of coffee.“

<sup>909</sup> HT, 317: „As we know from the study of history, no new system can impose itself upon a previous one without incorporating many of the elements to be found in the latter as witness the pagan elements in mediaeval Christianity and the evolution of the Russian ‚K.G.B.‘ from the Czarist secret service that preceded it; and Gilead was no exception to this rule.“; HT, 320: „As the architects of Gilead knew, to institute an effective totalitarian system or indeed any system at all you must offer some benefits and freedoms, at least to a privileged few, in return for those you remove.“ Siehe auch Anm. 740.

<sup>910</sup> Vgl. Atwood: Genesis of *The Handmaid's Tale*, S. 13: „some people are disturbed by the fact that it's an object of historical study because they feel that the historians studying it are taking rather a light view of it, which they are. But this is human nature: writing about history is never the same as living it.“ u. S. 14: „So the Historical Notes is a commentary on the limited possibilities of authenticating the past, and also on the uses to which history can be put, and indeed has been put.“

<sup>911</sup> Pieixoto spricht von „approximately thirty tape cassettes“ und „some thirty tapes“ (HT, 313).

<sup>912</sup> HT, 316: „It was clear from internal evidence that she was among the first wave of women recruited for reproductive purposes“; HT, 317: „But what else do we know about her, apart from her age, some physical characteristics that could be anyone's, and her place of residence? Not very much.“ Zu ihrem Bildungsstand siehe Anm. 915.

<sup>913</sup> Beispielsweise, dass sie mit einem geschiedenen Mann verheiratet und Mutter einer fünfjährigen Tochter war und dass ihre erste Anstellung ein Computerarbeitsplatz in einer Versicherungsgesellschaft war (HT, 181); dass sie zuletzt in einer der kleineren Bibliotheken des Harvard-Bibliothekssystems gearbeitet hat, wie aus ihrer Anmerkung, „not the big one with Death and Victory, a smaller one“ (HT, 182) hervorgeht, da hier das Hauptgebäude der Universitätsbibliothek Harvard, die Widener Library, gemeint ist, das ein Ölgemälde von John Singer Sargent mit dem Titel „Death and Victory“ beherbergt. Siehe auch Anm. 665 u. 841.

<sup>914</sup> Pieixoto nennt Offred wiederholt „our author“ (HT, 313, 317, 321 u. 322) und „our narrator“ (HT, 322 u. 323).

Bedeutung erlangen diese scheinbaren Nebensächlichkeiten allerdings erst in Verbindung mit den eigentlichen Kernpunkten von Atwoods Kritik: dem Konzept der wissenschaftlichen Objektivität und der Konzentration der Geschichtsschreibung auf das Wirken mächtiger Männer. Wie in Kapitel 6 dargestellt, handelt es sich nach Meinung Atwoods bei ersterem um eine Illusion, die sie hier als ironischen Widerspruch zwischen Pieixotos Feststellung, es sei nicht Aufgabe der Historiker, zu bewerten<sup>916</sup>, und der unverhohlenen Bewunderung für Waterford und Judd<sup>917</sup> gestaltet, während Letzteres ein Defizit darstelle, das es u. a. durch das literarische Schreiben auszugleichen gelte. Entsprechend erscheint im Epilog der von der wissenschaftlichen Forschung gegenüber dem Bericht Offreds erhobene höhere Erklärungsanspruch stark infrage gestellt. Nicht nur sind die Wissenschaftler vorrangig an der Identifizierung Commander Freds interessiert (*HT*, 318–322), sondern Pieixoto verkennt in seiner Fokussierung auf dieses Ziel den hohen Informationswert von Offreds Erzählung, wenn er deren geringen Nutzen beklagt, bedauert, dass sie nichts Konkretes hinterlassen habe, die Ansicht äußert, sie hätte mehr über die Funktionsweise Gileads berichten können, und gar von Brosamen, mit denen sich die Historiker begnügen müssten, spricht<sup>918</sup>. Denn tatsächlich gibt die Erzählerin durchaus einen tiefen und insbesondere anschaulichen Einblick in viele Bereiche und Aspekte des Lebens in Gilead – etwa die Ausbildung, den Alltag und die Pflichten einer Handmaid, die „Procreation“-Rituale („Ceremony“ und „Birth Day“), die Existenz, das Erscheinungsbild und die Funktion dystopischer „Errungenschaften“ wie „Soul Scrolls“, „Jezebel’s“ und der „Colonies“, die Normen Gileads, die Normbrüche seiner Bürger und die Untergrundaktivitäten von „Mayday“ und „Underground Femaleroad“ sowie das staatliche Sanktionsverhalten, die Exekutionspraktiken („Salvaging“ und „Particution“) und die Aufgaben und Methoden der „Eyes“. Die Spuren, die Offred in die Vergangenheit legt und die Reichhaltigkeit ihres Berichts sowie auch ihre Fähigkeit, mittels Sprache ein lebendiges Bild der damaligen Gesellschaft zu zeichnen, sind in ihrem Wert also deutlich höher einzuschätzen, als Pieixotos Anmerkungen suggerieren.

In Pieixotos Schlusswort<sup>919</sup> wird schließlich einerseits eine Position formuliert, in der Atwoods Auffassung von der Schwierigkeit der historischen Rekonstruktion anklingt, und werden andererseits Zweifel geweckt, ob die Vergangenheit wirklich so dunkel und undeutlich ist, wie Pieixoto behauptet, oder ob er die Echos und Stimmen, von denen er spricht, nur nicht richtig wahrzunehmen, zu entziffern und zu deuten versteht. Letztlich wird der Leser durch das Nebeneinander von Augenzeugenbericht und Geschichtslektion mit der für Atwood typischen Problematik des Gegensatzes zwischen gelebter (subjektiver, konkreter, emotionaler, weiblicher und mündlich überlieferter) und offizieller (vermeintlich objektiver, abstrakter, wissenschaftlicher, männlicher und schriftlich fixierter) Geschichte konfrontiert und aufgefordert, die Frage, welche Art der Historiografie besser geeignet ist, Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen, selbst zu beantworten.

<sup>915</sup> Zum Beispiel reißt er einen Witz auf Offreds Kosten (*HT*, 317–318: „She appears to have been an educated woman, insofar as a graduate of any North American college of the time may be said to have been educated. (*Laughter, some groans.*)“) und bezeichnet ihre Überlieferung etwas von oben herab als „in its own way eloquent“ (*HT*, 324).

<sup>916</sup> *HT*, 314–315: „in my opinion we must be cautious about passing moral judgement upon the Gileadeans. Surely we have learned by now that such judgements are of necessity culture-specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factors from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censure but to understand. (*Applause.*)“

<sup>917</sup> *HT*, 321: „Who else among the Sons of Jacob Think-Tankers would have come up with the notion that the Aunts should take names derived from commercial products available to women in the immediate pre-Gilead period [...]. It was a brilliant stroke, and confirms us in our opinion that Waterford was, in his prime, a man of considerable ingenuity. So, in his own way, was Judd.“

<sup>918</sup> *HT*, 322: „many gaps remain. Some of them could have been filled by our anonymous author, had she had a different turn of mind. She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy. What would we not give, now, for even twenty pages or so of printout from Waterford’s private computer! However, we must be grateful for any crumbs the Goddess of History has designed to vouchsafe us.“

<sup>919</sup> *HT*, 324: „We may call Eurydice forth from the world of the dead, but we cannot make her answer; and when we turn to look at her we glimpse her only for a moment, before she slips from our grasp and flees. As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day. *Applause.* Are there any questions?“

## 7.5 Die Modifikation des dystopischen Rebellionsmotivs

Margaret Atwoods Konzeption der Protagonistin als einer passiven Figur bildet zusammen mit deren Rolle als Erzählerin und den Spezifika des von Offred überlieferten Textes eine textkonzeptionelle Einheit, mit der die Autorin in *The Handmaid's Tale* von der in zahlreichen Vorläufer texts ausge bildeten Gattungskonvention des dystopischen Rebellen-Protagonisten abweicht. Zur Erläuterung dieser These werde ich zunächst die Herkunft und die Funktionen des Rebellionsmotivs knapp unter Rückgriff auf diverse Forschungsbeiträge, die sich aus gattungspoetischer Sicht und/oder im Rahmen der Untersuchung einzelner Werke mit dem Thema beschäftigen<sup>920</sup>, skizzieren und wesentliche Gestaltungs- und Strukturprinzipien am Beispiel einiger dystopischer Klassiker veranschaulichen. Damit verfolge ich einen pragmatischen Ansatz, bei dem ich zweigleisig verfare: Während überblicksartig auf Fragestellungen bezüglich der Entstehungsbedingungen und Entwicklungslinien des Motivs eingegangen und ein allgemeiner Eindruck davon vermittelt werden soll, dass dieses in der dystopischen Gattung über einen langen Zeitraum und unterschiedliche Medien hinweg eine wichtige und konstante Größe darstellt, wird das Motiv konkret an vier ausgewählten dystopischen Romanen – Jewgenij Iwanowitsch Samjatsins *Wir*, Aldous Huxleys *Brave New World*, George Orwells *Nineteen Eighty-Four* und Ray Bradburys *Fahrenheit 451* – exemplifiziert. Die Konzentration auf die genannten Werke ist zielführend nicht nur insofern, als diese zu den einflussreichsten und populärsten der Gattung gehören und als paradigmatische Umsetzungen des Motivs gelten können, sondern auch, weil Atwood selbst in der außerliterarischen Kommunikation zu *The Handmaid's Tale* immer wieder auf sie verwiesen hat und davon ausgegangen werden kann, dass sie damit bewusst einen Bezugsrahmen für ihr eigenes dystopisches Werk schaffen wollte. Leser mit entsprechenden Textkenntnissen – egal ob diese auf eigener Lektüre beruhen oder durch Atwoods Aussagen vermittelt wurden – nehmen somit eine bestimmte Erwartungshaltung gegenüber Atwoods Roman ein und sind in gewissem Maße sensibilisiert für den Umgang der Autorin mit den Konventionen der Gattung. Weil vor dem Hintergrund ähnlicher Texte leichter erkennbar wird, wie Formelemente verwendet oder umgeformt wurden, wird die Art und Weise der Verarbeitung des Rebellionsmotivs zu einem Schlüssel für das Verständnis und die Interpretation des Werkes. Anschließend lege ich dar, inwiefern Atwood das für die literarische Dystopie typische Figuren- und Handlungsmodell modifiziert und von welcher Autorposition aus dies erfolgt.

### 7.5.1 Grundzüge der Gattungskonvention

Die aus positiven Utopien bekannten Techniken der erzählerischen Vermittlung – wie Rahmenhandlung, Reisebericht und Führung durch Utopia – wurden in der gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Variante der Gattung entstehenden negativen Utopie oder Dystopie durch Verfahren abgelöst, die in der Forschungsliteratur als „Literarisierung und Episierung“<sup>921</sup>, „Fiktionalisierung der Gattung“<sup>922</sup> und „Angleichung an die Darstellungskonvention des Romans“<sup>923</sup> beschrieben werden. Der Einsatz andersartiger Narrationstechniken ist dabei vorrangig auf die veränderte Aussageabsicht zurückzuführen: Während die Autoren positiver Utopien dem Leser den Entwurf einer idealen Gesellschaft präsentieren, um die eigene, defiziente Gesellschaft zu kritisieren, Möglichkeiten der Reformierung aufzuzeigen und zunehmend auch, um eine Blaupause für eine umfassende Transformierung der Gesellschaft zu liefern, ist es das Ziel der Autoren literarischer Dystopien, anhand eines aus der zeitgenössischen Gesellschaft in die Zukunft extrapolierten Abschreckungsszenarios an deren Miss-

<sup>920</sup> Hans Ulrich Seebers Studie *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie* (1970) verfolgt nach eigener Aussage das Ziel, „charakteristische Wandlungen der Form in der literarischen Utopie herauszuarbeiten, die ästhetische Differenz der Texte greifbar zu machen und so einen Beitrag zur Formgeschichte der Utopie zu leisten“ (S. 14–15); Ulrich Broichs Lehrbuch *Gattungen des modernen englischen Romans* (1975) widmet ein ganzes Kapitel der negativen Utopie und ihrer „literarischen Formen“, „Wesenszüge“ und „Weltsicht“ (S. 94–142) und geht dabei immer wieder auch auf Ausprägungen des Rebellionsmotivs ein. Hauptgegenstand ist das Individuum bzw. der Rebell in den drei folgenden Forschungsbeiträgen: Konrad Tuzinskis Abhandlung *Das Individuum in der englischen devolutionistischen Utopie* (1965) enthält umfassende Inhaltsanalysen zu den jeweiligen Merkmalen des dystopischen Szenarios und des vorhandenen Rebellionsmotivs einiger dystopischer Werke vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts; Horst W. Drescher unterzieht in seinem Aufsatz „Der Außenseiter im utopischen Roman der Moderne“ (1978) Orwells Winston Smith und Bradburys Guy Montag einer vergleichenden Betrachtung unter besonderer Berücksichtigung des jeweiligen Romausgangs; und Hartmut Weber schließlich analysiert in seiner oben bereits angeführten Arbeit *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman* (1979) dystopische Außenseiterfiguren unter Einbezug soziologischer Theorien.

<sup>921</sup> Seeber, S. 2.

<sup>922</sup> Broich, S. 97.

<sup>923</sup> Weber, S. 82.

ständen Kritik zu üben und vor den Folgen von sozialen und politischen Fehlentwicklungen zu warnen. Der von Atwood diagnostizierte gering ausgeprägte Kunstcharakter der positiven Utopie (s. Anm. 640–642), d. h. die Neigung der Autoren zur ausführlichen Beschreibung, zu langatmigen Erläuterungen und zur schulmeisterlichen Belehrung, resultiert unmittelbar aus der Notwendigkeit, abstrakte Ideen für ein ideales Gemeinwesen vorzustellen, Argumente für deren Realisierung vorzutragen und potenzielle Einwände von Seiten der Gegner oder Skeptiker zu entkräften. Auf diesen Zusammenhang aufmerksam machen beispielsweise Seeber, der von „dem Zwang, einen von Hause aus abstrakten und ungeschichtlichen Stoff – eben die Idee einer idealen Gesellschaft – verzeitlichen zu müssen“<sup>924</sup>, und – in Bezug auf die Werke einiger Utopisten – von „notdürftig fiktional angeereicherten Programmen“<sup>925</sup> spricht, Broich, der hervorhebt, dass „Idealität, Systematik und Totalität [...] Kriterien der Darstellung des utopischen Staates“ seien, „die der übrigen erzählenden Literatur weitgehend fremd sind“<sup>926</sup>, und Weber, der konstatiert: „In der positiven Utopie bleiben narrative Vertextungsstrategien [...] von untergeordneter Bedeutung, da sich die inhaltlich-stoffliche Substanz des Gesellschaftsentwurfs in starkem Maße einer erzählerisch-fiktiven Vermittlung widersetzt.“<sup>927</sup> Demgegenüber etablierte sich in der Dystopie, die darauf angelegt ist, dem Leser die negativen Auswirkungen bestimmter Zeittendenzen möglichst eindringlich und anschaulich vorzuführen, das Motiv des Außenseiters oder Rebellen, der gegen den dystopischen Staat aufbegehrt, als präferierte künstlerische Lösung.

Übereinstimmend mit Seeber, Broich, Drescher und Weber kann der Typ des Rebellen-Protagonisten zunächst allgemein als Demonstrationsobjekt für die Wirkungen der dystopischen Realität, als Repräsentant der (von der des Staates abweichenden) Wertewelt des Rezipienten und als Sympathieträger und Identifikationsfigur für den Leser gekennzeichnet werden, dessen Konflikt mit dem dystopischen Staat die Entfaltung einer Handlung und die Darstellung eines individuellen Schicksals bedingt. So bezeichnet Seeber die Rebellenfigur als „Demonstrationsbeispiel“<sup>928</sup>, dessen „geistige Physiognomie [...] durch seine didaktisch motivierte Kontrast- und Demonstrationsfunktion bestimmt“ sei<sup>929</sup>. Er spricht ferner von einer „exemplarischen Demonstration der Misere der verwirklichten Utopie“<sup>930</sup> und dass sich „nur in der anschaulichen Entfaltung der konfliktreichen Begegnung von Mensch und utopischer Gesellschaft [...] der ernüchternde, bedrohliche oder gar unmenschliche Charakter des abstrakten Modells aufweisen“ lasse<sup>931</sup>. Broich stellt zur Ersetzung des klassischen Reisemotivs fest, dass das „bei Wells schon vorgebildete Motiv der Rebellion“ bei Samjatin „zum tragenden Element der Handlungsstruktur“ werde und in dessen Nachfolge „auch den späteren negativen Utopien nahezu ausnahmslos zugrunde liege“, wobei mit der „Änderung der Handlungsstruktur [...] auch eine Änderung der Figurenkonstellation“ einhergehe und diese „neue Problem- und Figurenkonstellation durch den Konflikt charakterisiert“ sei.<sup>932</sup> Drescher führt aus, dass der „Untergang des Individuums als Person [...] in den meisten Anti-Utopien in der Gestalt des Außenseiters dargestellt“ werde, der „mit der ihn umgebenden ‚normalen‘ Welt in Konflikt gerät“, der „die empirische Welt des Lesers vertritt“ und stellvertretend für die Autoren die „kritische Gegenposition zu dem in der Romanhandlung konzipierten Staatswesen“ einnehme; der Außenseiter erfülle als „Ich-Erzähler [...] eine kommentierende und reflektierende Funktion“ und sei zumeist „gleichzeitig Handlungsträger“, an dessen „Schicksal [...] der Leser das Widernatürliche und Widersinnige der vor ihm ausgebreiteten utopischen Welt voll zu ermessen [vermag]“.<sup>933</sup> Und Weber betrachtet die Außenseiterfigur als „Demonstrationsobjekt, an dem in allen Einzelheiten nachgewiesen wird, wie sich die Organisation der zukünftigen Gesellschaft auf das Erleben und Fühlen des einzelnen auswirkt“ und anhand deren „die kritische, auktoriale Stellungnahme zu den utopischen Normen im einzelnen gestaltet“

---

<sup>924</sup> Seeber, S. 32.

<sup>925</sup> Ebd., S. 246.

<sup>926</sup> Broich, S. 97.

<sup>927</sup> Weber, S. 74.

<sup>928</sup> Seeber, S. 151.

<sup>929</sup> Ebd., S. 236.

<sup>930</sup> Ebd., S. 155.

<sup>931</sup> Ebd., S. 254.

<sup>932</sup> Broich, S. 107.

<sup>933</sup> Drescher, S. 435–436.

ist.<sup>934</sup> Die Identifikation des Lesers stelle sich aufgrund der „Ähnlichkeiten zwischen seinem eigenen Menschenbild und dem Verhalten der Außenseiter“<sup>935</sup> ein sowie aufgrund der „Tatsache, daß die Außenseiter zusätzlich auch noch lebensweltlich fundierte Normen und Orientierungen formulieren, d. h. [...] Wertvorstellungen, die dem Normenrepertoire des Lesers unmittelbar entsprechen“<sup>936</sup>.

Das Grundschema des Rebellionsmotivs wird in den nachfolgenden Kurzzusammenfassungen jener klassischen dystopischen Texte deutlich, die die größte kulturelle Prägung entfaltet haben. Den meisten von Atwoods Lesern ist vermutlich mindestens einer der englischsprachigen Texte geläufig.

- Jewgenij Iwanowitsch Samjatin: *Wir* (1922): Im „Einzigsten Staat“ sind Gefühle, Phantasie, Freiheit und Individualität abgeschafft, und das Leben jedes Einzelnen ist im Sinne eines mathematisch-fehlerfreien Glücks streng nach der „Stunden-Gesetzestafel“ geregelt. Der Tagebuchschreiber und Ich-Erzähler D-503 ist Mathematiker und Konstrukteur der „Integral“-Rakete, mit der die Expansion in ferne Welten bewerkstelligt werden soll. Er verliebt sich in I-330, trifft sich mit ihr im „Alten Haus“, bricht die „Lex sexualis“ und beginnt zu träumen und eine Seele zu bilden. Nachdem I-330 sich als führendes Mitglied der MEPHI-Organisation zu erkennen gibt, die jenseits der „grünen Mauer“ eine Revolution vorbereitet, beteiligt er sich an dem Plan, sich der „Integral“ zu bemächtigen. Die Verschwörung wird jedoch aufgedeckt und D-503 wird, wie kurz zuvor schon alle anderen Bürger des „Einzigsten Staates“, einer Gehirnoperation unterzogen. Er verrät die Aufständischen, wohnt der Folterung von I-330 und anderen Rebellen bei und blickt am Ende angesichts der getroffenen Gegenmaßnahmen – den bevorstehenden Hinrichtungen durch die „Maschine des Wohltäters“ und dem neu errichteten Schutzwall aus Starkstrom – siegesgewiss in die Zukunft.
- Aldous Huxley: *Brave New World* (1932): Im zukünftigen Weltstaat ist – mit Ausnahme sogenannter Reservationen – ein System etabliert, in dem jeder der industriell produzierten, genetisch und biologisch manipulierten und behavioristisch konditionierten Menschen einer bestimmten, mit den ersten fünf Buchstaben des griechischen Alphabets bezeichneten Kaste angehört. Da alle Übel der Menschheit, genauso wie Liebe, Kunst und Individualität eliminiert sind, geben sich die Bürger ganz konsumorientierten Freizeitvergnügen, sexuellen Ausschweifungen und dem Genuss der Droge „Soma“ hin. Der Alpha Bernard Marx, über den das Gerücht kursiert, dass bei seiner Herstellung eine Panne passiert sei, zeigt eine unangemessen monogame Neigung zur attraktiven Beta Lenina Crowne. Der Alpha Helmholtz Watson, der als Dozent am „College of Emotional Engineering (Department of Writing)“ lehrt, beginnt Gedichte zu schreiben. Und der aus dem New Mexico-Reservat stammende John Savage, den es aufgrund einer Intrige Bernards in die Zivilisation der Brave New World verschlägt, ist nach anfänglicher Bewunderung von dieser zunehmend abgestoßen und versucht – unterstützt von Helmholtz und im Beisein Bernards – einen Aufstand der Deltas anzuzetteln. Die drei werden vor einen der „World Controller“ zitiert und die beiden Alphas werden auf eine Insel in die Verbannung geschickt. John hingegen zieht sich in die Einsamkeit zurück und begeht schließlich – als sein Versuch, sich mit Askese und Selbstkasteiung gegen die Versuchungen der Brave New World zu wappnen, scheitert – Selbstmord.
- George Orwell: *Nineteen Eighty-Four* (1949): Im von der Einheitspartei des „INGSOC“ regierten Superstaat „Oceania“ des Jahres 1984 führt Winston Smith ein elendes, von Entbehrungen, Krieg und staatlichen Repressionen geprägtes Leben. Er versucht, sich der ständigen Überwachung durch die „Telescreens“ zu entziehen, begeht wiederholt schwere Gedankenverbrechen („Thoughtcrime“) und beginnt ein Tagebuch zu führen. Nachdem die Parteigenossin Julia ihm ihre Liebe gesteht, geht er ein Verhältnis mit ihr ein und die beiden versuchen sich in einem gemieteten Zimmer über einem Trödelladen einen privaten Rückzugsort zu schaffen. In dem Parteibonzen O’Brien meint Winston einen Seelenverwandten zu erkennen und es kommt zu einem konspirativen Treffen, in dessen Folge er ein Buch des vermeintlichen Widerstandsführers Emmanuel Goldstein erhält. Winston ist entschlossen, sich dessen „Brotherhood“ anzuschließen, um gegen die Parteidiktatur und den omnipräsenten Führer „Big Brother“ zu kämpfen. Der alte Trödelhändler Charrington entpuppt sich jedoch als Angehöriger der „Thought Police“ und

<sup>934</sup> Weber, S. 164.

<sup>935</sup> Ebd., S. 170–171.

<sup>936</sup> Ebd., S. 173.

Winston und Julia werden im Ministerium für Liebe („Miniluv“) inhaftiert. Winston wird von O’Brien, der sich als überzeugtes Mitglied des Führungskaders erweist, Folter und Gehirnwäsche unterzogen und so systematisch seiner Menschlichkeit entkleidet. Mit seinen schlimmsten Ängsten konfrontiert, begeht er schließlich Verrat an Julia. Als er nach Abschluss seiner Umerziehung als physisches und psychisches Wrack entlassen wird, liebt er den großen Bruder.

- Ray Bradbury: *Fahrenheit 451* (1953): In nicht allzu ferner Zukunft haben die Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika jegliches Interesse an Kunst, Kultur und geistiger Betätigung verloren. Sie ziehen es vor, sich von Seifenopern auf großformatigen interaktiven Fernsehwänden, durch ständige Radioberieselung und auf Mega-Sportveranstaltungen unterhalten zu lassen oder gehen gewaltbetonten Freizeitbeschäftigungen nach. Bücher gelten als schlimmster Feind der Gesellschaft und werden von der Feuerwehr aufgespürt und verbrannt. Der Feuerwehrmann Guy Montag wähnt sich zunächst glücklich in seinem Beruf, wird aber von dem sonderbaren Nachbarmädchen Clarisse eines Besseren belehrt. Nachdem er mit angesehen hat, wie eine alte Frau sich mit ihren Büchern verbrennen lässt, erwägt er, den Dienst zu quittieren und nimmt mit einem ehemaligen Literaturprofessor namens Faber Kontakt auf, um diesen als Mitstreiter und Lehrer zu gewinnen. Er liest seiner Frau Mildred Gedichte aus einem gestohlenen Buch vor, wird von ihr denunziert, brennt sein eigenes Haus nieder, tötet seinen Vorgesetzten und muss fliehen. Auf Anraten und mit Hilfe Fabers schließt er sich einer Gruppe ehemaliger Akademiker an, die außerhalb der Zivilisation leben und Bücher für die Nachwelt erhalten, indem sie sie auswendig lernen. Aus ihrem Exil beobachten sie, wie der lang erwartete Atomkrieg ausbricht und die Stadt dem Erdboden gleichgemacht wird. In der Hoffnung, dass eine bessere Gesellschaft wie Phönix aus der Asche auferstehen könnte, machen sie sich auf den Weg zurück in die Stadt.

Die konkrete Ausgestaltung des Rebellionsmotivs steht stets im Dienste des jeweiligen Textkonzeptes, das nicht zuletzt anhand der mit ihm im Zusammenhang stehenden Textsignale – etwa welche Normen von den Textfiguren gebrochen werden, welche Werte sie vertreten, welche Vorstellungen von den Zielen und Mitteln gesellschaftlicher Veränderung transportiert werden oder welche Effekte das Aufbegehren letztlich hat – erschlossen werden kann. Aber ungeachtet bestehender Divergenzen in Bezug auf die Weltbildannahmen der Autoren, die historischen oder theoretischen Kontexte, den Ideengehalt, die thematisch-inhaltlichen Schwerpunkte und die Angriffsziele, weist es eine Reihe von Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Figurenzeichnung sowie der Grundlinie und der Elemente der Handlung auf. So stimmen die Protagonisten (was auf unterschiedliche Weise begründet wird) entweder von vornherein oder als Ergebnis eines Entwicklungsprozesses nicht mit den Werten des fiktiven Gesellschaftssystems überein, sie geraten aufgrund ihrer ablehnenden Haltung sowie in den meisten Fällen aufgrund weiterer Faktoren – wie einem Initiationserlebnis, das diese noch verstärkt, weil sie mit anderen abtrünnigen Personen in Kontakt kommen oder mit einer solchen gar ein (in der Regel verbotenes) Liebesverhältnis eingehen – in Konflikt mit der Staatsmacht, sie erwehren sich deren Belehrungs- oder Bekehrungsversuchen, schließen sich gegebenenfalls einer Widerstandsorganisation an und werden am Ende, sofern ihnen nicht die Flucht gelingt, vom Staat drastisch bestraft oder gewaltsam wieder eingegliedert. Von besonderer Bedeutung für die Handlungsstruktur sind häufig die – auch von Atwood herausgestrichene (s. Anm. 638) – Liebeshandlung sowie eine vom Protagonisten mit einem mehr oder weniger hochrangigen Vertreter der Obrigkeit ausgetragene Kontroverse. Ersteres liefert der Hauptfigur wie bei Samjatin und Orwell oft den ausschlaggebenden Motivationsgrund für aktives und normwidriges Handeln.<sup>937</sup> In letzterer – in der Forschungsliteratur meist als „zentraler Disput“ bezeichnet – ist in einigen Fällen die Vermittlung von Hintergrundwissen („Just So Story“ und weltanschaulich-programmatische Grundsätze des Staates) mit der Konfrontation konträrer Wertewelten verbunden, etwa bei Huxley, der den Weltkontrolleur Mustapha Mond und den „Wilden“ John Savage gegeneinander antreten lässt (Kap. III), und bei Bradbury, dessen Protagonist sich der Unterstützung des ehemaligen Literaturprofessors versichert, um im verbalen Schlagabtausch mit Feuerwehrhauptmann Beatty bestehen zu können (S. 61–70).<sup>938</sup>

<sup>937</sup> Vgl. hierzu Seeber, der bemerkt, dass der „Prozeß der Entfremdung [...] meist durch ein Liebeserlebnis ausgelöst oder entscheidend vorangetrieben wird (S. 150) sowie Broich, der – indirekt auf Samjatin und Orwell und direkt auf Bradbury und Pohl/Kornbluth bezogen – festhält: „Die Figur, welche R [dem Rebellen; AG] die entscheidenden Impulse zur Rebellion gibt, ist gleichfalls meist eine Frau [...]“ (S. 120)

<sup>938</sup> Vgl. Seeber, S. 174: „in dem von uns als *zentraler Disput* betitelten Dialog [steht] die Sache in Form einer Diskussion der Prinzipien, die dem utopischen Staatswesen zugrunde liegen, im Mittelpunkt. In der Auseinandersetzung des Rebellen mit dem Repräsentanten der Staatsmacht treffen letzten Endes nicht Personen, sondern unvereinbare Ideen

Grundsätzlich nachzuweisen ist dieses Figuren- und Handlungsmuster zeit- und medienunabhängig in zahlreichen dystopischen Kunstproduktionen<sup>939</sup>: In der Literatur tritt es in diversen weniger bekannten Werken verschiedener Nationalliteraturen<sup>940</sup> genauso auf wie in den von Tuzinski untersuchten frühen Werken<sup>941</sup>; im Genre des dystopischen Films ist es bis heute sowohl als Literaturadaption als auch in Gestalt eigenständiger Werke stark vertreten und liefert hier häufig die Spannungs- und Action-Elemente, die neben den futuristischen Schauwerten wesentlich für den kommerziellen Erfolg eines Films sind<sup>942</sup>; und auch in den in den letzten Jahren in großer Zahl publizierten dystopischen Romanen im Jugendbuchbereich, die in vielen Fällen zeitnah als Hörbuch und/oder Film medial weiterverwertet wurden, spielt es eine zentrale Rolle, wobei anzunehmen ist, dass sich der große Erfolg dieser Produktionen auch aus dem Umstand erklärt, dass das gattungs- bzw. genretypische Motiv der Rebellion gerade für Heranwachsende mit ihrer altersspezifischen Neigung, gegen Autoritäten aufzubegehren, attraktiv ist<sup>943</sup>. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Dystopie – sei es am Anfang des 20. oder des 21. Jahrhunderts, sei es im politischen Roman, im Jugendbuch oder im SF-Film – eine Kritik an Fortschrittsoptimismus oder Utopismus und eine Warnung vor Technisierung, Vermassung, Perfektionierung oder bestimmten weltanschaulichen Vorstellungen oder soziopolitischen Programmen oft zwar nicht ausschließlich, aber vorrangig über das Inhalts- und Strukturprinzip der Rebellion erfolgt.

### 7.5.2 Offred als Rebellenfigur

Atwood hingegen gestaltet eine passive Hauptfigur und entwickelt dementsprechend keine Haupthandlung rund um Abweichung und Widerstand. Typische Figuren- und Handlungselemente des dystopischen Rebellionismus wie die Gegnerschaft der Protagonistin zum geltenden Herrschaftssystem, der Kontakt zur existierenden Widerstandsorganisation, eine verbotene Liebesbeziehung und die Gespräche mit einem Vertreter der Staatsmacht sind zwar vorhanden, werden aber von der Autorin im Einklang mit ihren weltanschaulichen und literaturprogrammatischen Überzeugungen weitreichend umgeformt.

Offred unterscheidet sich in Bezug auf ihre grundsätzlich systemkritische Einstellung zunächst einmal nicht vom Prototyp einer dystopischen Rebellenfigur. Wie etwa Orwells Winston Smith nimmt sie von Anfang an eine ablehnende Haltung gegenüber dem Staat ein, die sich, wie in vorherigen Kapiteln dargelegt, auf mannigfaltige Weise in ihrer Gefühls- und Gedankenwelt dokumentiert. Es bedarf, anders als z. B. bei Bradburys Guy Montag, keines besonderen Erlebnisses, der einen Prozess des Umdenkens einleitet, sondern die Hauptfigur, die im Gegensatz zu den meisten Protagonisten der literarischen Dystopie die vor-dystopische Vergangenheit aus eigener Anschauung kennt und die revolutionären Entwicklungen selbst erlebt hat, war bereits vor Errichtung Gileads kritisch

---

aufeinander.“ u. S. 176: „Dieser abstrakte Erörterungsdialog erläutert, begründet und vertieft in einer sehr gegenständlichen Situation unser Verständnis der schon konkret vorgeführten Alltäglichkeit des utopischen Raumes.“; Broich, S. 120: „Im Mittelpunkt steht der Rebell gegen Utopia (R) [...]. Sein Gegenspieler ist ein führender Funktionär des Zukunftsstaates (F) [...], wobei auch hier [in *Fahrenheit 451*, *The Space Merchants* und *Player Piano*; AG] die Darstellung der Ideologie des Zukunftsstaates meist in einem zentralen Disput zwischen R und F erfolgt.“ Siehe auch Anm. 644.

<sup>939</sup> Die postapokalyptische Dystopie, deren Hauptgegenstand nicht die Darstellung politischer Verhältnisse ist, sondern die oft einen auf den Zusammenbruch der Zivilisation folgenden Rückfall in die Barbarei gestaltet, hat hingegen andere Darstellungskonventionen entwickelt, etwa den Überlebenskampf des Helden gegen eine lebensfeindliche Umwelt und verrohte, gewalttätige Mitmenschen. Als Beispiele könnten die z. T. auf literarischen Werken basierenden Filme *The Omega-Man* (1971) und *I am Legend* (2007), die *Mad Max*-Trilogie (1978, 1981 u. 1985), *Waterworld* (1995) und *The Road* (2009) angeführt werden.

<sup>940</sup> Zum Beispiel *Nein. Die Welt der Angeklagten* von Walter Jens (1950), *The Space Merchants* von Frederick Pohl und Cyril M. Kornbluth (1952), *Player Piano* von Kurt Vonnegut (1952) und *Erwins Badeszimmer* von Hans Bemann (1984).

<sup>941</sup> Etwa die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Werke *The Master Beast* von Horace Wykeham Can Newte (1907), *The Last Generation* von James Elroy Flecker (1908), *The Machine Stops* von Edward Morgan Forster (1912), *Meccania, the Super-State* von Owen Gregory (1918), *The Apostle of the Cylinder* von Victor Rousseau (1918), *Man's World* von Charlotte Haldane (1926), *Unborn To-Morrow* von John Kendall (1933), *Land under England* von Joseph O'Neill (1935) und *The Adventure of Wyndham Smith* von Sidney Fowler Wright (1938).

<sup>942</sup> Etwa *Fahrenheit 451* von François Truffaut (1966), *THX 1138* von George Lucas (1970), *Logan's Run* von Michael Anderson (1976), *1984* von Michael Radford (1984), *Brazil* von Terry Gilliam (1985), *Equilibrium* von Kurt Wimmer (2002), *The Island* von Michael Bay (2005), *Æon Flux* von Karyn Kusama (2005) und *V for Vendetta* von James McTeigue (2006), *In Time* von Andrew Niccol (2011) und *Elysium* von Neill Blomkamp (2013).

<sup>943</sup> Zum Beispiel *The Hunger Games* von Suzanne Collins (Buchtrilogie: 2008, 2009 u. 2010; Filme: 2012, 2013, 2014 u. 2015), *The Giver* von Lois Lowry (Buch: 1993; Film: 2014), *The Divergent* von Veronica Roth (Buchtrilogie: 2011, 2012 u. 2013; Filme: Teil 1–3: 2014, 2015 u. 2016, Teil 4: geplant für 2017) und die *Unwind*-Serie von Neal Shusterman (Buchserie: 2007, 2012, 2013 u. 2014; Filme: geplant ab 2016).

gegenüber genau jenen Kräften, die diese ins Werk setzten.<sup>944</sup> Dass sie mit den Werten des dystopischen Staates nicht übereinstimmt, zeigt sich zudem an der Darstellung ihrer unterschiedlichen Normbrüche – sowohl während ihrer Zeit im „Red Centre“ als auch während ihrer Dienstzeit im Haus Commander Freds –, die dem aus Vorläufertexten bekannten Muster weitgehend folgt. Beispielsweise verführt sie zwei Wachposten zum unerlaubten Blickkontakt<sup>945</sup>, umgeht das Verbot der Körperpflege mit dem Trick, Butter oder Margarine als Körperlotion zu verwenden (*HT*, 107 u. 167), stiehlt eine Blume aus dem Wohnzimmer (*HT*, 109), lauscht an geschlossenen Türen (*HT*, 20) und bricht wiederholt die Kommunikationsverbote (s. Anm. 773). Ihre schwerwiegendsten Vergehen stellen die heimlichen Treffen mit Commander Fred und ihr Liebesverhältnis mit Nick dar, die sie allerdings nicht aus eigenem Antrieb begeht, sondern ironischerweise in gehorsamer Erfüllung der Forderungen des Commanders bzw. Serena Joys. Darüber hinaus freut sich Offred insgeheim über jede Dysfunktion des Systems, wie etwa den Umstand, dass die Botschaft ihrer Vorgängerin „made it through“ (s. Anm. 878), phantasiert sie gelegentlich von Gewalttaten gegen Autoritätspersonen<sup>946</sup> und äußert sie einige Male unverhohlen ihre Verachtung für die angepasste und unterwürfige Janine<sup>947</sup>.

Ebenfalls entspricht es der Gattungskonvention, dass die Hauptfigur sich nach außen als systemkonformes Mitglied der Gesellschaft präsentiert und es vermeidet, die Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf sich zu ziehen. So bleibt Offred gegenüber staatlichen Funktionsträgern oder Höhergestellten stets in der Defensive, etwa als der Arzt zudringlich wird und sich ihr als Sexualpartner anbietet (s. Anm. 835) oder als Serena Joy ihr Informationen zu ihrer Tochter verspricht und Offred ihre Wut über deren Verschwiegenheit und Gefühlskälte zurückhält<sup>948</sup>. Desgleichen beteiligt sie sich vorschriftsmäßig an den Kollektivritualen „Testifying“, von dem sie sagt, es sei „safer to make things up than to say you have nothing to reveal“ (*HT*, 81), „Salvaging“, bei der sie an der Hinrichtung einer Handmaid mitwirkt (s. Anm. 753), und „Participation“, bei der sie den Vorsatz fasst, sich unauffällig im Mittelfeld zu halten<sup>949</sup>, dann allerdings alle Umsicht fahren lässt, als sie Ofglen wegen ihrer Attacke auf den Delinquenten zur Rede stellt, was prompt nicht unbemerkt bleibt und Ofglen später wohl zum Verhängnis wird<sup>950</sup>. Wie Winston Smith, der Ähnliches von der „Two Minutes Hate“ berichtet, gesteht Offred im Zusammenhang mit Janines „Testifying“ und der „Participation“ außer-

<sup>944</sup> So sagt sie über die rechtskonservative christliche Aktivistin Serena Joy: „We thought she was funny. Or Luke thought she was funny. I only pretended to think so. Really she was a little frightening. She was in earnest.“ (*HT*, 56)

<sup>945</sup> *HT*, 31: „In returning my pass, the one with the peach-coloured moustache bends his head to try to get a look at my face. I raise my head a little, to help him, and he sees my eyes and I see his, and he blushes. [...] It's an event, a small defiance of rule, so small as to be undetectable, but such moments are the rewards I hold out for myself, like the candy I hoarded, as a child, at the back of a drawer. Such moments are possibilities, tiny peepholes.“; *HT*, 32: „As we walk away I know they're watching, these two men who aren't yet permitted to touch women. They touch with their eyes instead and I move my hips a little [...]. It's like thumbing your nose from behind a fence or teasing a dog with a bone held out of reach, and I'm ashamed of myself for doing it [...]. Then I find I'm not ashamed after all. I enjoy the power; power of a dog bone, passive but there. I hope they get hard at the sight of us and have to rub themselves against the painted barriers, surreptitiously. They will suffer, later at night, in their regimented beds. They have no outlets now except themselves, and that's a sacrilege.“

<sup>946</sup> In Gedanken wird sie gegen den Commander und Aunt Lydia handgreiflich: „If I could spit, out the window, or throw something, the cushion for instance, I might be able to hit him.“ (*HT*, 67); „I would like to strangle her. I shove this thought away almost as soon as I think it.“ (*HT*, 123); „He laughed. I could have slapped him.“ (*HT*, 167)

<sup>947</sup> Offred bezeichnet sie als „one of Aunt Lydia's pets“ und bekennt „I never liked her“ (*HT*, 37); sie schildert ihre Abscheu bei deren „Testifying“ (*HT*, 81–82), nennt sie „whiny bitch“ und „sucky Janine“ und öffnet ihren unterwürfigen Ton nach (*HT*, 125); sie macht deutlich, dass sie sie, schwach und willenlos wie sie ist, für ein willfähriges Instrument der Aunts hält (s. Anm. 833); und sie hat, als diese in den Wahnsinn abgeleitet, kein Mitgefühl für sie: „I don't even feel sorry for her, although I should. I feel angry. I'm not proud of myself for this, or for any of it. But then, that's the point.“ (*HT*, 292–293)

<sup>948</sup> *HT*, 216: „‘Maybe I could get something for you,’ she says. [...] ‘A picture,’ she says [...]. ‘Of her,’ she says. ‘Your little girl. But only maybe.’ She knows where they've put her then, where they're keeping her. She's known all along. Something chokes in my throat. The bitch, not to tell me, bring me news, any news at all. Not even to let on. She's made of wood, or iron, she can't imagine. But I can't say this, I can't lose sight, even of so small a thing. I can't let go of this hope. I can't speak.“

<sup>949</sup> *HT*, 289–290: „It's a mistake to hang back too obviously in any group like this; it stamps you as lukewarm, lacking in zeal. [...] I don't want to be at the front, or at the back either.“

<sup>950</sup> *HT*, 292: „‘I saw what you did,’ I say to her. Now I'm beginning to feel again: shock, outrage, nausea. Barbarism. ‘Why did you do that? You! I thought you ...’ ‘Don't look at me,’ she says. ‘They're watching.’ ‘I don't care,’ I say. My voice is rising, I can't help it.“

dem, dass sie sich den Wirkungen der gruppenspezifischen Prozesse bzw. der inszenierten Massenhysterie (wie sie für totalitäre Diktaturen typisch sind) nicht immer entziehen konnte.<sup>951</sup>

Ein entscheidender Unterschied zu dystopischen Vorgängertexten besteht jedoch darin, dass keine Entwicklung von einer passiven zu einer aktiven Handlungsorientierung stattfindet. Schon aus Offreds Bericht über ihre Ausbildungszeit im „Red Centre“ geht hervor, dass sie zwar gegen alle Regeln ihre Freundschaft zu der renitenten Moira pflegt, sich von dieser aber nicht mitreißen lässt, sondern sogar versucht, dieser ihren Fluchtplan auszureden, um nicht ihren letzten Rückhalt zu verlieren.<sup>952</sup> Auch kreisen ihre Gedanken immer wieder um den Freitod als einzigen Ausweg aus ihrer Situation<sup>953</sup>, nicht aber um Möglichkeiten, wie sich die gesellschaftlichen Verhältnisse verändern ließen, und sie betont immer wieder, dass sie ein Feigling sei<sup>954</sup>. Wenn sich dann ungefähr in der Mitte des Romans Offreds Partnerin Ofglen als Mitglied der Untergrundorganisation „Mayday“ zu erkennen gibt, sie einlädt, sich dieser anzuschließen und Offred von Hoffnung, aufsteigender Energie und davon, dass ein Anfang gemacht sei, spricht,<sup>955</sup> wird beim Leser die Erwartung geweckt, dass sich nun eine (typische) Rebellionshandlung entfalten werde. Als Ofglen ihr aber wenig später das Losungswort nennt, anhand dessen die Mitglieder des Untergrundes einander identifizieren, ist sie gelinde irritiert und räumt ein, nicht erkennen zu können „what use it is for me to know“ (HT, 212), und als Ofglen, die über Offreds Zusammenkünfte mit Commander Fred Bescheid weiß, sie beauftragt, ihren Dienstherrn auszuspionieren, scheint sie eher unsicher als tatendurstig<sup>956</sup>. Schließlich wehrt sie Ofglen, die insistiert, sie solle die Papiere und Notizen des Commanders durchsuchen und ihr in Aussicht stellt, sie außer Landes bringen zu können, mit der Begründung ab, sie sei zu ängstlich und taue nicht zu so etwas, während sie gegenüber dem Leser gleichzeitig sowohl zugibt, dass sie wegen Nick in Gilead bleiben wolle als auch dass sie erleichtert sei, als Ofglen ihre Anwerbeversuche schließlich aufgibt.<sup>957</sup>

Hier zeigt sich, dass die Möglichkeit, für den Widerstand tätig zu werden, nicht nur keinen unmittelbaren Handlungsimpuls auslöst, sondern dass gerade das Liebesverhältnis, das in vielen dystopischen Werken als Anreiz oder Verstärker für eine Rebellion wirkt, in *The Handmaid's Tale* als retardierendes Moment fungiert. In Bezug auf die Liebesaffäre von Offred und Nick hat Atwood geäu-

<sup>951</sup> Offred spricht davon, die Beschimpfung Janines nicht nur vorgetäuscht, sondern wirklich so gemeint zu haben, und dass sich in Erwartung der bevorstehenden „Participation“ tatsächlich eine Art Blutdurst einstelle (s. Anm. 836). In *Nineteen Eighty-Four* heißt es: „In a lucid moment Winston found that he was shouting with the others and kicking his heel violently against the rung of his chair. The horrible thing about the Two Minutes Hate was not that one was obliged to act a part, but that it was impossible to avoid joining in.“ (S. 16)

<sup>952</sup> HT, 100: „I’ve got to get out of here, I’m going bats. I feel panic. No, no, Moira, I say, don’t try it. Not on your own. I’ll fake sick. They send an ambulance, I’ve seen it. You’ll only get as far as the hospital. At least it’ll be a change. I won’t have to listen to that old bitch. They will find you out. Not to worry, I’m good at it. [...] Moira, don’t. I couldn’t stand the thought of her not being there, with me. For me.“

<sup>953</sup> HT, 17–18: „I know why there is no glass [...], and why the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof. It isn’t running away they’re afraid of. We wouldn’t get far. It’s those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge.“; HT, 180: „They gave me an electric fan [...]. If I were Moira, I’d know how to take it apart, reduce it to its cutting edges. I have no screwdriver, but if I were Moira I could do it without a screwdriver. I’m not Moira.“; HT, 205: „I think about the chandelier too much, though it’s gone now. But you could use a hook, in the closet. I’ve considered the possibilities. All you’d have to do [...] would be to lean your weight forward and not fight.“

<sup>954</sup> HT, 110: „I’m a coward, I hate the thought of pain.“; HT, 234: „You were always such a wimp, Moira says, but with affection.“; HT, 306: „Moira is right, I am a wimp.“

<sup>955</sup> HT, 177–178: „I thought you were a true believer,‘ Ofglen says. ‚I thought you were,‘ I say. ‚You were always so stinking pious.‘ ‚So were you,‘ I reply. I want to laugh, shout, hug her. ‚You can join us,‘ she says. ‚Us?‘ I say. There is an us then, there’s a we. I knew it. ‚You didn’t think I was the only one,‘ she says. I didn’t think that. It occurs to me that she may be a spy, a plant, set to trap me; such is the soil in which we grow. But I can’t believe it; hope is rising in me, like sap in a tree. Blood in a wound. We have made an opening.“

<sup>956</sup> HT, 234–235: „We know you’re seeing him alone.‘ ‚Who?‘ I say, resisting the urge to look at her. I know who. ‚Your Commander,‘ she says. ‚We know you have been.‘ I ask her how. ‚We just know,‘ she says. ‚What does he want? Kinky sex?‘ [...] ‚In a way.‘ [...] ‚I can’t help it,‘ I say. ‚I can’t say I won’t go.‘ [...] ‚Of course you can’t. But find out and tell us.‘ ‚Find out what?‘ I say. I feel rather than see the slight turning of her head. ‚Anything you can.‘“

<sup>957</sup> HT, 282–283: „I hardly listen to her, I no longer credit her. The things she whispers seem to me unreal. What use are they, for me, now? You could go into his room at night, she says. Look through his desk. There must be papers, notations. The door is locked, I murmur. We could get you a key, she says. Don’t you want to know who he is, what he does? [...] I can’t I say to Ofglen. I’m too afraid. Anyway I’d be no good at that, I’d get caught. I scarcely take the trouble to sound regretful, so lazy have I become. We could get you out, she says. We can get people out if we really have to, if they’re in danger. Immediate danger. The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom. I want to be here, with Nick, where I can get at him. Telling this, I’m ashamed of myself. [...] Ofglen is giving up on me. She whispers less, talks more about the weather. I do not feel regret about this. I feel relief.“

Bert, dass sie diese als eine Variante des für die Dystopie typischen Verstoßes gegen die auf Liebe und Sexualität bezogenen Regeln der diktatorischen Regime betrachte.<sup>958</sup> Aber zugleich unterläuft die Autorin die dystopische Gattungskonvention hiermit in mehrfacher Hinsicht: Weder ist Offred die Verführerin, die eine männliche Textfigur verleitet, gegen die strikten Sexualnormen zu verstoßen und auf diese Weise zu seiner devianten Handlungsorientierung beiträgt, noch ist sie selbst diejenige, die sich von ihrem Geliebten zu devianten Akten gegen den Staat anstiften lässt; Offred ahnt nicht einmal, dass Nick der Untergrundorganisation angehört, niemals offenbaren sie einander, und selbst als Offred ihm eröffnet, dass sie von ihm schwanger sei, ergeben sich daraus keine Konsequenzen<sup>959</sup>; sie handelt anfangs (genauso wie er) allein auf Anweisung ihrer Dienstherrin; und ausgerechnet die Liebesaffäre, deren eigenmächtige Fortführung über Serenas Arrangement hinaus Offreds einzige willentlich begangene schwerwiegende Normübertretung darstellt, mit der sie ein doppeltes Risiko – erwischt oder von Nick verraten zu werden – eingeht<sup>960</sup>, minimiert ihre ohnehin gering ausgeprägte Handlungsbereitschaft. Auf diese Weise wird die häufig in der Dystopie anzutreffende Vorstellung von der Liebe als einer subversiven Kraft, die sich nicht nur dem Einfluss eines totalitären Regimes entzieht, sondern zugleich ein Stimulans der Widerständigkeit darstellt, von der Autorin stark ironisiert. Und schließlich liegt eine gewisse Ironie darin, dass Offred, so wie sie es sich von Luke erträumt hat<sup>961</sup>, von Nick und dessen Mitstreitern von „Mayday“ gerettet wird und ihr Entkommen aus Gilead wie eine Spielart des von Atwood kritisierten Rapunzel-Syndroms erscheint, bei dem die Märchenheldin vom Prinzen aus ihrem Gefängnis befreit wird (s. Anm. 467). Dazu passt auch, dass die Situation für Offred nicht aufgrund ihres eigenen Handelns eskaliert, sondern als Folge des Handelns Anderer, nämlich Ofglens Tat bei der „Participation“ und der Nachlässigkeit des Commanders, die zur Entdeckung der Abendgarderobe führt. Anders als dystopische Protagonisten wie D-503, Helmholtz Watson, Winston Smith oder Guy Montag, die bei verbotenen Tun erwischt oder für ihr offenes Aufbegehren sanktioniert werden, gerät Offred ohne eigenes Zutun in Konflikt mit der Staatsmacht. Als sie am Ende tatsächlich aktiv wird und von der Nachfolgerin der verschwundenen Ofglen herauszufinden versucht, was mit der alten Gefährtin passiert ist, versetzt der Gedanke, was ihr bevorstehen könnte, sollte Ofglen sie unter der Folter verraten haben, in Panik<sup>962</sup> und als sich die Lage zuspitzt, erörtert sie zwar eine Reihe von Handlungsoptionen – so malt sie sich aus, das Haus anzuzünden oder Serena Joy zu erschlagen (*HT*, 303–304) –, aber sie bleibt

<sup>958</sup> Atwood: *Genesis of The Handmaid's Tale*, S. 19: „R. Smith: Nick and Offred. [...] were you surprised that there are commentators that are a little disturbed as they see a romantic, conventional escape for Offred in a conventional role for a female to fall in love with a redeeming male. [...] were you surprised that people thought that was happening? M. Atwood: [...] No, the way I view it is pretty much standard dystopia *Nineteen Eighty-Four* thing, which is that if the regime forbids love affairs, then one of the rebellious things that you can do is *have* one. You know, it's Julia and Winston Smith, who are doing something really very illegal and something that's going to get them in a lot of trouble, just by sneaking off and having an affair. So she is [...] getting away with something in a repressive regime“; *Herizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 22: „He's not the one she's been delegated to. He's forbidden. [...] Going with Nick is playing hookey, sneaking out of school, doing something behind the back of authority.“

<sup>959</sup> *HT*, 283: „I put his hand on my belly. It's happened, I say. [...] He'll love you to death, he says. So will she. But it's yours, I say. It will be yours, really. I want it to be. We don't pursue this, however.“

<sup>960</sup> Offred schilt sich selbst wegen ihres Wagemuts: „This room is one of the most dangerous places I could be. If I were caught there would be no quarter, but I'm beyond caring. And how have I come to trust him like this, which is foolhardy in itself? How can I assume I know him, or the least thing about him and what he really does? I dismiss these uneasy whispers.“ (*HT*, 281–282)

<sup>961</sup> *HT*, 116: „I must have patience: sooner or later he will get me out [...] I must endure, keep myself safe for later.“

<sup>962</sup> *HT*, 296–297: „I should not be rash, I should not take unnecessary risks. But I need to know. [...] ,I didn't know Ofglen very well,‘ I say. ,I mean the former one. [...] I've only know her since May,‘ I say. I can feel my skin growing hot, my heart speeding up. [...] ,Around the first of May I think it was. What they used to call May Day.‘ ,Did they? [...] That isn't a term I remember. I'm surprised you do. You ought to make an effort ...‘ She pauses. ,To clear your mind of such ...‘ She pauses again. ,Echoes.‘ Now I feel cold, seeping over my skin like water. What she is doing is warning me. She isn't one of us. But she knows. I walk the last blocks in terror. I've been stupid, again. More than stupid. It hasn't occurred to me before, but now I see: if Ofglen's been caught, Ofglen may talk, about me among others. She will talk. She won't be able to help it. But I haven't done anything, I tell myself, not really. All I did was know. All I did was not tell. They know where my child is. What if they bring her, threaten something to her, in front of me? Or do it. I can't bear to think what they might do. Or Luke, what if they have Luke. Or my mother or Moira or almost anyone. Dear God, don't make me choose. I would not be able to stand it, I know that; Moira was right about me. I'll say anything they like, I'll incriminate anyone. It's true, the first scream, whimper even, and I'll turn to jelly, I'll confess to any crime, I'll end up hanging from a hook on the Wall.“

untätig, bedauert ihre eigene Trägheit und Unschlüssigkeit<sup>963</sup> und leistet auch bei ihrer Verhaftung durch die vermeintlichen „Eyes“ keinerlei Gegenwehr.

Zwei weitere Modifikationen der konventionellen Handlungs- und Figurenkonzeption beziehen sich auf die Gestaltung der Gespräche Offreds mit Commander Fred sowie ihren früheren Beruf. In *Nineteen Eighty-Four* und *Brave New World* etwa ist der Dialog zwischen Protagonist und staatlichem Gegenspieler zum einen Teil der Reaktion des Systems – in Ersterem findet es im Rahmen von Winstons Umerziehung und in Letzterem im Rahmen der Sanktionierung der Abweichler statt – und zum anderen wird in ihm eine ausgiebige Debatte geführt, in der die Rebellenfigur Werte wie Individualität, Freiheit, Menschlichkeit und Liebe verteidigt und somit die Erfahrungswelt des Lesers vertritt. In *The Handmaid's Tale* hingegen stellen diese Gespräche Normbrüche des Staatsvertreters selbst dar und kein einziges Mal werden divergierende Sichtweisen ausführlicher diskutiert. Offred wird zwar einige Male patzig, ungehalten oder ironisch, z. B. als der Commander seine Sonderrechte begründet oder auf die angeblich promiskuitive Natur des Mannes verweist (s. Anm. 873), als er ihr die Handlotion gibt und sich wundert, dass die Zimmer der Handmaids kontrolliert werden<sup>964</sup>, und als er seine unerlaubte Berührung während der Zeremonie damit entschuldigt, dass er diese so unpersönlich finde und Offred erwidert: „How long did it take you to find that out?“ (HT, 171) Aber nur an einer Stelle, als der Commander sich für die Zustände in Gilead zu rechtfertigen versucht und um Offreds Verständnis für den gegenwärtigen Zustand und die Notwendigkeit, Opfer zu bringen wirbt, erhebt Offred einige Einwände, hält aber letztlich mit ihrer Meinung hinter dem Berg (s. Anm. 807). Voller Ironie ist auch Atwoods Hinweis auf Offreds frühere Berufstätigkeit, die eine Variation eines häufig in der Dystopie anzutreffenden Topos darstellt. Ähnlich wie die Protagonisten dystopischer Vorläufertexte, die oft mit Büchern, Literatur oder verwandten Bereichen des Geisteslebens zu tun haben<sup>965</sup>, arbeitete sie zwar in einer Bibliothek, jedoch war ihre Tätigkeit mechanischer und nicht geistiger Natur und bedeutete tatsächlich, dass sie an der Vernichtung von Büchern beteiligt war.<sup>966</sup>

Implementiert ist das gattungstypische Rebellionsmotiv allerdings in den Nebenfiguren Moira, Ofglen und Nick, die sich dem Regime durch Flucht zu entziehen versuchen bzw. es aktiv bekämpfen, und deren Geschichten sich ohne Weiteres gattungskonform hätten erzählen lassen. Atwood bedient sich hier eines erzähltechnischen Kniffs, der auf die (unbewusste) Mitarbeit des Lesers setzt: Da dieser über alle drei Textfiguren genügend Informationen erhält, die ihn in die Lage versetzen, die Leerstellen entsprechend auszufüllen, werden mehrere Rebellengeschichten quasi im Hintergrund miterzählt. Dies gilt vor allem für die parallel erzählten Geschichten Ofglens und Moiras, aber auch für die Geschichte Nicks, die schlaglichtartig erst am Romanende hervortritt. So lässt die langsame Entfaltung der Widerstandsaktivitäten Ofglens – von ihrem ersten Vorstoß, als sie herauszufinden versucht, ob Offred über „Mayday“ im Bilde ist (s. Anm. 762), über ihre häretische Frage vor „Soul Scrolls“, mit der sie Offred aus der Reserve lockt<sup>967</sup> und an die sich ihr Angebot, Offred könne beim Widerstand mitmachen, anschließt (s. Anm. 955), sowie ihre Anstrengungen, Offred zur Spionage zu

<sup>963</sup> HT, 305: „I've been wasting my time. I should have taken things into my own hands while I had the chance. [...] the world is full of weapons if you're looking for them. I should have paid attention.“

<sup>964</sup> HT, 167–168: „The trouble is, I said, I don't have anywhere to keep it. In your room, he said, as if it were obvious. They'd find it, I said. Someone would find it. Why? he asked, as if he really didn't know. Maybe he didn't. It wasn't the first time he gave evidence of being truly ignorant of the real conditions under which we lived. They look, I said. They look in all our rooms. What for? he said. I think I lost control then, a little. Razor blades, I said. Books, writing, black-market stuff. All the things we aren't supposed to have. Jesus Christ, you ought to know. My voice was angrier than I'd intended, but he didn't even wince.“

<sup>965</sup> Beispiele sind Winston Smith in *Nineteen Eighty-Four*, dessen Tätigkeit im „Ministry of Truth“ eine Art journalistisches Schreiben darstellt, Helmholtz Watson in *Brave New World*, der als Dozent am „Department of Writing“ mit der Obrigkeit „over some rhymes“ (S. 181) in Konflikt gerät, Walter Sturm in *Nein. Die Welt der Angeklagten*, der vor dem Berufsverbot als Schriftsteller und Universitätsdozent für Literaturgeschichte tätig war und Guy Montag in *Fahrenheit 451*, der sich den Büchermenschen, die Werke der Literatur vor dem Vergessen retten, anschließt.

<sup>966</sup> HT, 182: „I worked transferring books to computer discs, to cut down on storage space and replacement costs, they said. Discs, we called ourselves. We called the library a discotheque, which was a joke of ours. After the books were transferred they were supposed to go to the shredder, but sometimes I took them home with me. I liked the feel of them, and the look. Luke said I had the mind of an antiquarian. He liked that, he liked old things himself.“

<sup>967</sup> HT, 176–177: „At least Ofglen speaks. ‚Do you think God listens,‘ she says, ‚to these machines?‘ She is whispering: our habit at the Centre. In the past this would have been a trivial enough remark, a kind of scholarly speculation. Right now it's treason. I could scream. I could run away. I could turn from her silently, to show her I won't tolerate this kind of talk in my presence. Subversion, sedition, blasphemy, heresy, all rolled into one. I steel myself. ‚No,‘ I say. She lets out her breath, in a long sigh of relief. We have crossed the invisible line together.“

bewegen (s. Anm. 956–957) bis zu ihrer Enttarnung (s. Anm. 950) und ihrem Suizid – genauso Raum für die Assoziation einer „mustergültigen“ Untergrundlaufbahn wie die Erörterung von Nicks Undercover-Tätigkeit (s. Anm. 760) und seiner Motive, Offred zur Flucht zu verhelfen (*HT*, 323) im Epilog, in dem seine Rolle bei der vermeintlichen Verhaftung Offreds nachträglich erklärt wird.

Moiras Geschichte ist darüber hinaus auf zweifache Weise als Rebellionsmotiv in *The Handmaid's Tale* wirksam. Erstens ist sie durchgehend als aufsässiger Charakter gekennzeichnet<sup>968</sup> und ihr Bericht von ihrer abenteuerlichen Flucht gibt nicht nur Aufschluss über ihre eigenen Geschicke, sondern auch über diejenigen einiger ihrer Helfer, die exemplarisch für die zahlreichen Unterstützer und Organisatoren der „Underground Femaleroad“ stehen. Zweitens verkörpert Moira Offreds Ideal einer Revoluzzerin und erfüllt somit für die Protagonistin genau die gleiche Funktion, wie der dystopische Rebell für die Rezipienten negativ-utopischer Fiktionen – als Projektionsfläche für die eigenen unerfüllten bzw. unrealistischen Ansprüche. Während Offred selbst in Gilead ausharrt und trotz sich bietender Gelegenheiten nicht aktiv wird, wird Moira mit ihrem Husarenstück, Aunt Elisabeth zu überwältigen und als Aunt verkleidet aus dem „Red Centre“ zu entkommen, für sie und andere Handmaids im Ausbildungszentrum zu einer Ikone des Ungehorsams<sup>969</sup> und Offred ist tief enttäuscht, als sie bei „Jezebel's“ eine Moira wiedertrifft, die sich in ihr Schicksal ergeben hat<sup>970</sup>. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass Atwood zweimal ganz offensichtlich auf die Erwartungshaltung des Lesers in Bezug auf das Rebellionsmotiv anspielt, indem sie Offred in die Rolle einer dystopischen Erzählerin schlüpfen lässt. Wenn Offred berichtet, wie sie sich ausgemalt habe, den Commander zu ermorden, aber sofort zugibt, dies erst im Nachhinein hinzugefügt zu haben<sup>971</sup>, und wenn sie einräumt, dass sie Moiras Geschichte gern wie eine dystopische Rebellengeschichte erzählt hätte<sup>972</sup>, wird die Vorstellung vom heldenhaften Widerstand gegen diktatorische Unterdrückung als Wunschtraum entlarvt und in den Bereich der Fiktion verwiesen.

Unter anderem im Vergleich mit den Nebenfiguren des Textes zeigt sich aber auch, dass Offreds Strategie, keine Aufmerksamkeit zu erregen, keine Risiken einzugehen und den Konflikt mit der Obrigkeit zu vermeiden, erfolgreich ist. Von allen Handmaids, deren Geschichten Offred erzählt, und die ein breites Spektrum an Verhaltens- und Handlungsoptionen – totale Anpassung, Flucht und aktiver Widerstand – repräsentieren, ist sie selbst die einzige, die lange genug überlebt, um dem System zumindest zeitweilig zu entkommen: Janine, die versucht hatte, alle Verhaltensforderungen des Staates zu erfüllen, bringt ein missgebildetes Kind zur Welt und verfällt am Ende dem Wahnsinn; die aufmüpfige Moira wird nach mehreren gescheiterten Fluchtversuchen zum Dienst als Prostituierte verurteilt; und die Widerständlerin Ofglen kommt der staatlichen Intervention mit ihrem Selbstmord zuvor, um andere nicht durch einen möglicherweise unter Folter begangenen Verrat zu gefährden.

<sup>968</sup> Schon zur Collegezeit war Moira – eine sexuelle Abweichlerin und politische Aktivistin – unabhängig und unkonventionell (*HT*, 47–48, 62, 65–66, 187); nach der Machtübernahme entwickelt sie noch mehr Tatendrang und plant sogleich in den Untergrund zu gehen: „She was not stunned, the way I was. In some strange way she was gleeful, as if this was what she'd been expecting for some time and now she'd been proven right. She even looked more energetic, more determined. [...] I'll go underground, she said.“ (*HT*, 188); auch in Gilead ist sie renitent und unwillig, sich unterzuordnen – Aunt Lydia nennt sie „a cunning and dangerous woman“ (*HT*, 141) –, und sie unternimmt trotz ihrer harten Bestrafung nach der ersten gescheiterten Flucht einen weiteren Versuch, aus Gilead zu entkommen.

<sup>969</sup> *HT*, 143: „Moira was our fantasy. We hugged her to us, she was with us in secret, a giggle; she was lava beneath the crust of daily life. In the light of Moira, the Aunts were less fearsome and more absurd. Their power had a flaw to it. They could be shanghaied in toilets. The audacity was what we liked.“

<sup>970</sup> *HT*, 261: „So here I am. They even give you face cream. [...] The food's not bad and there's drink and drugs [...], and we only work at nights.“ ‚Moira,‘ I say. ‚You don't mean that.‘ She is frightening me now, because what I hear in her voice is indifference, a lack of volition. Have they really done it to her then, taken away something – what? – that used to be so central to her? But how can I expect her to go on, with my idea of her courage, live it through, act it out, when I myself do not? I don't want her to be like me. Give in, go along, save her skin. [...] I want gallantry from her, swashbuckling, heroism, single-handed combat. Something I lack.“

<sup>971</sup> *HT*, 149–150: „I think about how I could take the back of the toilet apart [...]. I could get the sharp lever out and hide it in my sleeve, and smuggle it into the Commander's study, the next time [...]. I think about how I could approach the Commander, to kiss him, [...] and put my arms around him and slip the lever out from the sleeve and drive the sharp end into him suddenly, between his ribs. I think about the blood coming out of him [...]. In fact I don't think about anything of the kind. I put it in only afterwards. Maybe I should have thought about that, at the time, but I didn't.“

<sup>972</sup> *HT*, 262: „Here is what I'd like to tell. I'd like to tell a story about how Moira escaped, for good this time. Or if I couldn't tell that, I'd like to say she blew up Jezebel's with fifty Commanders inside it. I'd like her to end with something daring and spectacular, some outrage, something that would befit her. But as far as I know that didn't happen. I don't know how she ended, or even if she did, because I never saw her again.“

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Protagonistin als Demonstrationsobjekt für das Leben im totalitären Zukunftsstaat und zentrale Wert- und Perspektivträgerin einige der Funktionen der typischen Rebellenfigur erfüllt, dass gleichzeitig aber der Umgang der Autorin mit der dystopischen Gattungskonvention vom Prinzip der Ironisierung und dem Spiel mit den Rezipientenerwartungen geprägt ist.

Offred, die von Atwood selbst als „ordinary sort of person caught up in extraordinary circumstances“ beschrieben wird, die „no solutions beyond escape“ erörtere und einfach jemand sei, „who wants to just live her life“,<sup>973</sup> ist insofern als normale Person konzipiert als sie in der Prä-Gilead-Zeit politisch weder interessiert noch aktiv war und Eigenschaften wie Mut und Widerstandsgeist zwar bewundert, aber sich trotz allem auch unter der Herrschaft Gileads nicht zur Rebellin wandelt, sondern erkennen muss, dass sie nicht zur Heldin taugt. Dem liegt die mehrfach – meist in Erwiderung des Vorwurfs, ihre Protagonistin sei zu passiv – geäußerte Auffassung Atwoods zugrunde, dass die von vielen Menschen gehegte Vorstellung, in einer Diktatur zum Widerstandskämpfer zu werden, wirklichkeitsfremd sei, da diese die politische Situation verkennen würden und sich ihrer eigenen Charakterstärke zu gewiss seien.<sup>974</sup> Es gehört zu den künstlerischen Zielen der Autorin, ihren Lesern dies anhand des Verhaltens der Protagonistin und der deutlich zutage tretenden Kluft zwischen Selbstbild und Ideal vorzuführen. Während in zahlreichen dystopischen Werken das Rebellentum des Protagonisten den Leser zur Identifikation einlädt und so der möglicherweise illusionären Vorstellung vom eigenen Heroismus Vorschub leistet, ist Atwoods Modifikation des Rebellensmotivs darauf angelegt, Lesern die damit einhergehende psychische Entlastung zu verweigern und sie dazu anzuregen, sich realistisch mit den persönlichen und politischen Voraussetzungen für politischen Widerstand auseinanderzusetzen. Auch ist aus der Annahme Atwoods zur Möglichkeit des Widerstands in Diktaturen eine Annahme zu deren prinzipieller Stabilität abzuleiten, aus der wiederum ein Handlungsappell folgt: Geht man wie Atwood, die sich ja eingehend mit historischen Diktaturen auseinandergesetzt hat (s. Anm. 393), davon aus, dass es sehr schwer ist, ein einmal etabliertes Unrechtsregime wirksam zu bekämpfen, muss man zwangsläufig zu dem Schluss gelangen, dass es notwendig ist, präventiv tätig zu werden, d.h. erkennbar in die Diktatur führenden Tendenzen im Vorfeld entgegenzuwirken.

Statt als Rebellin hat Atwood Offred als „survivor“ und als „creative non-victim“ konzipiert, deren Widerstandsakt im Erzählen ihrer Geschichte besteht. Diese Ersetzungsstrategie basiert vorrangig auf Atwoods zentraler weltanschaulich-künstlerischer Überzeugung vom Wert der Kunst und insbesondere der des „Storytellings“. „If she'd been a more heroic figure, she would have been dead a lot sooner and wouldn't have had the chance to get out and make those tapes“<sup>975</sup> hat Atwood gegenüber einer Zeitung erklärt und tatsächlich kann man unter Berufung auf verschiedene metafiktionale Kommentare der Erzählerin (s. Anm. 889 u. 892–893) behaupten, dass Offred überleben will, um der Welt von Gilead zu berichten. Ihre Berichterstattung stellt in mehrfacher Hinsicht einen rebellischen Akt dar, denn Schweigen ist für Frauen in Gilead eines der zentralen Gebote, über das sie sich mit ihrer Erzählung hinwegsetzt, sie nimmt als Erzählerin eine gänzlich andere als die ihr vom Staat zugedachte Rolle ein und sie bricht die männliche Deutungshoheit, indem sie der Nachwelt ein eindeutig negatives Bild von den Zuständen und dem Alltag in der christlich-fundamentalistischen Dik-

<sup>973</sup> Atwood: *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?*, S. 24.

<sup>974</sup> Vgl. Dodson, S. 100: „This is the other thing about totalitarianism, which people who live in free societies often find it difficult to understand, choices are extremely limited. There are some. That is, she knows people who belong to an underground; there is an underground. It's very dangerous to belong to it. And that's another thing that young people sometimes don't get; they say, „Oh, why don't they all just go join the underground?“ I recommend to them that they get out a German movie called *The White Rose*, which is about a group of German university students who were against the Nazis, organizing and printing pamphlets and stuff; they were all shot. It's the risking your life part that Americans don't usually get because they've seen too many Hollywood movies in which the good guys win. In real life the good guys often don't win. [...] we [Canadians and Americans] live in rather pampered democracies. Who you really need to talk to about some of this stuff is somebody who went through Stalin, somebody who went through Hitler. Your choices were to get out of the country if you could, keep your mouth shut and go along with everything, or risk your life and join an underground movement, all of which were routinely infiltrated.“; *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 18: „People often ask me why Kate doesn't burn down the Commander's house,“ said Atwood, reflecting on the quaint American notion that one can survive political oppression as a Rambo action figure. „I tell them you obviously don't know what these regimes are like.“; *City Limits Magazine, London's Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 11: „The book asks: Where would I be in that situation? Would I be acquiescent, would I be resistant? Would I be a martyr or would I be one of the people doing the controlling? Which side would I be on? I never really know the answer to that question myself.“; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „We all have this little fantasy of ourselves that we'd be brave and daring, but when the witch hunt is on the rampage, it takes extraordinary courage to resist.“

<sup>975</sup> *Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith.

tatur vermittelt. Wendet man darüber hinaus – ungeachtet der Vorbehalte der Autorin gegen diese Vorgehensweise<sup>976</sup> – Atwoods Modell der „Basic Victim Positions“ auf die Ich-Erzählerin an, lässt sich feststellen, dass diese durchaus Merkmale eines „creative non-victim“ aufweist: Atwoods Positionszuschreibungen und ihrer Unterscheidung zwischen dem Prozess und dem Produkt literarischen Schreibens entsprechend (s. Anm. 411–415 u. 456–457), deutet die kritische und selbstkritische Qualität von Offreds Bericht auf die Überwindung der „Victim“-Positionen eins und zwei; die vierte Position des „creative non-victim“ ist der Protagonistin dagegen *per se* aufgrund ihrer Eigenschaft als Erzählerin zuzuschreiben.<sup>977</sup> Die Substituierung von Widerstandsaktivitäten durch Autoraktivitäten ist letztlich der Kernpunkt von Atwoods Umformung der dystopischen Rebellenkonvention.

---

<sup>976</sup> Vgl. Atwoods Einwand in Hammond: *Defying Distinctions*, S. 107: „People have taken *Survival* and applied it to my work. This can sometimes be bothersome because one doesn't always like one's insights as a critic being applied to one's work, from which they weren't drawn. They were drawn from reading books by other people.“

<sup>977</sup> Vgl. hierzu auch die Positionszuordnungen in der Forschungsliteratur. Carol L. Beran legt dar, dass Offred mit ihrer regelwidrigen Beziehung zu Nick den Übergang zu Position drei und im Akt des Erzählens den Übergang zu Position vier vollzogen habe (S. 130); Michael Foley, der das Modell der „Basic Victim Positions“ auch auf weitere weibliche Textfiguren (Aunt Lydia, Janine, Cora, Rita, Serena Joy, Offreds Mutter und Moira) anwendet, sieht Offred situationsabhängig alle vier Positionen einnehmen und betont den Aspekt der Ironie, der darin liege, dass Offred einerseits, da ihre Beziehung zu Nick ein Akt des Widerstandes darstelle, Position vier und andererseits aufgrund der Weigerung, sich wie von Ofglen gefordert am Widerstand zu beteiligen, Position zwei einnehme (S. 50–58, besonders S. 54–57); Amin Malak weist Offred aufgrund ihres wachsenden Bewusstseins und ihrer häufiger werdenden Regelverletzungen Position drei zu (S. 13); Hannelore Zimmermann führt aus, dass Offred sich von Position eins in der Prä-Gilead-Zeit, über Position zwei nach der Etablierung des Staates Gilead und Position drei ab Dienstbeginn zu einer in ihrer Erzählerrolle begründeten Position vier entwickelt habe, aber aufgrund der gesellschaftlichen Gegebenheiten ihren Opferstatus nicht ganz habe ablegen können (S. 103–106). Eine konträre Forschungsmeinung vertritt Jamie Dopp, der argumentiert, dass der Roman patriarchale Tendenzen reproduziere, da Offred, die lediglich kleinere Widerstandsakte begehe und wegen ihrer Beziehung zu Nick ihre Widerstandshaltung schließlich ganz aufgebe, in Position zwei verharre, während gleichzeitig die durch Offreds Mutter, Moira und Ofglen repräsentierten alternativen Rollenmodelle abgewertet würden (S. 43–57, besonders S. 52–55).



## 8 Filmkünstlerische Herausforderungen der Romanadaption

Mit *The Handmaid's Tale* hatte Margaret Atwood erstmals einen dystopischen Zukunftsroman vorgelegt, d. h. ein Werk, das sich aufgrund der Gattungszugehörigkeit in mehrfacher Hinsicht von ihren vorherigen literarischen Produktionen unterschied. Abweichend von ihrem künstlerischen Prinzip, den Ist-Zustand einer Gesellschaft darzustellen, um dieser in der Hoffnung auf eine positive Veränderung einen Spiegel vorzuhalten, liefert sie hier, nun in der Hoffnung auf eine Verhinderung des Negativen, ein aus soziopolitischen Tendenzen der Gegenwart entwickeltes Warnszenario. Die Gattungsbindung ist also für das Konzept des Romans insofern grundlegend, als der Autorin die Dystopie aufgrund bestimmter weltanschaulicher und künstlerischer Überzeugungen im Hinblick auf ihr konkretes literarisches Ziel besonders geeignet erschien. Eine gegenüber den realistischen, in der zeitgenössischen Wirklichkeit spielenden Romanen neue Anforderung dieser „speculative fiction“ bestand darin, eine mögliche Gesellschaft zu entwerfen, die dem Leser sowohl in Bezug auf die Kausalität von Präsens und Futur als auch in Bezug auf ihre innere Konsistenz plausibel erscheint. Gleichzeitig ist in *The Handmaid's Tale* ein für Margaret Atwood typisches Textkonzept umgesetzt, in dem wesentliche weltanschauliche und kunstprogrammatische Positionen der Autorin reflektiert sind. Dies erstreckt sich erstens auf ihren, von der Auffassung von der Funktion der Kunst getragenen, allgemeinen Anspruch, mit den Mitteln der Literatur auf politische und gesellschaftliche Missstände, Probleme und Defizite hinzuweisen und so bestimmte Korrektur-Effekte zu erzielen. Es betrifft zweitens – berücksichtigt man die wiederkehrende Behandlung von Fragen der Gleichberechtigung der Geschlechter, der Ökologie und der politischen Gewalt in Atwoods Werk – die inhaltlich-thematische Ausrichtung. Drittens bezieht es sich auf Aspekte der literarischen Gestaltung wie etwa die weibliche Protagonistin, die Erzählkonstruktion sowie den Einsatz von Ironie, Leitmotiven und intertextuellen Verweisen, in denen dezidiert Atwoodsche Vorstellungen ihren künstlerischen Niederschlag finden. Neben dem „Storytelling“, dem „Survivalism“ und den „Basic Victim Positions“ sind hier ihre Annahmen zum Wesen der Wahrheit, der Realität und der Geschichtsschreibung sowie zum Stellenwert der Rezipientenaktivität zu nennen.

Betrachtet man Atwoods Roman unter dem Gesichtspunkt einer Adaption im Medium Film, lässt sich konstatieren, dass dieser die Filmautoren – vorausgesetzt, es wird eine medienadäquate Umsetzung als „kongeniale Transformation“ angestrebt, die mindestens zum Teil auf Äquivalenz zielt, und nicht etwa eine „Aneignung von literarischem Rohstoff“ im Dienste eines eigenständigen Werkkonzeptes (s. Anm. 312 u. 314–315) – vor nicht unerhebliche künstlerische Herausforderungen stellt. Hier sind zunächst einmal jene Aufgaben der filmischen Realisierung anzuführen, die aus den Eigenheiten der Gattung resultieren, nämlich die Notwendigkeit, Gesamtzusammenhänge der dystopischen Gesellschaftsfiktion, inklusive der historischen Hintergründe und des zugrunde liegenden soziopolitischen Programms, glaubhaft und anschaulich zu vermitteln. Die eigentlichen Schwierigkeiten ergeben sich jedoch aus der Spezifität des Ausgangstextes. Es sind gerade die weltanschauungs- und literaturprogrammkonformen Merkmale von Atwoods Textkonzept, d. h. die thematische Komplexität, die mehrdimensionale Kritikstrategie und die ästhetische Machart des Romans, die nach besonderen filmkünstlerischen Lösungen verlangen, sollen die dem Prätext eingeschriebenen Sinndimensionen weitgehend in das neue Medium übernommen werden. Im Rahmen eines solchen Vorhabens gälte es nicht nur, Kritik am christlichen Fundamentalismus, an fundamentalistischen Tendenzen innerhalb der Frauenbewegung, an der zunehmenden Zerstörung der Umwelt, am politischen Desinteresse vieler Menschen einerseits und an Machtstreben und Korruptierbarkeit andererseits, an der Ignoranz der Historiker usw. in einen Spielfilm üblicher Länge zu integrieren. Vielmehr ist anzunehmen, dass sich auch auf der Ebene der narrativen Vermittlung Probleme aus der verschachtelten (und einen zusätzlichen Sprung in eine noch entferntere Zukunft beinhaltende) Zeitstruktur, der subjektiven, selbstreflexiven, ironischen und fragmenthaft-assoziativen Erzählweise aus der Ich-Perspektive und der Dominanz der Innenweltdarstellung ergeben. Und schließlich läuft Atwoods Umformung der dystopischen Rebellenkonvention den Prinzipien des traditionellen Erzählkinos zuwider, d. h. widersetzt sich die literarische Darstellung einer passiven Protagonistin, einer „Heldin“, die nicht dem gattungstypischen Rebellen entspricht, der Überführung in eine spannende Filmhandlung. Dieser würde zudem, zumindest, sofern sie dem Ausgangstext folgen würde, die üblichen Science Fiction-Gimmicks wie futuristische Settings und Technologien, spektakuläre Kampfszenen und Ähnliches – die meist für einen Erfolg beim Massenpublikum unabdingbar sind – gänzlich abgehen. Auf der anderen Seite stellen auch die Erwartungshaltungen eines literaturaffinen und Atwood-kundigen Publikums einen nicht zu unterschätzenden Faktor dar.

Dass es sich bei der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* um ein höchst anspruchsvolles Projekt handelte, war den Beteiligten jedenfalls durchaus bewusst: So spricht die Autorin gegenüber dem Drehbuchautor Harold Pinter von den „problems of translation to screen“<sup>978</sup>, Harold Pinter nennt den Roman auf der Pressekonferenz zur Film Premiere „a very tremendous challenge to do“<sup>979</sup> und der Regisseur Volker Schlöndorff bezeichnet den Roman in einem zu Projektbeginn an Atwood gerichteten Brief zunächst als „such a challenging text“<sup>980</sup> und bekräftigt kurz vor Fertigstellung in einem Telefax (an die Produzenten): „The project was a challenge from the beginning, because of the unique originality of Margaret Atwood's novel.“<sup>981</sup>

---

<sup>978</sup> Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 01.07.1986.

<sup>979</sup> Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 20.

<sup>980</sup> Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 06.09.1988.

<sup>981</sup> Telefax von Volker Schlöndorff an Amir, Bart und Danny vom 11.10.1989.

## Teil III: Die Verfilmung *The Handmaid's Tale*

### 9 Bestandsaufnahme des Films

Zur Bestandsaufnahme des Films habe ich in Ergänzung zu einer Handlungszusammenfassung, die im direkten Vergleich mit der Synopsis des Romans in Kapitel 4.1 gelesen werden kann, aus den in Kapitel 2.1.1 erörterten pragmatischen Gründen ein Sequenzprotokoll angefertigt, in dem das Filmgeschehen in chronologischer Reihenfolge beschreibend erfasst ist. Dazu wurde der Film in fortlaufend nummerierte Einzelsequenzen gegliedert und diese wurden wiederum zu Sequenzen zusammengefasst. Angegeben werden jeweils der Titel der Sequenz, Beginn und Ende der Sequenz im Format H:MM:SS, die Zeitdauer der Sequenz im Format MM'SS'' sowie die Nummer der Einzelsequenz. Bei zu einer Sequenz zusammengefassten Einzelsequenzen ist die Dauer zusätzlich separat angegeben. Den in Kapitel 2.2.2 angestellten Überlegungen entsprechend dient ein weiteres Unterkapitel der Feststellung der Beschaffenheit des Films im Hinblick auf seine Beziehung zum Ausgangstext, d. h. es wird vergleichend dargestellt, worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Roman und Film bestehen, was also in der Verfilmung aus dem literarischen Werk übernommen, modifiziert und eliminiert wurde.

#### 9.1 Zusammenfassung der Handlung

Bei dem Versuch aus Gilead zu fliehen, wird die junge Kate<sup>982</sup> gefangen genommen und von ihrer Tochter Jill getrennt. Ihr Ehemann Luke wird von den Grenzposten erschossen. Kate wird einem Auswahlverfahren unterzogen und, da sie fortpflanzungsfähig ist, zunächst im Ausbildungs- und Umerziehungslager „Red Centre“ kaserniert. Auf der Fahrt dorthin lernt sie die lesbische Moira kennen, mit der sie sich im „Red Centre“ anfreundet. Nachdem ein erster Anlauf gescheitert war, gelingt es Moira bei einer späteren Gelegenheit mit Kates Hilfe aus dem „Red Centre“ zu entkommen. Kate hingegen tritt ihren Dienst als Handmaid im Haus Commander Freds und seiner Frau Serena an. Während heimlicher Treffen mit dem Commander, die auf dessen Wunsch stattfinden, entwickelt sich zwischen ihnen eine persönliche Beziehung und Offred findet heraus, dass die vorherige Handmaid Suizid begangen hat. Gleichzeitig fühlen sich Offred und Nick, der Chauffeur des Commanders, zueinander hingezogen, und nach der von Serena arrangierten Liebesnacht setzen sie ihr Verhältnis heimlich fort. Offred erfährt von Serena, dass ihre Tochter in Gilead bei einer neuen Familie lebt, wird von der Handmaid Ofglen, die ihr enthüllt, dass sie für die Widerstandsorganisation „Mayday“ arbeitet, zunächst aufgefordert, Commander Fred auszuspionieren und schließlich beauftragt, den Commander zu töten, und hegt Gedanken an eine gemeinsame Flucht mit Nick, von dem sie inzwischen schwanger ist. Als Ofglen verschwindet und Serena entdeckt, dass der Commander sie mit Offred hintergangen hat, muss Offred mit harten Konsequenzen rechnen. Noch am gleichen Abend sucht sie den Commander auf und bittet ihn, ihr zu helfen, um sie vor einer Bestrafung für den begangenen Ehebruch zu bewahren. Er aber lehnt dies ab und Offred attackiert ihn mit der von der Untergrundorganisation bereitgestellten Mordwaffe, die sie unter ihrem Gewand versteckt hatte. Sie verletzt ihn so schwer am Hals, dass er blutüberströmt zusammenbricht. Bei der als Verhaftung durch die Geheimpolizei „Eyes“ getarnten Rettungsaktion offenbart sich Nick als „Mayday“-Agent. An einem sicheren Ort in den Bergen und versorgt von den Rebellen wartet sie schließlich auf ihre Niederkunft und hofft auf eine bessere Zukunft, gemeinsam mit Nick, dem Baby und Jill.

#### 9.2 Sequenzprotokoll

##### Fluchtversuch der Familie Kates

0:00:00–0:02:31 [2'31'']

1. Kameranäherung über eine weite Winterlandschaft. Texteinblendung: „Once upon a time in the recent future a country went wrong. The country was called The Republic of Gilead.“ Ein Wagen hält kurz auf einer einsamen ins Gebirge führenden Landstraße. Kate und ihr Ehemann steigen

<sup>982</sup> Im Gegensatz zum Roman, in dem die Protagonistin ihren wahren Namen nicht verrät, heißt sie in Harold Pinters Drehbuchentwürfen und später auch im Film „Kate“. Erstmals genannt ist der Name (wie auch der Moiras) in Einzelsequenz 9 (Flüstern im Schlafsaal). In den Skripten wird sie zwar stets erst nach ihrem Dienstantritt im Haus Commander Freds „Offred“ genannt, danach sind jedoch ohne ersichtliche Systematik beide Namen verwendet.

aus, um sich beim Fahren abzuwechseln. Sie setzen ihre Fahrt fort, ihre kleine Tochter auf dem Rücksitz. Der Vorspann setzt ein. [1'07"]

2. Kate und Luke, der das Kind auf den Armen trägt, schlagen sich zu Fuß durch die tief verschneite, neblige Bergwildnis. Sie halten kurz an, um das erschöpfte Kind auf den mitgeführten Schlitten zu setzen. Plötzlich blitzen Suchscheinwerfer auf, Alarmsirenen heulen und ein Kontrollposten fordert sie wiederholt auf, sich der Grenze der Republik Gilead nicht weiter zu nähern. Bei dem Versuch, die Grenzpatrouillen von seiner Familie abzulenken, wird Kates Ehemann erschossen. Kate wird gefangen genommen. Gleichzeitig läuft der Vorspanntext ab. [1'24"]

#### **Selektion der Handmaids**

**0:02:31–0:04:35 [2'04"]**

3. Auswahlager bei Nacht. Eine große Menschenmenge, Absperrungen, stacheldrahtbewehrte Zäune, Militär, ein- und ausfahrende LKW. Einblendung des Filmtitels. In einem großen, von bewaffneten Posten stark bewachten Gebäude werden Hunderte Frauen, darunter Kate, von medizinischem Personal als fruchtbar („positive“) oder unfruchtbar („negative“) selektiert. Eine Stimme verliest Nummern und das jeweilige Ergebnis. Eine Frau, die gegen ihr Ergebnis protestiert, wird gewaltsam abgeführt. Die meisten (d.h. negativ getesteten) Frauen werden auf Lastwagen verladen und abtransportiert, während Kate und einige andere im Gebäude bleiben. Gleichzeitig läuft der Vorspanntext ab.

#### **Flashback: Fluchtversuch**

**0:04:35–0:04:43 [0'08"]**

4. Die Schneelandschaft im Grenzgebiet. Jill läuft auf die Kamera zu und ruft nach ihrer Mutter.

#### **Selektion der Handmaids (Fortsetzung)**

**0:04:43–0:06:17 [1'34"]**

5. Eine Verladerampe. Männer, Frauen und Kinder schwarzer Hautfarbe werden von schwer bewaffneten Wächtern auf LKW verladen. Das Geschehen wird von einer Gruppe wartender Frauen, darunter Kate und Moira, beobachtet. Gleichzeitig läuft der Vorspanntext ab. [0'31"]
6. Aunt Lydia trifft auf der Verladerampe ein, auf der die Gruppe der Frauen wartet. Im Hintergrund sind Züge und Zäune zu sehen sowie Arbeiterinnen mit Mundschutz in grauen Uniformen, die das Gelände reinigen und dabei von bewaffneten Männern bewacht werden. Aunt Lydia hält eine kurze Ansprache an die Wartenden, dass sie gesund und gebärfähig seien und deshalb als „Handmaids“ ihre Pflicht für Gott und Vaterland erfüllen werden. [1'03"]

#### **Abtransport der Handmaids**

**0:06:17–0:07:21 [1'04"]**

7. Die Frauen werden in schwarzen Bussen abtransportiert. Kate beobachtet das Geschehen draußen durch eine Lücke im geschwärzten Fenster. Moira, die neben ihr sitzt, beginnt ein Gespräch mit ihr. Kate berichtet von dem gescheiterten Fluchtversuch, Moira erzählt, dass sie homosexuell sei. Bei einem Zwischenhalt werden weitere Frauen, offensichtlich Nonnen, von den Wächtern gewaltsam in den Bus geschafft.

#### **Red Centre, Ausbildung der Handmaids**

**0:07:21–0:09:23 [2'02"]**

8. Außenaufnahme, Nacht. Erhängte an einer Mauer. Im Hintergrund religiöser Gesang. [0'11"]
9. Eine Turnhalle im „Red Centre“. Frauen in schlichten weißen Nachthemden knien vor in Reihen aufgestellten Feldbetten und singen ein religiöses Lied (Fortsetzung des Tons aus Einzelsequenz 8). Aunts patrouillieren mit Schlagstöcken. Eine Frau weigert sich, ein Gebet, in dem die Frauen um Fruchtbarkeit bitten, mitzusprechen, und wird gewaltsam abgeführt. Nachdem das Licht gelöscht wurde, flüstern sich die Frauen von Feldbett zu Feldbett ihre Namen zu. Der Raum wird von mehreren Monitoren überwacht. Kate liegt mit offenen Augen auf dem Bett und aus dem Off ertönen die Rufe ihrer Tochter. [1'51"]

#### **Flashback: Fluchtversuch**

**0:09:23–0:09:34 [0'11"]**

10. Die Schneelandschaft im Grenzgebiet. Jill läuft auf die Kamera zu und ruft nach ihrer Mutter.

#### **Red Centre, Ausbildung der Handmaids, Kennzeichnung (Fortsetzung)**

**0:09:34–0:11:49 [2'15"]**

11. Im „Red Centre“ werden mit dem Frühstück an die Frauen, die lange weiße Gewänder tragen, Medikamente ausgegeben. Als Kate ihre Tabletten einnehmen will, gibt Moira ihr ein Zeichen, dies nicht zu tun, und zeigt ihr, wie man die Tabletten unauffällig verschwinden lässt. Während

des Frühstücks hält Aunt Lydia einen Vortrag, in dem sie erklärt, dass die Vergiftung der Umwelt zur Sterilität geführt habe. [0'29"]

12. Kate und den anderen Handmaids, die in einer Warteschlange aufgereiht sind, wird ein metallenes Identifikationsarmband angelegt. Der Vortrag Aunt Lydias wird aus dem Off fortgesetzt. [0'25"]
13. In der Turnhalle dauert der Vortrag Aunt Lydias an. Vor den versammelten Handmaids spricht sie über die Pflicht der Frauen, Kinder zu gebären. Auf einer Tafel ist der Geburtenrückgang grafisch dargestellt und auf Bildschirmen im Hintergrund sind Archiv-Aufnahmen von Demonstrationen der Frauenbewegung zu sehen. [0'31"]
14. In der Nacht wird eine der Frauen von zwei Aunts aus dem Schlaflsaal geführt. [0'20"]
15. Beim Frühstück wird jene Handmaid namens June, die in der Nacht abgeführt wurde, weinend und mit blutenden Füßen in den Frühstücksraum gebracht. Aunt Lydia hält eine Strafpredigt über die Reinheit des weiblichen Körpers. [0'30"]

#### **Kates Vorstellungsgespräch**

**0:11:49–0:14:49 [3'00"]**

16. Kate und Aunt Lydia auf dem Rücksitz eines Wagens. Während der Fahrt zum Haus Commander Freds erteilt Aunt Lydia Kate letzte Instruktionen. Im Hintergrund sind Kontrollpunkte, Straßensperren, Panzer und Soldaten zu sehen. Auf offenen LKW werden Afroamerikaner abtransportiert. [0'37"]
17. Vorfahrt vor dem Haus des Commanders. In der Auffahrt wäscht der Chauffeur Nick pfeifend eine schwarze Limousine. Aunt Lydia und Kate gehen zum Haus. Nick beobachtet sie. [0'38"]
18. Das Wohnzimmer im Haus des Commanders. Zunächst spricht Aunt Lydia allein mit Serena, während Kate im Flur wartet. Kate hört das Gespräch der beiden, in dem von einem früheren „Vorfall“ die Rede ist, mit. Dann wird Kate Serena vorgestellt, die ihr in einem Vier-Augen-Gespräch die Regeln mitteilt, die für sie im Haushalt gelten. [1'45"]

#### **Red Centre, Testifying**

**0:14:49–0:16:37 [1'48"]**

19. In der Turnhalle im „Red Centre“. Unter Aufsicht der Aunts ist eine große Gruppe Handmaids, die aufgeregt miteinander tuscheln, zum „Testifying“ versammelt. Janine berichtet von ihrer Vergewaltigung, als sie 14 Jahre alt war, und von der darauf folgenden Abtreibung. Von den Aunts angestachelt, wird sie von den anderen Handmaids als Schuldige und Hure beschimpft und bricht in Tränen aus.

#### **Red Centre, Moiras Fluchtplan**

**0:16:37–0:18:32 [1'55"]**

20. Die Handmaids werden von einer Aunt über einen Gang geführt. Kate bittet, zur Toilette gehen zu dürfen. Dort trifft sie sich heimlich mit Moira und Kate erzählt ihr, dass sie das „Red Centre“ am nächsten Tag verlassen werde, um ihren Dienst im Haus eines Commanders anzutreten. Moira erzählt Kate, dass sie fliehen wolle.

#### **Red Centre, Handmaidweihe und erste Flucht Moiras**

**0:18:32–0:21:52 [3'20"]**

21. In der Turnhalle im „Red Centre“. Die Handmaids erhalten ihre roten Trachten und kleiden sich an. Janine läuft im Nachthemd umher und plappert Unzusammenhängendes. Kate wird von einer anderen Handmaid zu Hilfe gerufen und kümmert sich um Janine. Schließlich tritt Moira hinzu und bringt Janine mit einer Ohrfeige zur Besinnung. [1'18"]
22. Die Handmaids, die ein religiöses Lied singen, werden von den Aunts in eine Kirche geführt, in der die Ehefrauen der Commander (in einheitlichen blauen Kostümen) bereits versammelt sind. Ein Prediger hält eine Rede über die Gottesstrafe der Unfruchtbarkeit. Moira täuscht eine Ohnmacht vor und wird von zwei Wächtern zu einer Ambulanz hinausgetragen, ohne dass die Predigt unterbrochen wird. Offred kann sich ein Lächeln über Moiras Ohnmachtsanfall nicht verkneifen und blickt ihr lange nach, als sie auf einer Trage zum Krankenwagen gebracht wird. Die Handmaids erhalten einen transparenten roten Schleier, der ihr Gesicht verdeckt, und werden zu „Handmaids in the sight of God“ geweiht. [2'02"]

#### **Flashback: Fluchtversuch**

**0:21:52–0:22:00 [0'08"]**

23. Die Schneelandschaft im Grenzgebiet. Kates Ehemann liegt regungslos und mit gebrochenen Augen am Boden, die entsetzte Kate steht neben ihm. Im Schnee ist Blut zu sehen.

**Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds****0:22:00–0:24:33 [2'33'']**

24. Kate auf dem Rücksitz im Wagen des Commanders. Während der Autofahrt wird sie vom Chauffeur Nick im Rückspiegel beobachtet. Sie passieren eine Straßensperre, an der Kates Identifikationsarmband überprüft wird. [0'50'']
25. Im Haus des Commanders. Kate wird von der Bediensteten („Martha“) Rita an der Tür begrüßt und von Serena in ihr Zimmer geführt. Serena erinnert sie an ihre Rolle im Haus, fragt sie, ob ihr die Umstände der Zeremonie bekannt seien, und teilt ihr mit, dass ihr Name von nun an „Offred“ sei. Allein im Zimmer, versucht Offred das Fenster zu öffnen und beobachtet, wie Nick und der Commander mit dem Wagen davonfahren. [1'43'']

**Flashback: Fluchtversuch****0:24:33–0:24:39 [0'06'']**

26. Die Schneelandschaft im Grenzgebiet. Jill läuft auf die Kamera zu und ruft nach ihrer Mutter.

**Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds (Fortsetzung)****0:24:39–0:25:03 [0'24'']**

27. Im Haus des Commanders. Offred liegt auf dem Bett in ihrem Zimmer und wischt sich eine Träne aus dem Gesicht. Aus dem Off ertönen die Rufe ihrer Tochter (als Fortsetzung des Tons der vorhergehenden Sequenz).

**Gebets- und Zeugungszeremonie****0:25:03–0:29:14 [4'11'']**

28. In den Abendnachrichten im Fernsehen wird über die Umsiedelung der schwarzen Bevölkerung berichtet sowie über die Zerschlagung einer Untergrundorganisation, die gebärfähige Frauen außer Landes schmuggelt. Offred, Serena und Rita sind im Wohnzimmer versammelt, als der Commander und Nick den Raum betreten. Der Commander liest aus der Bibel („Book of Genesis Chapter 30“) vor. Das anschließende stille Gebet endet mit einem vom Commander und Serena nacheinander gesprochenen „Amen“. [2'06'']
29. Im Schlafzimmer des Commanders, Nacht. Der Commander zieht sein Jackett aus, lässt seine Hose herunter und tritt an das Fußende des Bettes. Serena liegt auf dem Bett, Offred, im Habit und mit Schleier, zwischen ihren gespreizten Beinen. Offred wird von dem am Fußende stehenden Commander penetriert. Sie schluchzt und windet sich und ungehalten versucht Serena, sie ruhigzustellen. Nachdem der Commander den Raum verlassen hat, befiehlt Serena Offred, zu verschwinden. [2'05'']

**Nach der Zeremonie****0:29:14–0:30:20 [1'06'']**

30. Weinend geht Offred auf ihr Zimmer und zieht sich aus. Sie wirft ein volles Glas Milch an die Wand. Nachdem sie sich das Gesicht gewaschen hat, stellt sie sich nackt und weinend an das halb geöffnete Fenster. Als Nick die Treppe zu seiner Wohnung über der Garage hinaufgeht, sieht er Offred am Fenster stehen und gibt ihr ein Zeichen, dass sie vom Fenster verschwinden solle. Suchscheinwerfer streifen das Haus.

**Einkaufen mit Ofglen****0:30:20–0:32:40 [2'20'']**

31. In der Küche im Haus des Commanders sprechen die Bediensteten Rita und Cora bei der Arbeit über die Handmaids, als Offred ihr Frühstückstablett hereinträgt. Rita weist sie an, an der Straßenecke auf Ofglen zu warten, um mit ihr zusammen Lebensmittel einzukaufen. Sie händigt Offred zu diesem Zweck einige Piktogrammkarten (Eier, Milch, Hähnchen) aus. [0'46'']
32. An der Straßenecke trifft Offred auf Ofglen, und gemeinsam gehen sie zum Einkaufen. Auf ihrem Weg zum Laden passieren sie eine Straßensperre mit mehreren Wachposten. Ofglen eröffnet eine Unterhaltung über den Krieg, die sie im Laden fortsetzen. Als Ofglen die Auswirkungen des Krieges auf die Obst- und Gemüselieferungen aus Kalifornien und Florida erwähnt, werden sie von einem Wächter zur Ruhe ermahnt. Wieder auf der Straße applaudieren die Umstehenden, einschließlich Offred und Ofglen, einer schwangeren Handmaid. [1'34'']

**Begegnung mit Nick, Einladung des Commanders****0:32:40–0:34:25 [1'45'']**

33. Im Haus des Commanders, Nacht. Offred wälzt sich in ihrem Bett hin und her. Sie steht auf und schleicht die Treppe hinunter. Das Licht der Suchscheinwerfer fällt durch die Fenster. Im Wohnzimmer durchstöbert sie Serenas Handarbeitskorb und greift nach einer Schere. Dabei wird sie

von Nick überrascht. Sie küssen sich. Nick teilt ihr mit, dass der Commander sie am nächsten Abend um zehn Uhr in seinem Arbeitszimmer zu sehen wünsche.

---

**Offred und Ofglen, Straßenecke/Checkpoint** **0:34:25–0:34:56 [0'31"']**

34. Offred tritt aus dem Haus des Commanders in den Garten voller blühender Tulpen und wird von Nick, der den Wagen poliert, begrüßt („Hello, lo, lo. Nice day, isn't it?“). [0'20"']
35. Offred und Ofglen gehen zusammen über die Straße, im Hintergrund eine Gruppe Wächter. Offred fragt Ofglen, was mit der letzten Offred passiert sei. Ofglen verhält sich ausweichend und antwortet, sie wisse es nicht. [0'11"']

---

**Eheliches Gespräch** **0:34:56–0:35:54 [0'58"']**

36. Im Garten ist Serena zusammen mit Cora mit Pflanzarbeiten beschäftigt, als der Commander hinzutritt. Er fragt, wie Offred sich mache, und Serena antwortet, sie mache sich besser als die Letzte. Etwas ungehalten sagt er, dass sie Offred auch zurückschicken könnten, wenn sie sie nicht möge. Serena erwidert, es komme nicht darauf an, ob sie sie möge oder nicht, aber sie sei sicher, Offred sei eine gute Wahl gewesen.

---

**Erstes Treffen mit dem Commander, Scrabble** **0:35:54–0:39:43 [3'49"']**

37. Nick führt Offred, die ihren Schleier trägt, die Treppe hinunter zum Arbeitszimmer des Commanders. [0'26"']
38. Offred betritt das Arbeitszimmer des Commanders. Er begrüßt sie, bittet sie den Schleier abzulegen und schließt die Tür. (In einem Zwischenschnitt wird gezeigt, dass Nick noch immer im Flur steht, sich dann umdreht und geht.) Dann nimmt er Offred den Schleier ab, bewundert ihr Haar und sagt, dass er es nett finden würde, sie unter weniger offiziellen Umständen zu treffen und sie besser kennen zu lernen. Er schlägt vor, Scrabble zu spielen. Sie spielen Scrabble. [2'08"']
39. Später am Abend. Das Fernsehgerät ist eingeschaltet, und ein Sprecher verkündet militärische Erfolge gegen die „Baptist Guerilla“ in den Appalachen. Der Commander schaltet das Gerät ab, und Offred gewinnt das Scrabble-Spiel. Sie essen Erdbeeren, und der Commander erklärt, er habe erwartet, dass sie besser spiele als er, da sie früher Bibliothekarin war. Er sagt, dass er für eine Woche in die Hauptstadt fahre und sie ihn nicht vergessen solle. Als Offred den Raum verlässt, weicht sie seinem Versuch, sie zu küssen, aus, und er bemerkt amüsiert: „You play a mean game.“ [1'15"']

---

**Aussicht auf Nachricht von ihrer Tochter** **0:39:43–0:40:54 [1'11"']**

40. Serena schneidet im Garten Blumen, als Offred an die Haustür tritt. Serena ruft sie zu sich und spricht von ihrem sehnlichen Wunsch nach einem Baby. Sie erwähnt Offreds kleine Tochter und stellt ihr in Aussicht, etwas über deren Schicksal in Erfahrung zu bringen.

---

**Gynäkologische Untersuchung Offreds** **0:40:54–0:43:31 [2'37"']**

41. Offred wird von Nick in eine Klinik gefahren. Im Hintergrund sind Kontrollpunkte, Straßensperren und Soldaten mit Gasmasken zu sehen. Während der Fahrt beobachtet Nick Offred im Rückspiegel und beim Aussteigen wünscht er ihr viel Glück. [0'52"']
42. Offred geht in einem Krankenhaushausgang an einer Reihe wartender Handmaids vorbei und wird von einem Wächter überprüft. Im Untersuchungsraum legt sie sich auf einen Behandlungstisch. Ein Arzt betritt den Raum, fragt nach ihrem Befinden und beginnt, ihren Unterleib zu untersuchen. Mit dem Hinweis, Commander Fred sei wahrscheinlich zeugungsunfähig, bietet sich der Arzt als Sexualpartner an. Offred lehnt dies dankend ab. Der Arzt warnt sie vor den Ehefrauen, besonders vor Serena Joy, die früher eine Berühmtheit gewesen sei. Offred wehrt sich mit Nachdruck gegen einen körperlichen Annäherungsversuch und droht ihm, zu schreien. [1'45"']

---

**Red Centre, Offreds Berichterstattung** **0:43:31–0:44:04 [0'33"']**

43. Aunt Saras Büro im „Red Centre“. Offred muss über Häufigkeit und Zeitpunkt der Zeugungszeremonien Bericht erstatten. Aunt Sara kritisiert, dass fruchtbare Termine nicht genutzt wurden, und ordnet an, dass sie sich in einem Monat einer erneuten Beurteilung zu unterziehen habe.

**Red Centre, Wiedersehen mit Moira, Janines Schwangerschaft****0:44:04–0:44:56 [0'52'']**

44. Offred betritt die Turnhalle im „Red Centre“. Die Handmaids sind versammelt und die schwangere Janine/Ofwarren redet von der neuen Wertschätzung für Frauen in Gilead, die nun nicht mehr dem Druck ausgesetzt seien, für Männer attraktiv zu sein. Moira, deren Fluchtversuch gescheitert ist, ist ebenfalls anwesend, und Kate und Moira freuen sich, sich wiederzusehen.

**Red Centre, Zweite Flucht Moiras****0:44:56–0:47:31 [2'35'']**

45. Die Turnhalle im „Red Centre“, Nacht. Aunt Lydia überwacht die schlafenden Handmaids auf den Monitoren. Moira geht zu ihr und lockt sie unter dem Vorwand, es gebe eine Überschwemmung, zur Toilette. Als beide sich auf den Weg dorthin machen, schlüpft Offred aus dem Bett und läuft durch den Schlafsaal und über den Gang zur Toilette. [0'45'']
46. Moira hat Aunt Lydia in der Toilette überwältigt und hält sie unter Drohungen am Boden fest, als Offred die Toilette betritt. Offred hat Klebeband mitgebracht, mit dem sie Aunt Lydia knebelt. Sie streift ihr außerdem eine Binde über die Augen. Sie hält Aunt Lydia fest, ohne von ihr gesehen zu werden, während Moira sie entkleidet und ihre Aunt-Uniform anzieht. Dabei beschimpft sie diese, indem sie Aunt Lydias Tonfall beim „Testifying“ imitiert. Offred tritt auf den Gang, um nachzuschauen, ob die Luft rein ist, und drängt Moira zur Eile. Sie verlassen die Toilette, in der Aunt Lydia, in Unterwäsche, an ein Wasserrohr gefesselt ist. [1'11'']
47. Offred und Moira rennen über den Gang. (In einem Zwischenschnitt wird gezeigt, wie Aunt Lydia versucht, sich zu befreien.) Am Eingang des „Red Centre“ verabschieden sich Offred und Moira mit einer Umarmung. Offred schaut Moira hinterher, als diese in Aunt Lydias Uniform das „Red Centre“ verlässt. Moira passiert ungehindert die Wachen. [0'39'']

**Zweites Treffen mit dem Commander, Vogue****0:47:31–0:49:43 [2'12'']**

48. Im Arbeitszimmer des Commanders. Im Hintergrund ist Jazz-Musik zu hören, es herrscht eine entspannte Atmosphäre. Offred und der Commander spielen Karten („Double Solitaire“). Offred gewinnt und fragt, ob sie einen Preis bekomme. Der Commander schließt einen Schrank auf und gibt ihr einige Frauenzeitschriften (*Vogue*, *Cosmopolitan*). Während Offred in einer Zeitschrift blättert, versucht er, sie zu küssen. Offred wehrt ihn ab. Sie bittet ihn um Handlotion, und der Commander amüsiert sich über Offreds Trick, gegen trockene Haut Butter zu verwenden.

**Zeugungszeremonie, Berührung****0:49:43–0:50:39 [0'56'']**

49. Im Schlafzimmer des Commanders, Nacht. Serena liegt auf dem Bett, Offred, bekleidet und mit Schleier, zwischen ihren Beinen. Der Commander liegt halb auf ihr, während er sie penetriert. Er sieht Offred an, fährt mit der Hand ihren Körper entlang und berührt ihr Gesicht. Serena greift nach seiner Hand und hält sie fest. Sie schauen sich an. Der Commander verlässt den Raum und Offred steht vom Bett auf. Die letzte Einstellung zeigt Serenas Gesicht in Großaufnahme.

**Drittes Treffen mit dem Commander, Konflikte****0:50:39–0:52:46 [2'07'']**

50. Im Arbeitszimmer des Commanders. Der Commander liegt auf einem Feldbett, als Offred das Zimmer betritt. Sie fordert ihn auf, das nicht noch einmal zu tun. Auf seine Erwiderung, er fände es so unpersönlich, fragt sie ihn erbost „How long did it take you to figure *that* out?“ Die Stimmung ist angespannt. Er gibt ihr die Handlotion. Offred weist ihn darauf hin, dass Serena sie in die „Colonies“ schicken könnte, und wiederholt ihre Forderung mit erhobener Stimme. Nach einer Weile fragt Offred nach ihrer Vorgängerin und er sagt ihr, dass diese sich erhängt habe. Der Commander wird zunehmend ungehalten und als Offred bemerkt, es sei vielleicht besser, nicht mehr zu ihm zu kommen, und Anstalten macht, den Raum zu verlassen, verbietet er ihr mit drohend erhobenem Zeigefinger zu gehen, wenn er es nicht angeordnet habe. Ihr Gespräch wird durch ein Telefonat unterbrochen.

**Serenas Arrangement****0:52:46–0:54:32 [1'46'']**

51. Offred läuft mit Einkaufstaschen über die Straße. Ein junger Wachposten blickt ihr nach. Sie passiert einen Kontrollpunkt, an dem ihr Identifikationsarmband überprüft wird. [0'17'']
52. Serena sitzt mit ihrem Strickzeug im Garten und ruft Offred zu sich, die gerade vom Einkaufen zurückkehrt. Offred fragt, ob Serena schon etwas (über ihre Tochter) herausgefunden habe, was diese verneint. Serena fragt nach Anzeichen einer Schwangerschaft und konstatiert, als Offred

verneint, dass ihre Zeit ablaufe. Sie deutet an, dass der Commander möglicherweise unfruchtbar sei und Offred mit einem anderen Mann versuchen sollte, schwanger zu werden. Sie erklärt, dass dies häufig vorkomme, Ärzte aber ein zu großes Risiko darstellten und dass sie ein entsprechendes Arrangement mit Nick treffen könne, das sie dem Commander verschweigen werden. [1'29'']

**Arrangierter Besuch bei Nick****0:54:32–1:00:04 [5'32'']**

53. In der Nacht führt Serena Offred eine Seitentreppe hinunter und sagt ihr, dass Nick auf sie wartete. Offred läuft über das Grundstück und über die Treppe zur Wohnung Nicks über der Garage. Sie löst ihr Haar und klopft an die Tür. [0'42'']
54. Offred betritt Nicks Wohnung. Sie lächeln sich an und scherzen über die Situation: „Have you come to do your duty for the Fatherland? ,Yup.“. Sie umarmen und küssen sich. Nick trägt Offred zum Bett und sie lieben sich. [1'53'']
55. Im Wohnzimmer im Haus des Commanders sitzt Serena rauchend in einem Sessel und sieht sich ein Videoband an, auf dem sie, deutlich jünger, bei einem Auftritt als Sängerin das Lied „Amazing Grace“ vorträgt. [0'46'']
56. Erschöpft liegen Offred und Nick im Bett in Nicks Wohnung. Bevor sie geht, verrät sie ihm, dass sie Kate heißt. Offred läuft über das Grundstück zum Haus zurück, während Nick am Fenster steht und sie beobachtet. [1'27'']
57. Am nächsten Morgen. Offred räkelt sich im Bett, als Rita das Frühstück bringt. Offred frühstückt, knüllt aber das Pillendöschen zusammen. [0'44'']

**Das Foto von Offreds Tochter****1:00:04–1:01:50 [1'46'']**

58. Im Wohnzimmer im Haus des Commanders. Serena ruft Offred zu sich und informiert sie, dass ihre Tochter lebe. Sie gibt ihr ein Polaroidfoto. Offred ist zunächst überglücklich, wird dann aber sehr ungehalten darüber, dass sie ihre Tochter nicht sehen darf und dass Serena ihr diese Information so lange vorenthalten hat.

**Besuch bei Nick****1:01:50–1:03:19 [1'29'']**

59. Nacht. Offred geht in ihrem Zimmer auf und ab. Sie tritt ans Fenster und sieht hinüber zu Nicks Wohnung. [0'30'']
60. Offred kommt in Nicks Wohnung und erzählt ihm von dem Foto und dass ihre Tochter lebt. Nick sagt ihr, dass sie sich damit abfinden müsse, sie nie wiederzusehen. Offred verliert die Fassung, und Nick hält sie in den Armen. [0'59'']

**Birth Day****1:03:19–1:07:35 [4'16'']**

61. Offred wird von einem schwarzen Van, dem „Birthmobile“, in dem bereits mehrere Handmaids warten, abgeholt und zum Haus Commander Warrens gefahren. Als sie dort ankommen, ist im Garten bereits eine Feier der Ehefrauen mit Musik und Tanz im Gang, während die Handmaids im Haus versammelt sind und Janine/Ofwarren beistehen, die in den Wehen liegt. Es wird mehrmals zwischen den Schauplätzen im Haus und im Garten gewechselt. Ehefrauen, Handmaids, einige Kinder sowie einige Aunts feiern im Garten. Offred und Ofglen plaudern und Offred erzählt, dass sie eine Tochter habe, die jetzt bei „Leuten wie diesen“ lebe. Zusammen gehen sie wieder ins Haus zu den anderen Handmaids, wo Janine/Ofwarren auf einer Liege ruhend kurz vor der Niederkunft steht. Sie bringt ein Baby zur Welt, das die Ehefrau Commander Warrens im Garten stolz den anderen Ehefrauen präsentiert und dort deren Glückwünsche entgegennimmt. Währenddessen liegt Janine/Ofwarren erschöpft im Bett und Offred ist bei ihr, um sich um sie zu kümmern und sie zu trösten. Später auf der Feier im Garten flüstert Ofglen Offred zu, dass sie nicht allein sei und dass sie alles über ihren Commander herausfinden solle. Als Offred allein ist, tritt Serena zu ihr und herrscht sie mit tränenerstickter Stimme an: „Get on with it.“

**Viertes Treffen mit dem Commander, Motive****1:07:35–1:10:02 [2'27'']**

62. Im Arbeitszimmer des Commanders, Nacht. Das Scrabble-Spiel und einige Zeitschriften liegen auf dem Boden verstreut, es herrscht eine entspannte Atmosphäre. Offred fragt den Commander, was genau er tue, und er erzählt, dass er in der Marktforschung tätig war und dann eine Art Wissenschaftler geworden sei. Er habe sich den „guys“ angeschlossen, weil er ihre Zielvorstel-

lungen geteilt habe, das Land vom Unrat zu säubern und von Schwarzen, Homosexuellen und Wohlfahrtsempfängern, die dem Land ihre Bedingungen diktierten, zu befreien. Auf Offreds Einwurf „Women?“ spricht er von Geschlechterbeziehungen, der Gier nach Sex, Geld und Macht und von einem Mangel an Gefühlen. Es hätte nichts gegeben, an das man glauben, für das man hätte kämpfen können. Heute gebe es Werte wie Gefühl, Respekt und Ehrfurcht. Während des Gesprächs mixt Offred dem Commander etwas zu trinken und cremt sich die Hände ein. Später zieht er sie auf seinen Schoß und streicht ihr immer wieder über das Haar. Schließlich fragt er Offred, was sie denke, und sie antwortet „I don't think“.

### **Salvaging und Particition**

**1:10:02–1:13:54 [3'52'']**

63. Im vom Militär stark gesicherten Innenhof des alten Universitätsgeländes versammeln sich Ehefrauen, Handmaids unter Aufsicht der Aunts sowie Gruppen von Frauen in weißen Gewändern bzw. grauen Uniformen. Eine Lautsprecherstimme verkündet den Zeitplan für das „Women's Salvaging“ und die „Particition“. Eine Reihe von Galgen ist aufgebaut, und von einem Wächter wird ein langes Seil ausgelegt. Die Handmaids knien vor den Galgen nieder, das Seil in ihrer Mitte. Eine Delinquentin (es handelt sich um June) wird zum Galgen geführt, und Aunt Lydia gibt bekannt, dass sie wegen Unzucht mit einem Mitglied des medizinischen Personals angeklagt sei. Ihr wird eine Plastiktüte über den Kopf gestülpt und der Strick um den Hals gelegt. Gemeinsam ziehen die Handmaids an dem Strick, bis der Tod der Frau eingetreten ist. Die Zuschauerinnen jubeln und applaudieren, einige Ehefrauen springen von ihren Sitzen auf. Dann fordert Aunt Lydia die Handmaids auf, einen Kreis zu bilden. Während zwei Wächter einen Mann auf den Platz schleppen, verkündet Aunt Lydia mit ansteigender Stimme, er habe eine schwangere Handmaid vergewaltigt und das ungeborene Kind sei gestorben. Die Handmaids geraten zunehmend in Rage und fallen über den Mann, der in ihrer Mitte am Boden kauert, her. Dabei wird Offred zu Boden gestoßen. Hinterher erklärt Ofglen Offred, der Mann sei kein Vergewaltiger gewesen, sondern ein „Politischer“, einer ihrer besten Männer. Ofglen ringt um Fassung und wischt sich eine Träne aus dem Gesicht, als Janine/Ofwarren, blutverschmiert und ein blutiges Haarbüschel in den Händen haltend, zu ihnen tritt. Sie wünscht den Umstehenden immerzu „a nice day“ und ist offensichtlich nicht bei Sinnen.

### **Soul Scrolls**

**1:13:54–1:14:48 [0'54'']**

64. Offred und Ofglen stehen vor dem Schaufenster von „Soul Scrolls“. Auf einem Bildschirm preist ein Sprecher die bestellbaren Gebete an. Ofglen eröffnet Offred, „sie“ wüssten von Offreds heimlichen Treffen mit ihrem Commander, der an der Spitze der Macht stehe und für die Staatssicherheit zuständig sei. Als ein Militärlastwagen vorbeifährt, explodiert ein am Straßenrand geparktes Auto, Soldaten rennen herbei und eröffnen das Feuer, Passanten gehen in Deckung oder fliehen. Ofglen und Offred haben sich zu Boden geworfen und Ofglen sagt „We may want you to kill him“. Auf der Straße herrscht Chaos, zwischen Flammen und Rauch liegen Schwerverletzte.

### **Jezebel's**

**1:14:48–1:26:35 [11'47'']**

65. Im Arbeitszimmer des Commanders, Nacht. Der Commander beendet gerade ein Telefonat, als Offred den Raum betritt. Er ist gut gelaunt und verspricht ihr eine Überraschung. Er gibt Offred ein elegantes schwarzes Abendkleid und eine Federboa mit der Ankündigung, er werde sie heute Abend ausführen. Nachdem Offred sich umgezogen hat, bewundert der Commander, selbst im eleganten schwarzen Anzug mit weißem Schal, ihre Erscheinung und löst ihr Haar. Sie eilen im Schutz der Dunkelheit zum Wagen, wo Nick bereits auf sie wartet. Sie fahren los. [1'51'']

66. Während der Fahrt passieren sie eine Straßensperre und Offred muss sich auf den Boden des Wagens kauern. Die Fahrt endet in der Tiefgarage eines von Militär bewachten Gebäudes. Der Commander und Offred gehen über den Tiefgarageneingang in das Gebäude, aus dem schon laute Musik zu hören ist, während Nick zurückbleibt. [0'59'']

67. Der Commander und Offred betreten einen großen Saal, in dem eine ausgelassene Party gefeiert wird. Partygäste in Abendgarderobe tanzen und amüsieren sich. Leicht bekleidete junge Frauen tanzen, servieren Getränke und kümmern sich um die Gäste. Der Commander und Offred setzen sich und bestellen etwas zu trinken. Unter den lasziv tanzenden Animiermädchen befindet sich auch Moira, die ein rotes Minikleid, schwarze Strapse und lange Handschuhe trägt. Offred fragt, wer all diese Leute seien, und der Commander antwortet, Offiziere und Geschäftspartner,

Prostituierte und eine „Sammlung“ von Frauen, die den Club den Alternativen vorzögen. Nick tritt an ihren Tisch, um dem Commander das Telefon, auf dem ein Anruf für ihn eingegangen ist, zu bringen, und Nick und Offred tauschen vielsagende Blicke aus. Während der Commander durch das Telefonat abgelenkt ist, macht Moira sich bei Offred bemerkbar und gibt ihr ein Zeichen, ihr zu folgen. Offred ist überrascht und erfreut, Moira zu sehen. [3'18'']

68. Auf der Damentoilette wartet Moira auf Offred, die sie mit den Worten „You look like the whore of Babylon“ begrüßt. Sie umarmen sich herzlich, und Offred kommen die Tränen. Die beiden setzen sich auf den Waschtisch und Moira erzählt, dass sie an der Grenze gefasst, ein wenig „bearbeitet“ („They worked me over a little.“) und vor die Alternative „Colonies“ oder „Jezebel's“ gestellt worden sei. Moira bemüht sich, Offred zu versichern, dass es ihr gar nicht so schlecht gehe, da die Frauen im Club gewisse Privilegien genießen. Schließlich bemerkt Offred, dass Moiras Hände verunstaltet sind, und Moira gibt zu, gefoltert worden zu sein. Eine Lautsprecherstimme beordert alle Mädchen zurück auf die Tanzfläche und sie verabschieden sich voneinander mit einer langen Umarmung. [2'58'']
69. Im Partysaal am späteren Abend. Es sind nur noch wenige Gäste anwesend, von denen die meisten es sich auf den Polstermöbeln bequem gemacht haben. Der Commander und Offred tanzen zu langsamer Musik. [0'45'']
70. Der Commander führt Offred in ein mondän ausgestattetes Gästezimmer und lässt sie sich auf das große Doppelbett setzen. Er streichelt ihr über Schultern und Gesicht und sie sehen sich lange wortlos an. [0'41'']
71. Der Commander führt Offred zum Wagen, in dem Nick auf sie wartet. Sie fahren zurück zum Haus. Beim Abschied küsst der Commander Offreds Hand. Nick ist dem alkoholisierten Commander beim Aussteigen behilflich. [1'15'']

#### **Zweiter Besuch bei Nick**

**1:26:35–1:28:01 [1'26'']**

72. Nick und Offred in Nicks Wohnung. Eifersüchtig fordert Nick sie auf, Rechenschaft abzulegen: „So, what was it like? I said what was it like? Did the earth move?“ Sie streiten sich. Offred eröffnet ihm, dass sie schwanger sei und sie sprechen über eine mögliche gemeinsame Flucht. Sie umarmen sich.

#### **Der Mordauftrag**

**1:28:01–1:28:39 [0'38'']**

73. Offred in ihrem Zimmer, Nacht. In einer Kommodenschublade findet sie einen Zettel mit der Nachricht „10 P.M. Tomorrow“ und ein Klappmesser.

#### **Die neue Ofglen**

**1:28:39–1:29:27 [0'48'']**

74. Am nächsten Tag. Offred und Ofglen gehen zusammen über die Straße zum Einkaufen. Gerade als Offred ihren nächtlichen Fund ansprechen will, bemerkt sie, dass Ofglen eine andere ist. Offred fragt, wo Ofglen sei, und die neue Ofglen antwortet „I am Ofglen“. Sie gehen schweigend weiter. Als Offred vom Einkaufen zurückkehrt, passiert direkt hinter ihr ein schwarzer Van die Straßensperre.

#### **Serenas Entdeckung**

**1:29:27–1:30:31 [1'04'']**

75. Im Haus des Commanders. In den Fernsehnachrichten wird über den Guerillakrieg berichtet, als Serena aus dem Wohnzimmer tritt und Offred, die gerade vom Einkaufen zurückkehrt, im Hausflur damit konfrontiert, dass sie die Abendgarderobe gefunden habe. Sie ist wütend und den Tränen nahe und schickt Offred auf ihr Zimmer. Die Fernsehnachrichten, die währenddessen leise im Hintergrund zu hören waren, werden im Bild und mit lauterem Ton fortgesetzt: Am Kriegsschauplatz ist der Commander in Uniform zu sehen, der von einem Durchbruch der Sicherheitskräfte im Kampf gegen den „Mayday“-Untergrund spricht und die Ausrottung des Abschaums ohne jede Gnade ankündigt.

#### **Vor dem Attentat**

**1:30:31–1:32:24 [1'53'']**

76. In der Dämmerung sitzt Offred in ihrem Zimmer auf einem Stuhl beim Fenster. Sie blickt auf die tickende Uhr, es ist 18:47 Uhr. Rita bringt ein Tablett mit dem Abendessen herein und verlässt das Zimmer wieder. Offred bleibt regungslos sitzen. [0'46'']

77. Nacht. Offred beobachtet durch das Fenster, wie die Limousine des Commanders vorfährt, der Commander und Nick aussteigen, auf das Haus zugehen und sich eine gute Nacht wünschen. Sie schaut immer wieder auf die tickende Uhr. Es ist 21:57 Uhr. Sie blickt erneut aus dem Fenster und beobachtet, wie Nick die Treppe zu seiner Wohnung hinaufsteigt und aus seinem Fenster späht. Suchscheinwerfer streifen das Haus und Offred zieht sich vom Fenster zurück, als das grelle Licht in ihr Zimmer fällt. [1'07'']

---

**Offreds Attentat**
**1:32:24–1:35:10 [2'46'']**

78. Im Arbeitszimmer des Commanders, Nacht. Ein gerahmtes Foto zeigt fünf Männer in dunklen Anzügen, darunter Commander Fred, flankiert von zwei Staatsflaggen Gileads. Der Commander sitzt in einem Lehnstuhl, eine Pistole in der Hand, als eine Uhr zehn schlägt und Offred den Raum betritt. Offred bittet ihn um Hilfe, was er ablehnt, da dies nicht mehr in seiner Hand liege. Er erwähnt, dass Serena ihm nach ihrer Entdeckung „die Hölle heiß gemacht habe“, sagt, dass es ihm leid tue, und schickt Offred auf ihr Zimmer. Dann küsst er sie, versichert, wie viel sie ihm bedeutet habe, und dankt ihr für die schöne Zeit mit ihr. Als er sie ein zweites Mal küssen will, wehrt sie ihn ab, attackiert mit dem Klappmesser seinen Hals und fügt ihm eine tiefe Schnittwunde zu. Er klammert sich blutüberströmt an sie und reißt sie im Fallen mit zu Boden. Offred befreit sich und rennt in ihr Zimmer, während der Commander am Boden liegt und viel Blut verliert. Sie steht atemlos und blutverschmiert da, wieder streifen Suchscheinwerfer ihr Fenster.

---

**Offreds Verhaftung/Flucht**
**1:35:10–1:38:19 [3'09'']**

79. Ein schwarzer Van fährt vor dem Haus vor. Mehrere bewaffnete Männer („Eyes“) steigen aus und holen Offred aus ihrem Zimmer. Sie lässt sich widerstandslos die Treppe hinunterführen. Als Serena in den Flur tritt und fragt, was vor sich gehe, teilen die Männer ihr mit, dass sie Offred in Arrest nehmen. Als Serena einwendet, sie hätte sie nicht gerufen, tritt Nick hinzu, deutet mit den Worten „Ma’am, the Commander“ auf dessen Arbeitszimmer und befiehlt den Männern, Offred hinauszuschaffen. Offred beschimpft ihn als „fucking bastard“ und schlägt hysterisch auf ihn ein. Während Nick sie mit Gewalt und gegen ihren heftigen Widerstand zu dem wartenden Van führt, flüstert er ihr zu „Go with it. Trust me. It’s Mayday“. Sie gibt ihre Gegenwehr auf und Nick, Offred und die Männer steigen in den Van und fahren davon. [1'13'']
80. Serena läuft in das Arbeitszimmer des Commanders und stößt einen langen, gellenden Schrei aus, als sie den toten Commander findet. Rita und Cora gehen ihr nach, bleiben dann aber entsetzt im Flur stehen. [0'12'']
81. Der Van durchbricht eine Straßensperre und rast mit hoher Geschwindigkeit durch die nächtlichen Straßen. Im Laderaum fordert Nick Kate auf, das rote Kleid der Handmaids auszuziehen, und entfernt ihr metallenes Identifikationsarmband mit einer Zange. Sie fällt ihm um den Hals. Der Wagen stoppt in einer dunklen Seitenstraße und sie steigen aus. [0'35'']
82. Nick sagt Kate, die Männer würden sie an einen sicheren Ort bringen. Kate ist enttäuscht, dass Nick nicht mit ihr kommt. Sie fragt, was mit ihrer Tochter sei, und insistiert, dass sie sie finden müsse. Die Männer drängen Nick zum Aufbruch. Nick gelobt, ihr eine Nachricht zu senden, sobald er etwas wisse, und beschwört sie, jetzt zu gehen. Kate fleht ihn an, sie mitzunehmen und sie nicht zu verlassen. Nick besteht darauf, dass dies unmöglich sei, und erinnert sie an das Baby. Sie küssen sich zum Abschied, und er verspricht, sie wiederzufinden („I’ll find you.“). Die anderen Männer mahnen erneut zur Eile und nur wenig entfernt gibt es eine Explosion. Nick steigt mit dreien der Männer in einen Wagen und sie fahren los. Kate hält sich verzweifelt an dem fahrenden Wagen fest. Erst als der bei ihr gebliebene Mann sie mit Nachdruck von diesem trennt, steigt sie in einen zweiten Wagen. Eine erneute Explosion. Die beiden Wagen fahren in unterschiedlichen Richtungen davon. [1'09'']

---

**TV-Nachrichten**
**1:38:19–1:39:23 [1'04'']**

83. In den Fernsehnachrichten wird zu Bildern von verheerenden Zerstörungen über das massive Vorgehen des Militärs gegen die „Mayday“-Terroristen, deren endgültige Vernichtung unmittelbar bevorsteht, berichtet. Der Sprecher verkündet, dass ein offizieller Gedenkgottesdienst zu Ehren des bei einem heimtückischen Attentat getöteten Commanders abgehalten werden wird. Er lobt den Kampfgeist Commander Freds, der in seiner Stellungnahme, die nur wenige Stunden vor seinem Tod aufgezeichnet wurde, dokumentiert sei. In einer Einspielung kommt der

Commander ins Bild und bekräftigt, dass sie nicht eher ruhen werden, bis das Land im Namen Gottes vom Abschaum gesäubert sei. Daraufhin wird, begleitet von Bildern, die Sturmtruppen, Hubschrauber und Soldaten mit Gasmasken zeigen, von Hausdurchsuchungen und weiteren Maßnahmen zur Ergreifung der Attentäterin und ihrer Komplizen, denen die Todesstrafe droht, berichtet. Die Nachrichten enden mit dem sich drehenden Logo Gileads. Es folgt eine lange Schwarzblende, in der zunächst die Musikantermalung der Fernsehnachrichten fortgesetzt und dann zu einem musikalischen Motiv gewechselt wird, das die nachfolgende Sequenz einleitet.

#### **Kates Schwangerschaft und Hoffnung**

**1:39:23–1:40:16 [0'53'']**

84. Eine Berglandschaft in der Abenddämmerung. Die hochschwangere Kate nimmt einen Kessel mit heißem Wasser von einem offenen Feuer und trägt ihn zu einem Wohnwagen, ein Hund läuft neben ihr her. Im Voice-over erzählt sie, dass sie in den Bergen, die von den Rebellen gehalten werden, sicher sei. Sie brächten ihr Nahrung und gelegentlich Nachrichten von Nick, und so wartete sie auf die Geburt ihres Babys in eine hoffentlich bessere Welt. Aus dem Wohnwagenfenster blickt sie in das Abendrot und das Voice-over wird fortgesetzt: Sie träume noch immer von ihrer Tochter Jill. Die letzte Einstellung zeigt Kates Gesicht im Close-up, während ihre Voice-over-Stimme den Schlusssatz spricht: „But I know we're going to find her, and she will remember me.“

#### **Abspann/Credits**

**1:40:16–1:43:32 [3'16'']**

### 9.3 Charakterisierung des Vorlagenbezugs

Auf allen inhaltlichen und formalen Ebenen des Filmweltgeschehens sind im Vergleich zum Roman Übernahmen, Ergänzungen/Neuerfindungen, Auslassungen und Modifikationen zu identifizieren. Letztgenannte treten in verschiedenen Varianten auf, z. B. als:

- Neuarrangement: Einzelne Textelemente oder -passagen wurden neu arrangiert und dabei in einen anderen (chronologischen) Ereignisablauf gebracht.
- Zusammenführung: Im Text verstreute Passagen, die sich auf einen bestimmten Handlungsstrang beziehen, werden im Film in einer oder mehreren Sequenzen zusammengeführt und (zeitlich) verdichtet.
- Neuordnung: Manche Textpassagen wurden verwendet, erhalten jedoch durch Änderungen, z. B. am Dialog, eine andere inhaltliche Qualität.
- Neukombination: Von einigen Textpassagen wurde das äußere Handlungsgerüst verwendet, jedoch mit einem anderen Inhalt, entweder aus einer anderen Textpassage oder einer Ergänzung/Neuerfindung, gefüllt. Von anderen Textpassagen wurde der Inhalt verwendet, jedoch mit einem anderen äußeren Handlungsgerüst, entweder aus einer anderen Textpassage oder einer Ergänzung/Neuerfindung, versehen.
- Überführung: Innere Vorgänge wurden in eine äußere Darstellung überführt, z. B. als szenische oder dialogische Umsetzung.
- Übertragung: Eigenschaften einer Textfigur wurden auf eine andere Figur übertragen.
- Fokussierung: Eigenschaften, Aussagen und Funktionen verschiedener Textfiguren wurden in einer einzigen Figur verdichtet.

Prinzipiell ist festzustellen, dass, während das dystopische Szenario (Handlungszeit und -ort sowie die wesentlichen Merkmale des Staatswesens) weitgehend übernommen ist, die Erzählkonzeption grundlegend vom Ausgangstext abweicht und Handlung und Figuren z. T. stark umgestaltet sind. Dabei hängen Änderungen in Bezug auf die Erzähltechnik (vor allem der Wechsel der Erzählinstanz), die Handlung (mit dem gegenüber dem Roman hinzugefügten Attentat Offreds auf Commander Fred als tiefgreifendste Innovation) und die Figurenzeichnung (insbesondere der Protagonistin) in der Regel eng zusammen. Im Folgenden erläutere ich die wichtigsten Aspekte der Text-Film-Beziehung gegliedert nach den vier genannten Darstellungsbereichen. Einen visuellen Eindruck im Hinblick auf die Auslassung, Verwendung, Neupositionierung und Zusammenführung von Textelementen im Film liefert Anhang K.

#### 9.3.1 Die Erzählkonzeption

Die hochgradig verschachtelte Erzählkonstruktion des Romans, dessen subjektiver und fragmentarischer Charakter sich aus der Verknüpfung äußerer Begebenheiten mit Rückblenden, Erinnerungen, Reflexionen und metafiktionalem Kommentaren ergibt, ist im Film in eine leichter nachvollziehbare

Filmhandlung mit streng chronologischer Zeitstruktur und linearer Erzählweise überführt. Das Filmweltgeschehen wird nicht als retrospektiver Bericht einer Ich-Erzählerin präsentiert, sondern erscheint als unmittelbare Gegenwartsdarstellung. Gleichzeitig wurde die stark subjektive Perspektive der Ich-Erzählerin zugunsten einer unvermittelten, naturalistischen und weitgehend objektivierten Darstellung aufgegeben: Mit Ausnahme der Schlusssequenz wird auf den Einsatz einer Erzählerstimme verzichtet, die Protagonistin ist in fast jeder Einstellung als Kamera-Objekt präsent und nur gelegentlich wird anhand von Point of View-Einstellungen, in denen der Kamerablick Offreds Blick repräsentiert, ihr subjektiver Standpunkt filmnarrativ vermittelt. Aus der veränderten Narrationsstrategie ergeben sich u. a. weitreichende Konsequenzen in Bezug auf die Innenweltdarstellung sowie die satirische, ironische und humoristische Qualität der Erzählung.

Grundsätzlich wird der Darstellung von äußeren Vorgängen eine höhere Priorität gegenüber inneren Vorgängen eingeräumt. So sind kaum Passagen bzw. Elemente aus den „Night“/„Nap“-Abschnitten des Romans verwendet, in denen die Introspektion dominiert, und nur im Voice-over der Schlusssequenz artikuliert Offred ihre Gedanken und Gefühle direkt. Ansonsten erfolgt die filmische Vermittlung von Emotionen der Protagonistin anhand von vier Erinnerungs- und Traumsequenzen, über die Mimik und Gestik der Figur (z. B. Weinen und Am-Fenster-Kratzen) sowie mittels Verwendung konventioneller musikalischer Leitmotive (z. B. Geigenklänge und Molltöne für die Liebe zu Nick bzw. die Sehnsucht nach Jill). Da die ironisch-witzigen Kommentare der Erzählerin fast vollständig und die satirische Überzeichnung des Epilogs gänzlich fehlen, weicht der Film stark vom ironischen Erzählmodus des Romans ab. Stattdessen werden humoristische Anteile im Film fast ausschließlich von der rebellischen Moira repräsentiert (z. B. mit der gespielten Ohnmacht bei der Weihe und der Flucht im Aunt-Kostüm). Darüber hinaus weist der Film kaum Entsprechungen zum erzählerischen Assoziationsprinzip des Romans auf und sind sowohl die Erzählerin als auch die Rezipienten von der Aufgabe entbunden, die Geschichte aktiv zu rekonstruieren.

Die Zeitstruktur des Films ist neben der Chronologisierung durch weitere gravierende Modifikationen gegenüber dem Prätext gekennzeichnet. Erstens ist der Zeitablauf stark (d. h. auf wenige Monate) gerafft: Der Fluchtversuch und die Gefangennahme Kates erfolgen im Winter, die Handmaidweihe findet (ablesbar an den Forsythiensträuben in der Kirche) im Frühling statt und in der winterlichen Schlusssequenz ist Kate hochschwanger. Zweitens handelt es sich im Film bei Kates Dienst im Haus des Commanders um ihren ersten und nicht ihren dritten Einsatz als Handmaid, was sich erheblich auf die Handlungs- und Figurenkonzeption auswirkt. Denn auf diese Weise ist der enorme Zeit- und Erfolgsdruck, unter dem Offred im Roman steht (der Dienst bei Commander Fred ist ihre letzte Chance), deutlich entschärft und erscheint die Handlungszeit in ein früheres Stadium der Gesellschaft Gileads verlegt. Vor allem aber erhalten alle Erlebnisse Offreds die Qualität des „ersten Mals“. Während die Protagonistin im Roman bereits einen Zustand der Gewöhnung erreicht hat und innerlich darum kämpft, sich ihre Sprache, Sichtweise und Werte zu bewahren und nicht zu vergessen, wie das Leben früher war, konzentriert der Film sich auf die Konfrontation der Protagonistin mit den neuen Verhältnissen im totalitären Gilead: Der Schock der ersten Zeugungszeremonie, Offreds Entgeisterung beim ersten „Testifying“, ihr ungläubiges Entsetzen bei der ersten Teilnahme an einer Hinrichtung usw. werden eindringlich gezeigt und ermöglichen es, die Ablehnung der Figur unmittelbar und stringent zu gestalten und daraus eine Rebellionshandlung zu entfalten.

Drittens lässt der Film fast die gesamte Vergangenheitsdimension weg und verzichtet auf viele der von Margaret Atwood in ihr Werk eingearbeiteten intertextuellen und historischen Bezugnahmen, die im Roman einen größeren thematischen Kontext erzeugen. Zwar werden auf der visuellen Ebene gedankliche Verbindungen zu historischen Diktaturen geschaffen und sind im Hintergrundgeschehen der Gegenwartshandlung einige zeitgenössische Bezüge eingearbeitet, jedoch wird das dystopische Zukunftsszenario im Film in geringerem Maße als im literarischen Text aus der zeitgenössischen Wirklichkeit und Geschichte heraus entwickelt und mit dieser kontrastiert. Dies ist sowohl auf die modifizierte Erzählstrategie als auch auf die damit eng zusammenhängenden Veränderungen im Figurenkonzept zurückzuführen. Denn die im Film fehlenden Erinnerungen Offreds an ihr früheres Leben, an ihren (im Roman verschollenen, im Film getöteten) Ehemann, ihre Mutter und ihre alte Colleaguefreundin Moira (die sie im Film erst bei der Fahrt ins „Red Centre“ kennenlernt) eignet nicht nur eine private, sondern auch eine soziopolitische Dimension, da in ihnen Probleme im Geschlechterverhältnis, der weiblichen Emanzipation und der (Homo-)Sexualität thematisiert werden. So wird das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in der prä-gileadschen Gesellschaft in Janines/Offwarrens bekenntnishaftem „Our baby“-Monolog sowie in den Erklärungen des Commanders ange-

rissen und mit den während eines Vortrags Aunt Lydias gezeigten Emanzipationsmärschen ein geschichtlicher Bezug zum Women's Right Movement hergestellt. Der Generationenkonflikt zwischen Offred und ihrer als Frauenrechtlerin aktiven Mutter, der im Roman eine kontextgenerierende und appellative Funktion erfüllt, ist jedoch vollständig entfallen. Gleiches gilt für die im Zusammenhang mit dem Engagement der Mutter und der Umerziehung im „Red Centre“ stehenden Anspielungen auf Gewaltpornografie, mit denen Atwood Parallelen zwischen fundamentalistischen Positionen unterschiedlicher Provenienz zieht. Ausgeklammert bleibt des Weiteren der mit der Vergangenheit der Figur Moira verknüpfte Kontext (Frauenbewegung, Gay Rights) sowie die alltäglichen Probleme, Machtspiele und Rollenkonzepte einer „normalen“ Paarbeziehung in den 1970/80er Jahren, die im Roman in Offreds Erinnerungen an ihre Ehe mit Luke lebendig werden. Ferner wird die Zeit des Umbruchs nicht thematisiert, sind Atwoods direkte Verweise auf Nationalsozialismus und Judenverfolgung weggefallen, ist der – im Hinblick auf Sektenverfolgung, Umweltverschmutzung, Fluchthelfernetzwerk und Kolonien informative – Rückblick Moiras auf ihre Flucht stark gekürzt und fehlen die im Epilog gelieferten Informationen (z. B. zu den Führern Gileads, den Aunts und den internationalen Beziehungen) gänzlich. Insgesamt ist der christliche Fundamentalismus als Angriffsziel zwar eindeutig zu identifizieren, aber die historischen Wurzeln und die komplexen Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen und Strömungen (radikaler Feminismus, religiöser Fanatismus, demografische Entwicklungen, Umweltzerstörung), die den Hintergrund des Staates bilden, bleiben teilweise unklar. Da die „Historical Notes“ des Romans nicht verwendet bzw. äquivalent umgesetzt wurden, fehlt im Film schließlich auch die Zukunftsdimension. Diese ist lediglich rudimentär in der Schlusssequenz, in der das Überleben Offreds dokumentiert und ihre Zukunftshoffnung artikuliert ist, realisiert.

### 9.3.2 Die Handlung

Um das im Ausgangstext Erzählte in den filmischen Darstellungsmodus zu überführen, wurden hauptsächlich die stark handlungsorientierten Elemente ausgewählt. Während dem Roman entlehnte Szenen wie der „Birth Day“, das „District Salvaging“, die „Participation“ sowie auch der Besuch bei „Jezebel's“ exemplarische Situationen bzw. Institutionen des Gottesstaates repräsentieren und hohe Schauwerte bieten, findet eine in weiten Teilen stark vom Roman abweichende Konzentration auf die Story statt, die in eine chronologische Ereignisabfolge gebracht und mit Action- und Spannungselementen angereichert ist, und die, abgesehen von vier kurzen Flashbacks im ersten Drittel des Films, ohne Pausen, Brüche und Rückwendungen konsequent vorwärtsgetrieben wird. Ferner sind, um den Ereignisablauf flüssiger zu gestalten oder die durch Neuorganisation entstandenen logischen Brüche in der Handlungsabfolge zu beheben, Handlungselemente hinzugefügt oder solche, die im Roman in Fragmenten verstreut erzählt sind, zusammengeführt und reorganisiert, z. B.: Kates Ankündigung des Dienstantritts, der zudem als Handlungsmotiv für Moira, aus dem „Red Centre“ zu fliehen, dient; die Weihe, die eine Lücke in der Chronologie zwischen Ausbildungszeit und Dienstantritt schließt; der Dienstantritt, der von Offred im Roman rückblickend beschrieben ist, hier im Handlungsablauf aber eine Zäsur darstellt; die Maßgabe Serenas, dass Offred bei Abwesenheit des Commanders im „Red Centre“ übernachten soll, die die Darstellung von dort stattfindenden Ereignissen (Janines/Ofwarrens „Our baby“-Monolog, Moiras Flucht) ermöglicht, ohne die Chronologie zu durchbrechen; und die Berichterstattung Offreds in Aunt Saras Büro, die die gynäkologische Untersuchung mit dem anschließenden Aufenthalt im „Red Centre“ verbindet.

Als Exposition fungieren die Sequenzen, in denen der Fluchtversuch und die Ausbildungszeit der Protagonistin bis zu ihrer Weihe als Handmaid enthalten sind. Abweichend vom Roman, der in medias res geht, wird hier in die dystopische Welt und das Figurentableau eingeführt, und es werden Vorinformationen geliefert, die im Roman erst sukzessive vermittelt werden und vom Leser Stück für Stück zusammengefügt werden müssen. Während im Roman in Fragmenten von verschiedenen Stadien der Vorbereitung und Durchführung der Flucht berichtet wird, ist diese im Film zugunsten einer chronologischen Ereignisabfolge an den Anfang gestellt und wird – zeitlich verdichtet und auf die letzte Etappe und das Scheitern konzentriert – „en bloc“ erzählt. Auch die sich daran anschließende Ausbildungszeit bildet zunächst eine geschlossene Einheit. Die Flashbacks, von denen drei die nach ihrer Mutter rufende Tochter in der Schneelandschaft und eine den toten Ehemann zeigen, beziehen sich alle auf den Fluchtversuch und fokussieren so auf das traumatische Trennungserlebnis der Protagonistin. Sie sind damit der Funktion der Vergangenheitsdarstellung völlig entkleidet, wobei bei der Platzierung gleichzeitig das Assoziationsprinzip des Romans aufgegeben wurde.

Der Hauptteil beginnt mit dem Dienstantritt der Protagonistin im Haus Commander Freds und Serenas und zeigt den Alltag und die Pflichten Offreds als Handmaid (die Gebets- und Zeugungszereemonien, die Einkaufsgänge mit ihrer Partnerin Ofglen, die Teilnahme an den obligatorischen Veranstaltungen „Birth Day“, „Salvaging“ und „Participation“) sowie ihre normabweichenden Aktivitäten (die Besuche beim Commander, die Romanze mit Nick, die Entfaltung der Widerstandshandlung). In Bezug auf Inhalt und exemplarische Funktion nah an den Roman angelehnt und eng über die stets präsente Hauptfigur mit der Haupthandlung verknüpft sind die parallel erzählten Geschichten weiterer weiblicher Figuren: die Auflehnung Moiras, der geistige Verfall Janines/Ofwarrens, Ofglens aktiver Widerstand und Junes Normbrüche und Bestrafungen.

Im Zentrum der Haupthandlung stehen die unerlaubten Beziehungen der Protagonistin zu den beiden Männern, wobei sowohl das Verhältnis zu Commander Fred als auch die Romanze mit Nick konsequent auf das Filmende – Offreds Attentat auf den Commander und ihre Rettung durch Nick – ausgerichtet sind. Gegenüber dem Roman neu konzipiert ist die Rebellionshandlung des Films. Um diese plausibel zu begründen und zu entwickeln, wurden eine Reihe von im Ausgangstext vorgeprägten Elementen modifiziert, während andere eliminiert und neue hinzugefügt wurden. Dies erstreckt sich neben der Figurenzeichnung (insbesondere der Protagonistin und des Commanders) auf Handlungselemente wie Offreds Romanze mit Nick, das Schicksal ihrer Familie, ihre Beziehung zu Ofglen und vor allem den expliziten Mordauftrag der Widerstandsorganisation und ihr Attentat auf den Commander.

Die Romanze mit Nick ist im Film gegenüber dem Roman vereindeutigt, setzt früher ein, wird kontinuierlich entwickelt und erfüllt innerhalb der Gesamtkonzeption eine andere Funktion, da sie in den Dienst der Rebellionshandlung gestellt ist. Denn während sie im Roman einer der Gründe ist, warum Offred sich nicht auf Ofglen und den Widerstand einlässt, ist sie im Film ein weiteres Motiv für ihr aktives Handeln. Schon ihre erste Begegnung bei der Fahrt zum Dienstantritt – der bezeichnenderweise ein Flashback auf den toten Ehemann der Protagonistin vorausgeht, mit dem klargelegt wird, dass der Weg für eine neue Beziehung frei ist – vermittelt den Eindruck gegenseitigen Interesses und Gefallens, wenn nicht gar einer „Liebe auf den ersten Blick“. In mehreren, größtenteils im Prätext nicht vorgegebenen Szenen (Offred nackt am Fenster, Begegnung im Wohnzimmer, Begrüßung im Garten, Begleitung zum ersten Treffen mit dem Commander, Fahrt zur Klinik) wird dieser Eindruck vertieft, so dass Serenas Arrangement, aus dem sich im Roman eine Liebesbeziehung erst allmählich entwickelt, im Film eine andere Qualität erhält, insofern als es die Erfüllung einer von beiden gehegten Sehnsucht ermöglicht. Entsprechend herrscht zwischen Offred und Nick (ebenfalls abweichend vom Roman) bei ihrem ersten Beisammensein eine große Vertrautheit (Lachen und Scherzen, erotische Anziehung, Nennen des Namens), und stellt sich ihre Beziehung klar als echte Zuneigung dar. Dies wird im weiteren Handlungsverlauf anhand von neuen, nicht im Text vorgeprägten Szenen verstärkt: So veranschaulichen Nicks liebevoller Trost und seine Eifersucht seine Gefühle für Offred und Offreds Schwangerschaft lässt sie an eine gemeinsame Flucht aus Gilead denken. Auch fehlen, während Offred im Roman mehrmals die Vermutung äußert, Nick sei ein Mitglied der „Eyes“, derartige Verdachtsmomente im Film. In diesem Zusammenhang spielt die Kleidung Nicks eine Rolle, denn anders als im Roman, wo er die Uniform der „Eyes“ trägt, trägt er im Film meist eine Chauffeurs-Livree, wobei das Erscheinungsbild situationsabhängig variiert ist: So ist er bei offiziellen Anlässen korrekt und vollständig uniformiert, erscheint aber in gemeinsamen Szenen mit Offred legerer, wenn entweder Barrett, Weste oder Jackett fehlen. Nur in der Verhaftungsszene tritt er – eine der Spannungssteigerung dienende Irreführung des Zuschauers – in einem khakifarbenen Uniform-Overall auf, der eine militärische Funktion nahelegt, jedoch wird schnell deutlich, dass er ein aktives Mitglied der Untergrundorganisation ist. Tatsächlich lässt sein Verhalten gegenüber Offred (z. B. erteilt er ihr Anweisungen und schickt sie aus der Gefahrenzone) sowie das Verhalten seiner Kameraden ihm gegenüber darauf schließen, dass er dort sogar eine Führungsrolle innehat. Die Befreiung Offreds und die Trennung der beiden Liebenden wird schließlich ausführlich und dramatisch in Szene gesetzt.

In Kontakt mit der Widerstandsorganisation gerät Offred wie im Roman durch Ofglen. Die Beziehung der beiden wird allerdings zügiger entwickelt (so ist Ofglen ungeachtet der herrschenden Kommunikationsnormen schon bei ihrem ersten gemeinsamen Besorgungsgang sehr gesprächig) und es bleibt nicht bei dem (im Roman vergeblichen) Versuch, Offred zum Spionieren anzuwerben, sondern der von Ofglen übermittelte Auftrag, Commander Fred zu töten, wird vom Untergrund sogar konkret vorbereitet. Am Ende des Films hat Offred mehrere Gründe, das Attentat auf den Commander tat-

sächlich auszuführen und aus Gilead zu flüchten: Sie weiß, dass ihre Tochter lebt und will sie wiederfinden; sie liebt Nick und will nicht (etwa durch Wechsel der Dienststelle) von ihm getrennt werden; sie ist schwanger und will das Baby behalten; sie hat nach der offensichtlich von der Obrigkeit nicht unbemerkt gebliebenen Tat Ofglens bei der „Particution“ und deren Verschwinden Angst verhaftet zu werden, da sie mit einer Abweichlerin in Kontakt stand oder gar von ihr verraten wurde (denn es wird im Film nicht erwähnt, dass Ofglen Selbstmord begangen hat, um der Folter zu entgehen und ihre Mitverschwörer zu schützen); sie muss nach Serenas Entdeckung des Verrats mit einer harten Bestrafung rechnen; und sie ist von Commander Fred enttäuscht, weil er unwillig ist, ihr aus der misslichen Situation zu helfen und sich wie ein Mann verhält, der seine Geliebte abserviert, um reumütig zu seiner Ehefrau zurückzukehren. Da Offreds Tat also einerseits als Affekthandlung und andererseits als im Auftrag der Résistance begangene Liquidation eines zynischen Machthabers, der als Geheimdienstchef eine hohe Funktion im Staat bekleidet, erscheint und die Ereignisse zudem ohne ihr Zutun eine Eigendynamik entwickeln, ist sie zwischen persönlichen und politischen Motiven sowie zwischen reaktiver und aktiver Handlungsausrichtung ausbalanciert.

Schluss und Epilog der Erzählung sind weitgehend Neuschöpfungen und umfassen den Mordauftrag, der die Eskalation der Handlung einleitet, das Attentat Offreds als Höhepunkt des Konflikts, die Flucht Offreds als Lösung sowie die durch die TV-Nachrichten abgetrennte, epiloghafte Schlusssequenz. Umgekehrt zum Roman, in dem einerseits Nicks Rolle unklar bleibt, andererseits aber die Überwindung des Regimes Gilead als Faktum präsentiert wird, ist hier die Rettung der Hauptfigur eindeutig von Nick ins Werk gesetzt und das Ende Gileads lediglich als Zukunftshoffnung formuliert. Letztlich bleibt das weitere Schicksal Offreds zwar auch ungewiss, aber sie zweifelt nicht an Nick und erlaubt sich, von einem Leben als Familie zu träumen.

### 9.3.3 Die Figurenkonzeption

Änderungen an der Figurenkonzeption, insbesondere der Protagonistin und dem Commander, sind vorrangig auf die Neukonzeption der Haupthandlung ausgerichtet. Überdies sind auch in der Zeichnung der Figur Serena Joy andere Akzente gesetzt.

Die Modifikation der Hauptfigur betrifft in erster Linie die Betonung ihres Widerstandsgeistes, bei der vor allem drei Gestaltungsprinzipien zur Anwendung kommen: die Annäherung an die dystopische Gattungskonvention des Rebellen, die Übertragung von Eigenschaften Moiras auf Offred und die Externalisierung, d. h. die tatsächliche Ausführung von im Roman nur imaginierten Handlungen. Während des gesamten Films wird Offred aktiver, aufmüpfiger und mutiger dargestellt als im Roman und ist ihre Sonderstellung innerhalb der Gruppe der Handmaids stark herausgestrichen. So wird Offred selten beim Verrichten von erzwungenen Handlungen (Gebete, „Testifying“, „Birth Day“, „Salvaging“, „Particution“) gezeigt, ohne dass ein kleines Zögern, ein abschätziger Blick oder sogar eine ketzerische Bemerkung sie von den anderen Handmaids (abgesehen von Moira) unterscheiden würde. Ihr Ungehorsam gegenüber den staatlichen Autoritäten und ihre Ablehnung der staatlichen Verhaltensforderungen werden also vorrangig über subtile Details in Gestik, Mienenspiel, Tonfall und äußerer Erscheinung vermittelt, die im Film zumindest teilweise als Äquivalente zu Offreds kritisch-ironischen Kommentaren bei Atwood fungieren. Beispielsweise wendet sie bei der Autofahrt mit Aunt Lydia die meiste Zeit demonstrativ das Gesicht von ihr ab und antwortet auf die Frage, ob sie alles verstanden habe, gereizt mit „Yes“, beteiligt sie sich an der Beschimpfung Janines beim „Testifying“ erst nach einem Stoß mit dem Schlagstock, blickt sie dem Abtransport Moiras während der Weihe amüsiert hinterher, während die anderen Handmaids schon mit dem Gebet fortfahren, macht sie beim „Birth Day“ nicht so eifrig mit wie die anderen und trägt sie ihren Schleier (den die meisten anderen Handmaids tiefer in die Stirn gezogen haben) so, dass man ihr Haar sehen kann. Auch gegenüber ihren Dienstherrn Fred und Serena zeigt sie sich zuweilen respektlos, und sie enthält sich jeglicher verbaler Zustimmung, etwa als der Commander sie um einen Kuss bittet und als Serena das Arrangement mit Nick vorschlägt. Auf die staatliche Gewaltanwendung („Bastinado“, „Salvaging“, „Particution“) reagiert sie mit Entsetzen und teilweise dem Versuch, sich zu entziehen, sie begeht kleinere Regelbrüche (Flüstern, Verweigerung der Medikamente) und geht Risiken ein, als sie sich gegen den Arzt wehrt und – eine weitere bedeutende Neuerung gegenüber dem Ausgangstext – Moira bei der Flucht aus dem „Red Centre“ hilft. Moira entspricht zwar in wesentlichen Aspekten dem Roman – sie wirkt cleverer, abgebrühter und tatkräftiger als Offred – und wird anhand ihrer Mimik und Gestik sowie anhand ihres Idiolekts deutlich als Nonkonformistin gekennzeichnet, allerdings fungiert sie im Film nicht als Kontrastfigur zur und Projektionsfläche für die Protagonistin.

Denn im Film weist Offred selbst Charakterzüge wie Mut, Resistenz und Handlungsbereitschaft auf, die sie im Roman an Moira bewundert, und sie selbst vollbringt eine draufgängerische und heroische Tat, wie sie sie sich im Roman mit dem Sprengstoffanschlag auf „Jezebel’s“ für Moira vorstellt.

Zwei weitere Aspekte der Figurenkonzeption im Film stehen ebenfalls im Zusammenhang mit der Positionierung Offreds als Abweichlerin und Rebellin. Erstens wird Offred als Bibliothekarin bezeichnet, was eine im Zusammenhang mit der Konvention der Bücher-affinen Rebellenfigur in der literarischen Dystopie stehende Aufwertung gegenüber dem Roman (in dem sie Bücher digitalisiert) darstellt. Zweitens wird die Protagonistin uneingeschränkt positiv dargestellt. So bleiben zum einen durch den Wegfall der Introspektive auch alle negativen und ambivalenten Charakteraspekte wie Angst, Neid, Scham, Feigheit, Trägheit usw., die Offred im Roman selbstkritisch und schonungslos offenlegt, im Film ausgeblendet. Zum anderen erfolgt die Charakterisierung Offreds anhand ihrer Interaktion mit anderen Handmaids: Gegenüber June und Janine zeigt sie mit Mitgefühl, Fürsorge und Hilfsbereitschaft Verhaltensweisen, die den Zielen und Mitteln einer totalitären Diktatur zuwiderlaufen und die im Falle Janines stark vom Prätext, in dem sich Offred mehrmals ablehnend und verächtlich über deren Unterwürfigkeit und Geistlosigkeit äußert, abweichen; und dass man sie wegen Janines Verhalten in der Umkleide-Szene zu Hilfe ruft, illustriert die Wertschätzung der anderen Handmaids. Diese eindeutige Sympathielenkung zugunsten der Hauptfigur ist ein wesentlicher Bestandteil des den Zuschauern im Film unterbreiteten Identifikationsangebots.

Serena ist anders als im Roman nicht eindeutig als die fundamentalistische TV-Evangelistin Tammy Faye Bakker zu identifizieren. Der Film präsentiert sie lediglich als Gospelsängerin, die im Umfeld religiöser Veranstaltungen aufgetreten ist, und nicht als jene landesweit bekannte christlich-fundamentalistische Aktivistin und fanatische, frömmelnde Heuchlerin des Romans, die von Offred verabscheut und gefürchtet wird. Während die Figur bei Atwood ironischerweise unter der ihr als Frau zugewiesenen Rolle, die sie selbst propagiert hat, leidet, erscheint sie im Film als eine vom Leben enttäuschte Person, für die immer auch Sympathie und Verständnis geweckt wird. Beispiele hierfür sind: die sich der Figur annähernde Kreisbewegung der Kamera, als Serena sich – ihrem verblassten Star-ruhm nachhängend – ihre Darbietung von „Amazing Grace“ auf Video ansieht; das eheliche Gespräch im Garten, in dem das Stereotyp eines lange verheirateten Paares gestaltet ist; die zweite Zeremonie-Sequenz und die Sequenz „Serenas Entdeckung“, in der die Sprechtexte, die schauspielerische Darstellung Faye Dunaways (Gestik, Mimik, Tonfall) sowie auch die Kameraführung (das Close-up auf ihr Gesicht) ihre unglückliche Ehe, ihre Eifersucht auf Offred und ihre Wut über Freds Untreue zum Ausdruck bringen; und die Requisiten (an der Wohnzimmerwand hängen keine Bilder von puritanischen Vorfahren, sondern Gemälde, auf denen Kinder abgebildet sind, auf dem Kaminsims stehen Püppchen/kleine Engelfiguren), mit denen – neben den diversen Gesprächen mit Offred – ihr verzweifelter Wunsch nach einem Baby illustriert ist. Während Serena abweichend vom Prätext im Film attraktiv und nicht mit körperlichen Gebrechen behaftet ist, ist das Gartenmotiv auch hier eng mit ihr verknüpft. Sie wird mehrmals bei der Blumenpflege gezeigt (vor dem „Vorstellungsgespräch“ ist sie mit der Aufzucht von Jungpflanzen beschäftigt, in der Eheszene setzt sie Impatiens im Vorgarten, ein anderes Mal schneidet sie die Moorbeetpflanzen) und auch die Ausstattung des Hauses ist darauf abgestellt (z. B. Sitzmöbel und Tapeten mit floralen Mustern, Vasen mit frischen und getrockneten Blumen als Wohnaccessoires). Da jedoch die Kommentare der Ich-Erzählerin fehlen, rücken auch hier die abwertenden (die Unfruchtbarkeit und Hinfalligkeit der ältlichen Frau) und destruktiven (der „Blitzkrieg“ gegen die Sexualität/Fertilität symbolisierenden Blüten) Aspekte in den Hintergrund.

Gegenläufig dazu ist die Figur des Commanders im Film subtil im Hinblick auf eine Rolle als – den Staat Gilead mustergültig repräsentierenden – Bösewicht modifiziert. Zwar folgt der auf Commander Fred bezogene Ablauf der Handlung (die heimlichen Treffen und die Entwicklung der Beziehung zu Offred) dem Ausgangstext weitgehend, aber er wird dabei zunehmend in ein negatives Licht gerückt, und zwar sowohl in persönlicher als auch in politischer Hinsicht. Beides sind Faktoren, die zu seiner Ermordung führen und die Offreds Tat als verständlich bzw. sogar gerechtfertigt erscheinen lassen sollen. Auf der Beziehungsebene sind sowohl Merkmale eines Flirts mit Offred festzustellen, etwa als sie ihm beim ersten Treffen keck ausweicht und er von „Spielchen“ spricht, als auch Anzeichen eines Vater-Tochter-Verhältnisses, etwa wenn er sie auf seine Knie zieht und ihr seine Motive erklärt oder ihr beim Besuch von „Jezebel’s“ ein alkoholisches Getränk erlaubt. Anders als im Roman offenbart er aber auch eine aggressive und machtbewusste Seite, als Offred nach ihrer Vorgängerin fragt und er ihr – mit einer von Drohgebärden unterstrichenen Zurechtweisung sowie seinem gebieterischem Tonfall gegenüber einem Anrufer – unmissverständlich seine Autorität demon-

triert. Auf politischer Ebene erfolgt die vom Prätext abweichende Charakterisierung des Commanders als skrupelloser Machthaber im letzten Drittel des Films zum einen über seine Selbstaussagen, die zudem mehrfach im Rahmen der TV-Nachrichten in einen militärischen Kontext gestellt sind. So bringt er rassistische, frauenfeindliche und homophobe Auffassungen zum Ausdruck, wenn er Offred seine Motive darlegt, und in den Fernsehspielen ist er mit seiner Ankündigung, den „Abschaum“ (im Namen Gottes) auszurotten, als menschenverachtender religiöser Fanatiker in Szene gesetzt. Zum anderen wird anhand von Bemerkungen Ofglens seine Funktion im Staat konkretisiert und bewertet. Demnach bekleidet er als Chef der Staatssicherheit eine Position, zu deren Anforderungsprofil wahrscheinlich Eigenschaften gehören, die ihn als jenen „real bastard“ qualifizieren, als den Ofglen ihn bezeichnet. Die diskrepanten Facetten seiner Persönlichkeit spiegeln sich nicht zuletzt in seiner Kleidung und dem räumlichen Ambiente: Während er zunächst fast immer einen zivilen Anzug trägt, tritt er später häufiger in Uniform auf; sein Arbeitszimmer ist einerseits gediegen-männlich (Marmorkamin, Holztäfelung, Ledersofa) und andererseits mit Satellitentelefon und Feldbett wie eine Kommandozentrale ausgestattet; und mit einigen Requisiten – z. B. Jagdtrophäen, einer über dem Kamin hängenden Stichwaffe, einem an der Wand lehrenden Automatikgewehr – wird das Gewalttätige seiner Persönlichkeit deutlich betont.

#### 9.3.4 Das dystopische Szenario

Grundsätzlich ist das dystopische Szenario im Film übernommen und mediengerecht umgesetzt, wesentliche Inhalte sind aber auch modifiziert. So sind zahlreiche Elemente des Ausgangstextes verwendet, die den auf einer religiös-fundamentalistischen Weltanschauung beruhenden Totalitarismus des Staates kennzeichnen, z. B.: die strenge gesellschaftliche Hierarchie und die Verfolgung von Minderheiten und Andersdenkenden (ethnische Gruppen, Andersgläubige, sexuelle Abweichler); das alttestamentarische Wertesystem und das rigide Normensystem in Bezug auf alle Aspekte der persönlichen Lebensgestaltung; das staatliche Sanktionsverhalten (Folter, Todesstrafe, Deportation, Zwangsarbeit); die Zwangsrekrutierung von Frauen zu Reproduktionszwecken, die Umerziehungsmaßnahmen und die Zwangsadoption; und die religiösen Zeremonien, Veranstaltungen und Einrichtungen (Bibellese, Weihe, „Birth Day“, „Soul Scrolls“). Dabei werden die historischen, weltanschaulich-programmatischen und religiösen Grundlagen des Staates (Umweltverschmutzung, Emanzipation, Minderheitendruck, Bibelwort) vorrangig in prätextkonformen Sprechtexten und Dialogen expliziert (z. B. in den Vorträgen Aunt Lydias, dem Sermon bei der Weihe, den TV-Nachrichten und den Erklärungen Commander Freds), während der Alltag der Protagonistin in der Inszenierung von exemplarischen Situationen, die weitgehend im Roman vorgeprägt sind („Testifying“, Weihe, Zeugungszeremonie, Besorgungsgänge, ärztliche Untersuchung) vermittelt wird. Der Zustand und totalitäre Charakter Gileads ist, wie die folgenden Beispiele zeigen, stets im Vorder- und Hintergrundgeschehen visualisiert:

- Der Militarismus Gileads, der herrschende Kriegszustand und die Abschaffung des zivilen Lebens sind augenfällig, da fast alle Männer Uniformen tragen und ausschließlich Militärfahrzeuge, LKW (Gefangenentransporte) und die schwarzen Limousinen der staatlichen Funktionsträger zu sehen sind, während es keine Zivilisten und keinen privaten Autoverkehr gibt; durch vielfältige Kombinationen von Uniformen (Farben, Schnitt, Abzeichen) und Kopfbedeckungen (Barette, Käppis, Helme, Helme mit Gasmasken) sowie Ausrüstung und Bewaffnung ergibt sich eine hohe Variationsbreite beim militärischen Personal, so dass der Eindruck verschiedener Exekutiv-, Militär- und Geheimorganisationen (Polizei, Grenzschutz, Geheimpolizei, Soldaten, Kontrollposten, Wächter, Anti-Terror-Einheiten, usw.) entsteht; in der weiblichen Sphäre wird der diktatorische Drill z. B. anhand der patrouillierenden Aunts, der Anordnung der Feldbetten in Reih und Glied sowie der sich in geordneten Zweierreihen (zum Geräusch marschierender Füße) fortbewegenden Handmaids veranschaulicht.
- Sichtbare Zeichen für Kontrolle, Überwachung und Gewalt als den Mitteln der Herrschaftsausübung sind Suchscheinwerfer und Monitore, Zäune, Mauern, Stacheldraht und Straßensperren, die den öffentlichen Raum begrenzen, sowie Feuerwaffen, Schlagstöcke und Deutsche Schäferhunde; auch sind in einigen Einstellungen im Hintergrund die Opfer staatlicher Gewaltanwendung zu sehen (Erhängte an Galgen, uniformierte Arbeitsdienstleistende).
- Das Leseverbot manifestiert sich in der prinzipiellen Abwesenheit von Schrift; neben den im Roman für den Einkauf verwendeten Piktogrammen (die im Film auch im Auswahlager und beim Abtransport zum Einsatz kommen) sind etwa Zigarettenschachteln im Produktdesign der

Marke Marlboro ohne den Schriftzug und Stoppschilder mit einer weißen Handfläche auf rotem Grund verwendet.

- Die Umweltzerstörung wird mit Mundschutz tragenden Reinigungskräften und schwarzen Rauchsäulen angedeutet; wie im Roman herrscht am Hauptschauplatz (dem Wohngebiet der Eliten) ein stark artifizierender Charakter der urbanen Natur (sattes Grün, üppige Blumenpracht); auch ist die (durch Krieg und ökologische Katastrophen bedingte) Lebensmittelknappheit mit mäßig bestückten Warenregalen, einer vereinheitlichten Optik der Waren (z. B. Konservendosen ohne Etiketten) und dem häuslichen Brotbacken exemplifiziert.

Darüber hinaus tragen auch die (dem Roman weitgehend folgende) Farbdramaturgie, die Kameraführung, die Beleuchtung und der Ton wesentlich zur Kennzeichnung des Staates bei: Die „amerikanischen“ Farben rot und blau dominieren; Wechsel zwischen High Angle- und Low Angle-Perspektiven veranschaulichen Hierarchieverhältnisse (z. B. in der Weihesequenz); kaltes Licht (z. B. das Blau im Schlafsaal der Handmaids) und Suchscheinwerfer bestimmen die Atmosphäre; und auf der Ebene des Auditiven werden verschiedene akustische Bezugsrahmen geschaffen, indem zum einen mit laut gesprochenen Gebeten, religiösen Liedern bzw. Melodien bekannter Kirchenlieder zu neuem Text als intradiegetische Musik eine religiöse Atmosphäre erzeugt wird und zum anderen über den Atmo-Ton, etwa mit Symbolgeräuschen wie den Angstschreien im Auswahlager und den Pauken bei der Hinrichtung, eine bedrohliche akustische Kulisse aufgebaut wird.

Bedeutungstragende Unterschiede weist der Film in Bezug auf einige Leitmotive des Romans auf, anhand deren Offreds individuelle Erfahrung des Totalitarismus anschaulich gemacht werden. Da die Hauptfigur einen Namen hat und weder die tiefere Bedeutung des Scrabble-Spiels, das (auch, weil es an einer Stelle durch Kartenspielen ersetzt ist) eher als beliebiger Zeitvertreib erscheint, noch die zunehmende Entfremdung Offreds von ihrem eigenen Körper thematisiert werden (sondern ganz im Gegenteil die Hauptfigur mehrmals nackt und sinnlich gezeigt wird), bleiben Aspekte wie der Verlust der Identität sowie der Zusammenhang von Sprache, Identität und Körper ausgespart. Abgeschwächt dargestellt sind darüber hinaus die Auswirkungen eingeschränkter zwischenmenschlicher Interaktion. Da erstens die Kommunikation im Film deutlich offener erfolgt (z. B. schlägt Ofglen von Anfang an einen Plauderton an und man sieht schwatzende Handmaids auf dem Weg zum Hinrichtungsplatz), leidet die Hauptfigur im Film weniger als die Ich-Erzählerin des Romans unter dem Mangel an zwischenmenschlichem Austausch und spielt das im Prätext zentrale Motiv der subversiven Kommunikation (Gerüchte, Flüstern, Lippenlesen, das heimliche Weitererzählen von gehörten Geschichten) eine geringere Rolle. Da zweitens die Hauben mit den scheuklappenartigen Flügeln im Film durch Kopftuch bzw. Schleier ersetzt und somit die Einschränkungen des Sehens und Gesehenwerdens, denen die Handmaids im Roman unterliegen, entschärft sind, erfährt die Filmprotagonistin keine permanente Einengung ihres Gesichtsfeldes (punktuell ist dies äquivalent umgesetzt, etwa als Kate beim Abtransport durch eine Lücke im geschwärtzten Busfenster späht), und ist es ihr möglich, offenen Blickkontakt (im Roman ein oft mit sexueller Penetration gleichgesetzter Normbruch) zu anderen aufzunehmen.

Abweichungen zeigen sich schließlich auch in der Darstellung des Widerstandes. So wird im Film nicht zwischen paramilitärischer Rebellenorganisation und Fluchthelfernetzwerk differenziert, sondern ganz auf den „Mayday“-Untergrund fokussiert. Dieser führt einen gewaltsamen Widerstandskampf gegen den Staat und organisiert auch die Flucht von Frauen aus Gilead. Indem ein modernes Transportmittel (Düsenjet) und (mit Offred und Ofglen als Augenzeuginnen) ein erfolgreicher Terrorakt vorgeführt werden, wird im Film mehr als im Ausgangstext der Anschein einer professionellen, leistungsfähigen und gut organisierten Widerstandsbewegung erweckt, die eine ernsthafte Bedrohung für das totalitäre Gilead darstellen könnte. Sinnverändernde Auswirkungen ergeben sich in diesem Zusammenhang zudem in Bezug auf die Rolle Kanadas. Das Heimatland der Romanautorin ist im Film nur undeutlich als Refugium präsentiert, da nicht nur die der historischen Underground Railroad nachgebildete „Underground Femaleroad“ als solche fehlt, sondern auch alle diesbezüglichen Informationen in dem Bericht Moiras sowie den nicht verwendeten „Historical Notes“.

## 10 Produktionsumfeld und -historie

In diesem Kapitel habe ich vorrangig anhand der nicht frei verfügbaren Materialien (Korrespondenz, Produktionsunterlagen, Presseinformationen usw.) das Umfeld und die Geschichte der Filmproduktion rekonstruiert. Es werden vor allem Zahlen, Daten und Fakten präsentiert, mit denen die Akteure der Filmproduktion vorgestellt, der Ablauf veranschaulicht und kunstexterne Einflussfaktoren aufgezeigt werden. Dies umfasst unterschiedliche Aspekte der Filmrealisierung von der Idee bis zur Veröffentlichung und schließt auch Vermarktungsaspekte ein. Ferner gehe ich auf die gegenüber der Entstehungszeit des Romans veränderte soziopolitische Situation während der Entwicklungsphase (1986–1989) und zum Veröffentlichungstermin, d. h. der Rezeptionssituation des Films (1990), ein.

### 10.1 Projektentwicklung

#### 10.1.1 Vergabe der Filmrechte und „Screenwriting Agreement“

Als der New Yorker Fernsehproduzent Daniel Wilson im Februar 1986 in einem Brief an Margaret Atwood seine Kaufabsichten bekundet<sup>983</sup>, umfasst die Liste der Interessenten an den Filmrechten bereits 27 Namen, darunter eine Reihe berühmter Schauspieler und Regisseure<sup>984</sup>. Wilson war nach eigener Aussage vor allem fasziniert von der im engen Wirklichkeitsbezug begründeten gesellschaftlichen Relevanz des Szenarios.<sup>985</sup> Mit der Verfilmung von Atwoods internationalem Bestseller wollte Wilson seinen ersten Kinofilm (Feature Film) produzieren und sich damit den Durchbruch im Filmgeschäft verschaffen.<sup>986</sup> Laut Presseberichten überzeugte er die zunächst skeptische Autorin vor allem mit seinem Vorschlag, den renommierten britischen Dramatiker Harold Pinter mit dem Schreiben des Drehbuchs zu beauftragen.<sup>987</sup>

Pinter war nach seinem Durchbruch mit dem noch während seiner Zeit als Schauspieler geschriebenen und im Frühjahr 1960 uraufgeführten Stück *The Caretaker* zum meistgespielten britischen Dramatiker nach William Shakespeare avanciert.<sup>988</sup> Neben Theaterstücken und Lyrik schrieb er Hör-

<sup>983</sup> Vgl. Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 24.02.1986: „I am taking the liberty of contacting you directly in an effort to find out whether or not the film rights to *The Handmaid's Tale* are available. And if so, are you interested in having a film made from the novel. I found it to be most electrifying and would like to pursue it if you are so disposed. If you would be kind enough to call and advise me of the status, I would be most appreciative. If the rights are available, I would be most interested in meeting with you to discuss how we might proceed.“

<sup>984</sup> Submissions List „*The Handmaid's Tale*“ by Margaret Atwood. Die Liste nennt z. B. Sissy Spacek, Julie Christie, Donald Sutherland und Jane Fonda sowie Peter Weir, Wim Wenders, Constantin Costa-Gavras, Stanley Kubrick und Roger Spottiswoode.

<sup>985</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 9 („Production Notes“, S. 1): „I was completely knocked out by it. I think what got me was that it was both real and surreal. Here was a novel with a very identifiable situation that was very compelling. I had the feeling, when I put the book down, that, my God, this could happen anywhere.“ Diesen Aspekt betont Wilson erneut auf der Pressekonferenz nach der Premiere: „DW [...] What attracted me to the book and the material in the first place was the complete believability that it could happen anywhere. [...] in any chaotic time, a society can run amok. If we look into history, chaos breeds this kind of response. [...] And it could happen in the United States; it could happen anywhere in a chaotic society, anywhere in the world.“ Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 6–7.

<sup>986</sup> *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 19; *The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg, S. 13.

<sup>987</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 19: „Wilson recalled how the laconic and cryptic British playwright Harold Pinter came immediately to mind as the proper choice for screenwriter. [...] What I think convinced her to deal with me was my suggestion that Pinter do the screenplay.“; *The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg, S. 13: „I didn't want to do the script,“ Ms. Atwood says. „And one of the primary reasons we sold the rights to Danny was because it was his idea to get Harold Pinter for the screenplay.“; *Time Out, London's Weekly Guide*, 31.05.–07.06.1989, Steve Grant, S. 13: „It was the suggestion of Pinter as writer that swung Atwood in the direction of pucky New York TV producer Wilson and away from bigger outfits like Universal and Paramount, who had both put in big-buck bids.“ Wilson selbst hat immer wieder erklärt, dass ihm nach der Lektüre des Romans sofort Pinter in den Sinn kam: „My first thought when I put the book down was that Pinter should write the screenplay,“ Wilson says. „It just seemed to me that his style would lend itself to the adaptation. Not only his style, but his intellect. It's a book that deals with what could happen to the human condition and Pinter, in all his writing, makes you think, makes you feel, involves you.“ Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 9 („Production Notes“, S. 1). Vgl. auch Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 23: „Die Idee, daß Harold Pinter das Drehbuch schreibt, hat mich bewogen, die Rechte dem New Yorker Fernseh-Produzenten Danny Wilson zu verkaufen und nicht Universal oder Paramount.“ (Margaret Atwood)“; Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 01.07.1986: „You were everyones [sic] first choice as screenwriter and I am thrilled that you are doing it – it is exactly [ein Wort unleserlich; AG]. If anyone can solve the problems of translation to screen it is you. I have known and admired your work in all genres for a long time.“

<sup>988</sup> Im Zeitraum von 1957 bis 1984 hatte Pinter folgende Bühnenstücke vorgelegt: *The Room* (1957), *The Birthday Party* (1958), *The Dumb Waiter* (1960), *The Caretaker* (1960), *The Homecoming* (1965), *Landscape* (1968), *Silence*

und Fernsehspiele, war für sein literarisches Schaffen schon mehrfach ausgezeichnet worden<sup>989</sup> und war als Schauspieler und Regisseur für Theater und Film tätig<sup>990</sup>. Seine Arbeit als Drehbuchautor für das Medium Film hatte ihren Anfang mit der Filmadaption seines Bühnenerfolges *The Caretaker* (1963) genommen und war zunächst stark geprägt von der fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem in den 1950er Jahren nach England emigrierten amerikanischen Regisseur Joseph Losey.<sup>991</sup> Eine Reihe der unter Pinters Mitwirkung realisierten Filme bzw. seine Skripte selbst, – neben den drei in Kollaboration mit Losey entstandenen Verfilmungen von *The Servant* (1963), *Accident* (1967) und *The Go-Between* (1970), *The Pumpkin Eater* (1964), *The Quiller Memorandum* (1966) und *Betrayal* (1983) – errangen Auszeichnungen und Nominierungen bedeutender Filmpreise.<sup>992</sup> In der Filmbranche hatte sich Pinter also Mitte der 1980er Jahre über sein dramatisches Schaffen hinaus mit Adaptionen eigener und fremder Werke internationales Ansehen als Drehbuchautor erworben<sup>993</sup>, und insbesondere der große Erfolg des nach seinem Drehbuch unter der Regie von Karel Reisz verfilmten John Fowles-Romans *The French Lieutenant's Woman* (1981)<sup>994</sup> mag bei Wilsons Entscheidung für Pinter eine Rolle gespielt haben. Nach einem Bericht der amerikanischen Zeitschrift *Cinefantastique* reist Wilson im März 1986 mit der Option auf die Filmrechte zu Pinter nach London; motiviert von der Aussicht auf eine erneute Zusammenarbeit mit Karel Reisz, den Wilson für die Regie engagieren will, sagt Pinter zu und gibt die Arbeit an einem anderen Drehbuchprojekt auf.<sup>995</sup> Unter dem 26. März 1986 schließen Margaret Atwood und Daniel Wilson einen „Vertrag zur Sicherung der Aufführungsrechte“ an *The Handmaid's Tale* („Deal Memorandum“), der als Kaufpreis den Betrag von 300.000 US\$ ausweist und auch die Rechte an Sequel, Remake, TV-Series und Mini-Series regelt.<sup>996</sup> Ende Juni findet ein Treffen Margaret Atwoods mit Harold Pinter statt.<sup>997</sup> Am 23. Juli 1986 treffen Pinter und Wilson ein „Screenwriting Agreement“.<sup>998</sup>

Die Entscheidung Atwoods über die Vergabe der Filmrechte an *The Handmaid's Tale* stellte, insofern als sie eng mit der Verpflichtung des Drehbuchautors verknüpft ist, eine künstlerische Grundsatz- und Richtungsentscheidung dar, mit der die Autorin schon im Vorfeld Einfluss auf die Produktgestalt des Films genommen hat. Aus der Retrospektive erklärt sie in einem Zeitungsinterview: „You have three choices. You can decide if it will be made into a film; you can decide who you will place it with – the person who will make the best film or the one who gives you the most money – and you

---

(1969), *Old Times* (1971), *No Man's Land* (1975), *Betrayal* (1978), *A Kind of Alaska* (1982), *Victoria Station* (1982), *Precisely* (1983) und *One for the Road* (1984).

<sup>989</sup> Vgl. die Auflistung der Awards auf [HaroldPinter.org](http://HaroldPinter.org) – „Harold Pinter“ [Biography]. Für die Jahre 1966 bis 1980 sind aufgelistet: Commander of the Order of the British Empire (1966), Shakespeare Prize (1970), European Prize for Literature (1973) und Pirandello Prize (1980). Ab 1992 kommen unzählige weitere Preise hinzu.

<sup>990</sup> Vgl. die Aufstellungen unter den Überschriften „Director“ und „Actor“ auf [HaroldPinter.org](http://HaroldPinter.org) – „Harold Pinter“ [Biography].

<sup>991</sup> Zu Pinters Einstieg in die Filmwelt Anfang der 1960er Jahre vgl. Münder: *Harold Pinter*. Er erläutert Hintergründe zur Verfilmung von *The Caretaker*, die von dem Schauspieler Donald Pleasence, der die Rolle des Davies auf der Bühne gespielt hatte, und diese dann auch im Film übernahm, angeregt worden sei (S. 71–72) und schildert, dass Losey das Fernsehspiel *A Night Out* so gut gefallen habe, dass er Pinter die Drehbuchadaption von Robin Maughams *The Servant* angetragen habe (S. 73, 80 u. 102).

<sup>992</sup> Vgl. die Einträge zu den einzelnen Filmen in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>.

<sup>993</sup> In den Presseinformationen wird er als „one of the greatest living playwrights of the English language“ und als „one of the world's leading screenwriters“ bezeichnet. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 27 („Harold Pinter“).

<sup>994</sup> Im Jahr 1982 errang der Film fünf Oscar-Nominierungen, darunter in der Kategorie „Best Writing, Screenplay Based on Material from Another Medium“ auch für Pinters Drehbuch, war für eine Reihe weiterer angesehener Filmpreise, auch hier mehrfach für das Drehbuch („Golden Globe“, „BAFTA Film Award“), nominiert und erhielt Auszeichnungen unter anderem für das beste Drehbuch („David di Donatello Awards“) und als bester Film („Bodil Awards“, „Evening Standard British Film Awards“). Vgl. die Aufstellung der Auszeichnungen und Nominierungen in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0082416/awards>.

<sup>995</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 19: „Pinter, attracted by the prospect of working once again with Reisz, gave the book a quick reading in April, and consequently abandoned a project he had been working on to take on the adaptation.“ Vgl. auch Presseinformationen, Entwurf, S. 7: „Once Wilson got him to read the novel, Pinter readily agreed to write the screenplay, temporarily abandoning the project he was then working on.“

<sup>996</sup> Vertrag zur Sicherung der Aufführungsrechte („Deal Memorandum“) vom 26.03.1986, unterschrieben von Margaret Atwood und Daniel Wilson.

<sup>997</sup> Vgl. Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 01.07.1986: „It was wonderful to meet you last night [...]“

<sup>998</sup> Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson („Screenwriting Agreement“) vom 23.07.1986.

can take your name off it if you hate it.“<sup>999</sup> Ausschlaggebend war neben dem, was sie selbst rückblickend als den „feminist propaganda“<sup>1000</sup>-Faktor bezeichnet, den die Verpflichtung einer Drehbuchautorin, Regisseurin und/oder Produzentin mit sich gebracht hätte, vor allem ihre eigene Erwartungshaltung in Bezug auf das Endprodukt. Zum einen versprach sie sich von einer kleineren Produktionsfirma größere Unabhängigkeit, die es erlauben würde, das Buch möglichst werkgetreu zu verfilmen.<sup>1001</sup> Zum anderen verbanden sich bestimmte künstlerische Vorstellungen mit der Person Harold Pinters. Seine Beteiligung hat, wie aus einem Interview hervorgeht, die Befürchtung der Autorin zerstreut, die sexuellen Aspekte ihres Romans könnten in einem Film über Gebühr ausgeschlachtet werden.<sup>1002</sup> Auch scheint Atwood Pinter als die richtige Wahl im Hinblick auf die in ihrem Werk gestalteten speziellen Kommunikationsbedingungen betrachtet zu haben. Welchen Stellenwert sie dem Drehbuchautor beigemessen hat, erläutert sie in mehreren Interviews, in denen sie Pinters Engagement als einen der Hauptgründe für die Vergabe der Filmrechte an Wilson bezeichnet und sich in ihrer Erläuterung explizit auf Pinters Markenzeichen „pause“ und „silence“ bezieht, das in besonderem Maße den Anforderungen an die filmische Adaption ihres Romans entspreche.<sup>1003</sup> Seitens der Autorin war die Verpflichtung Pinters also mit bestimmten Annahmen hinsichtlich der filmkünstlerischen Umsetzung von *The Handmaid's Tale* verknüpft, denn Pinter erschien ihr gerade aufgrund seiner Dialogkunst, die durch Auslassungen, Pausen und bedeutungsvolles Schweigen gekennzeichnet ist, als angemessene Besetzung für die Adaption ihres Romans, in dem Sprach- und Kommunikationsverbote die zwischenmenschlichen Beziehungen und die gesellschaftliche Atmosphäre bestimmen. In ihrem später entstandenen Kurzesay zu dem von Pinter abgeleiteten Adjektiv „pinteresk“ spezifiziert sie die Merkmale seines Stils und dessen Bedeutung im literarischen Kommunikationsprozess noch einmal und implizit klingt in ihren Ausführungen durch, dass die Autorin einige konzeptionelle Ähnlichkeiten zwischen ihrem Roman und dem sprachkünstlerischen Schaffen Pinters sah und sich möglicherweise von dem britischen Dramatiker eine medienadäquate Transformation der „amputated speech“ (*HT*, 211) der von Offred erzählten Geschichte versprach.<sup>1004</sup>

<sup>999</sup> *The Daily Telegraph*, 31.10.1990, Cassandra Jardine.

<sup>1000</sup> Vgl. *Metropolis. Toronto's News, Arts and Entertainment Weekly*, 08.03.1990, Marc Glassman: „Ironically, *The Handmaid's Tale*, as a film, was essentially created by men. Atwood shrugs, and suggests the obvious reality: 'It's a very male-dominated business ... I think that a female producer and a female scriptwriter would never have been able to raise the money. (Producer) Danny Wilson had a terrible time raising it anyway, but if anyone had tried to raise it with a female director and a female scriptwriter and producer, forget it. Nobody would have put money into it. They would have thought instantly, 'feminist propaganda, who needs it.'“; *The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston: „Although she is currently adapting her latest novel, *Cat's Eye*, for the screen, Atwood did not write the script for *The Handmaid's Tale* [...], I think I was too close to it. [...] The other practical reason was the subject matter, the 'horrible feminist propaganda' factor. As it was, it was very difficult to get it financed; a lot of people were scared silly by it. So with that and a female screenwriter, the chances of it ever being made were very low.“; *The Toronto Star*, 04/1990, Peter Goddard: „There are not very many female producers around, and there are not very many female script writers. [...] If it had been an entirely female team, they never would have got the money to make the movie. People would have taken one look at the subject and said, 'Oh, no, it's total propaganda. We don't want to touch it.'“

<sup>1001</sup> Vgl. *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon. Im Interview erklärt Atwood: „We had a number of other interested parties, but he [Daniel Wilson; AG] was the one we thought would be the most faithful to the book. [...] We thought that to go with a smaller company there would be a better chance of those people being able to retain control until the finished product.“

<sup>1002</sup> Vgl. Lyons, S. 232: „I'm very glad it's Harold Pinter who is doing the screenplay. Because it could be a sort of S & M exploitation, a sensationalist movie of the worst kind.“

<sup>1003</sup> Vgl. Hancock, S. 217: „If anybody can do it, he can. One of his specialties is scenes in which people don't say very much, but convey meaning anyway.“; *The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg, S. 13: „Pinter's very good at writing scenes which play against the dialogue: in which what people are saying is not what's happening in the scene. That was very much required for this film. And there are so many silences in his plays, and I thought that would be necessary for this as well. There are a lot of pauses in the book. So I thought Pinter was quite a brilliant choice.“ Vgl. auch *Time Out, London's Weekly Guide*, 31.05.–07.06.1989, Steve Grant, S. 13: „Atwood [...] admired Pinter's skill at writing dialogue which often contradicted the spirit of the action; his way with the pause and the silence, of which there are many in her futuristic million-seller.“; Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 9 („Production Notes“, S. 1): „Pinter's very good at writing scenes which play against the dialogue – in which what people are saying is not what's happening in the scene [...] That was very much required for this film.“; Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 23: „Ich bewundere seine Fähigkeit, Dialoge zu schreiben, in denen der Sinn der Worte gegen die Handlung läuft. Seine Art, Pausen und Stille einzubauen. Ich denke, Pinter war eine brillante Wahl. (Margaret Atwood)“

<sup>1004</sup> Vgl. Atwood: Pinteresque, S. 241–242: „I was trying to think what we might mean by this adjective, or what I might mean, and two things came to mind. One was deafness, and the other was silence. [...] Paradoxically, Pinter thus makes us listen; he makes us listen very carefully, and very hard. As for silence, no one has ever used it better. The long pause, the reply that isn't there, the absence of expected speech. Pinter's characters are frequently at a loss for words, and this loss stands for loss in general.“

### 10.1.2 Skriptentwicklung und Pre-Production

Im Sommer 1986 beginnt Pinter mit der Entwicklung des Filmskripts, die er im Februar 1987 abschließt.<sup>1005</sup> Im Schriftverkehr zwischen Pinter, Atwood und Reisz ist dokumentiert, dass Drehbuchautor und Regisseur während dieser Zeit kooperieren, sich mindestens einmal persönlich getroffen haben und beide auch mit der Autorin, die mehrmals ihre Unterstützung anbietet, in Kontakt stehen.<sup>1006</sup> Mitte Dezember 1986 unterrichtet Pinter den Produzenten über den Stand der Arbeit und sendet ihm wahrscheinlich eine aktuelle Fassung des Drehbuchs zu: „This is of course work in progress but we both think it represents a pretty advanced stage.“<sup>1007</sup> Ab Januar 1987, nachdem Daniel Wilson Atwoods Agentin informiert, dass die Arbeit von Pinter und Reisz gut vorankomme und der Drehbuchentwurf voraussichtlich Ende Februar fertig sei<sup>1008</sup>, ist eine Kommunikation zwischen den Projektbeteiligten für einen längeren Zeitraum nicht mehr nachweisbar. Mit Ausnahme eines Briefes Atwoods an den Produzenten, in dem sie ihm Vorschläge zum Casting unterbreitet<sup>1009</sup>, sowie eines auf den 2. April 1987 datierten Kommentars Atwoods zu Pinters Drehbuchentwurf<sup>1010</sup> enthält keines der drei konsultierten Archive schriftliche Zeugnisse, die über den Projektstatus Aufschluss geben könnten. Erst Mitte August 1988 setzt, mit einem Brief Volker Schlöndorffs an Harold Pinter, die Kommunikation nachweislich wieder ein.<sup>1011</sup>

Daniel Wilson war unterdessen bei seiner Suche nach Kapitalgebern auf unerwartete Schwierigkeiten gestoßen. Einer Reihe von Presseberichten zufolge ist den Studios das Projekt aufgrund seiner politischen und feministischen Aussage zu riskant, zumal sich andere dystopische Filme wie *Brazil* und *1984* als wirtschaftliche Misserfolge erwiesen hatten.<sup>1012</sup> Eine kanadische Tageszeitung zitiert Wilson gar mit den Worten, er habe 15 Absagen erhalten, bevor er sich mit der Cinecom Entertainment Group habe einigen können.<sup>1013</sup> Der Zeitpunkt dieser Einigung ist außerdem nicht eindeutig zu bestimmen: Während in den Presseinformationen angegeben ist, dass Wilson und die Cinecom im

<sup>1005</sup> Die ersten handschriftlichen Notizen Pinters sind auf den 3. Juli 1986 datiert, die letzte Drehbuchfassung Pinters stammt vom Februar 1987. Vgl. Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; July–Sept. [1986]“; Drehbuch *The Handmaid’s Tale* – „[Fifth] draft with autograph revisions; Feb. 1987“. Siehe auch Anhang C.

<sup>1006</sup> Vgl. Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 01.07.1986: „If there’s any [ein Wort unleserlich; AG] I can be of help, above are address + phone no. I will be in the wild woods in mid August, but available again by Sept. 1.“; Brief von Karel Reisz an Margaret Atwood vom 30.07.1986: „Your offer of help is very welcome: thank you. [...] We’ll call your help when we need it.“; Brief von Margaret Atwood an Karel Reisz vom 12.08.1986 (s. Anm. 1104); Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 29.09.1986: „I will stop over in London and be there on the 20th, 21st and 22nd, arriving the 19th. Would there be any help for you in a conversation at this time?“; Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 01.10.1986: „See you on Friday.“; Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986 (s. Anm. 1173, 1187, 1479 u. 1586).

<sup>1007</sup> Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson vom 19.12.1986.

<sup>1008</sup> Vgl. Brief von Daniel Wilson an Phoebe Larmore vom 16.01.1987: „I met with Harold and Karel a few weeks ago and was very pleased with their progress. I would estimate that the first draft will be ready sometime mid to late February and of course I will keep you and Margaret apprised.“

<sup>1009</sup> Brief von Margaret Atwood an Daniel Wilson vom 09.02.1987 (s. Anm. 1052).

<sup>1010</sup> Margaret Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script of *Handmaid’s Tale*“, by Margaret Atwood, April 2, 1987.

<sup>1011</sup> Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]. Auf dem Exemplar im Pinter-Archiv ist handschriftlich „August 1988“ und „Response 23/9/88“ vermerkt. Auch der Briefbeginn enthält einen Hinweis auf den Entstehungszeitpunkt: „This is a copy of the letter sent to you from Munich Mid-August“.

<sup>1012</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 19: „I naively thought that with a best-selling author like Atwood, a screenwriter like Pinter, and a director like Reisz, any studio would want to finance the production,“ he [Wilson; AG] recalled. „Boy, was I wrong.“ [...] Wilson would take the Pinter script to every studio in Hollywood, encountering a wall of ignorance, hostility, and indifference. Most of those he pitched it to told Wilson that Atwood simply wasn’t a known quantity in the U.S., and that movies like *1984* and *BRAZIL*, to name two recent cinematic efforts at dystopia, had never sprouted commercial legs, and that a film for and about women [...] would be lucky if it made it to video.“; *Maclean’s*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 43: „Had it been made in Hollywood, things might have been simpler. But for a long time, *The Handmaid’s Tale* was a movie that no one wanted to make. Despite the immense popularity of the novel, Hollywood stars, studio executives and directors considered the project too risky. And for *Handmaid’s* American producer, Daniel Wilson, bringing the book to the screen was an uphill battle, as potential backers expressed an aversion to its feminist themes. On the day of the movie’s Feb. 10 première in Berlin, Wilson sipped a beer in a hotel bar and said, ‚It was tough subject material for Hollywood to swallow.‘ [...] Wilson was in for a shock [...], when he tried to get Hollywood financing. ‚With Pinter and Atwood, I thought I could go to any studio in town and they would be delighted to do it,‘ Wilson recalled. But the reaction was universally negative, even among studio executives who privately admitted they liked the book.“

<sup>1013</sup> Vgl. *The Globe and Mail*, 13.05.1989, Salem Alaton: „The politics [...] proved a more significant liability for [...] Wilson, who says he got 15 rejections on his plans for the book before the Cinecom Entertainment Group came through. Atwood’s 1985 novel ‚was not optioned from the galleys, which is customary for a book by a major novelist,‘ says Wilson [...]. Studio executives were concerned that the film was too political, too feminist, too dark and possibly anti-religious.“

Mai 1987 ein Abkommen über Finanzierung und Verleih des Filmes getroffen haben<sup>1014</sup>, berichtet das Fachmagazin *Cinefantastique*, Wilson habe im Frühjahr 1988 erfahren, dass die Firma Cinecom nach einer organisatorischen und strategischen Neuausrichtung erneut über das Projekt nachdenke<sup>1015</sup>. Letzteres würde bedeuten, dass die Kapitalbeschaffung zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen war. Nach offiziellen Angaben wird der Film schließlich mit einem Budget in Höhe von 13.000.000 US\$ realisiert.<sup>1016</sup> Anzunehmen ist allerdings, dass der tatsächliche Produktionsetat unter dem im Presseheft genannten Betrag lag. So beziffert die Kostenkalkulation die Herstellungskosten auf 9.684.234 US\$<sup>1017</sup>, und Schlöndorff wird später mit dem Satz zitiert: „Die Produzenten sagen zum Beispiel, er habe 13 Millionen Dollar gekostet, dabei waren es nur neun. Der Rest sind Bankzinsen, weil alles mit geliehenem Geld gemacht worden ist.“<sup>1018</sup>

Ungefähr in der Phase, während der das Finanzierungsabkommen geschlossen wird, d. h. zwischen Frühjahr 1987 und Frühjahr 1988, steigt der Regisseur Karel Reisz aus dem Filmprojekt aus. Die Zeitschrift *Cinefantastique* führt als Grund zwar anderweitige Verpflichtungen an, berichtet aber auch, dass Reisz' Budgetforderungen weit über dem lagen, was der Produzent aufbringen konnte.<sup>1019</sup> Anhaltspunkte, dass der niedrige Produktionsetat und die damit verbundenen Einschränkungen im künstlerischen Bereich bei Reisz' Ausstieg eine Rolle gespielt haben, finden sich zudem sowohl in einem Brief Volker Schlöndorffs, der später die Regie übernehmen wird und diesen Umstand gegenüber Margaret Atwood erwähnt<sup>1020</sup>, als auch in rückblickenden Äußerungen Harold Pinters<sup>1021</sup>. Nachdem sich die Nachfolgersuche – wie dem kanadischen Wochenmagazin *Maclean's* zu entnehmen ist – ebenfalls als langwierig erwies, wurde Karel Reisz schließlich durch den deutschen Regisseur Volker Schlöndorff ersetzt.<sup>1022</sup>

Schlöndorff hatte aufgrund seiner Lehrjahre in Paris, wo er Anfang der 1960er Jahre als Regieassistent mit Louis Malle, Alain Resnais und Jean-Pierre Melville zusammenarbeitete, einen Hintergrund in der französischen Nouvelle Vague und war einer der profiliertesten Autorenfilmer des Neuen Deutschen Films (New German Cinema), der auf die Erneuerung des deutschen Films in wirtschaftlicher, ästhetischer, thematischer und intellektueller Hinsicht zielte und sich als Gegenströmung zu „Papas Kino“ verstand. Er galt mit Werken wie *Der junge Törless* (1965), *Michael Kohlhaas – Der Rebell* (1969), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), *Der Fangschuss* (1976) und *Eine Liebe von Swann* (1983) ferner als Spezialist für Literaturverfilmungen. Vor allem mit seiner Günter Grass-Adaption *Die Blechtrommel*, die u. a. auf dem Cannes Film Festival 1979 mit der Goldenen Palme und im Jahr 1980 mit dem Oscar in der Kategorie „Best Foreign Language Film“ prämiert wurde,

<sup>1014</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 10 („Production Notes“, S. 2): „in May 1987 Wilson made a deal with Cinecom to finance and distribute the film.“

<sup>1015</sup> *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 20.

<sup>1016</sup> Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 10 („Production Notes“, S. 2). Diese Angabe zur Höhe der Produktionskosten ist in den Presseberichten zum Film und auch in der Forschungsliteratur meist übernommen. Vgl. z. B.: Nathalie Cooke: *Margaret Atwood. A Biography*, S. 302; Miles, S. 218; Wydra, S. 184; *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 16; *Cinema*, 2/1990, khs, S. 128; Rheinische Post, 12.02.1990, Sebastian Feldmann; *Schwäbische Zeitung*, 02.03.1990, Simone Haefele; *Time Out, London's Weekly Guide*, 31.05.–07.06.1989, Steve Grant, S. 13.

<sup>1017</sup> Kalkulation. Es wurde ein Umrechnungskurs von 1 US\$ = 1,80 DM zugrunde gelegt; die Gesamtkosten sind mit DM 17.431.621,20 ausgewiesen.

<sup>1018</sup> *Prinz*, 2/1990, Jochen Schütze, S. 86. Vgl. auch die abweichenden Aussagen in *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 22: „although the production was budgeted at \$13 million, only \$5 million of that, noted Schlöndorff [sic] was below the line. [...] As for the below-the-line costs, Wilson said these were significantly over \$5 million, especially after postproduction expenses and scoring had been factored in.“

<sup>1019</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 19–20: „The project languished until the Spring of 1988 [...]. By this time, Reisz, dismayed at the lack of studio interest in the project, had long since announced that he could no longer continue with the project, that other commitments were pressing. His departure was amicable.“ u. S. 58: „the Czech director was demanding a far bigger budget for the film than producer Daniel Wilson could make available [...]“

<sup>1020</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 06.09.1988: „i [sic] fail to understand why Karel Reisz ever withdrew [sic] from it. i [sic] learn, there were financial problems, apparently solved now.“

<sup>1021</sup> Vgl. Briefwechsel zwischen Harold Pinter (27.02.1991) und John Whalen-Bridge (19.01.1991): „He wanted a very big budget to make the film, couldn't get it and finally dropped out.“; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 304: „I worked with Karel Reisz on it for about a year. There are big public scenes in the story and Karel wanted to do them with thousands of people. The film company wouldn't sanction that so he withdrew.“

<sup>1022</sup> Vgl. *Maclean's*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 43: „finding a director also proved difficult. West German filmmaker Volker Schlöndorff [...] took the job after many others had turned it down. And even he hesitated at first.“

hatte er sich auf diesem Feld internationale Reputation erworben.<sup>1023</sup> Mitte der 1980er Jahre war Schlöndorff nach New York übergesiedelt und hatte in zwei Fernsehproduktionen für den Sender CBS bereits typisch US-amerikanische Themen bearbeitet: Während *Death of a Salesman* (1985) nach einem Drama von Arthur Miller einen Abgesang auf den American Dream darstellt, handelt *A Gathering of Old Men* (1987) nach einem Roman von Ernest J. Gaines von Rassenkonflikten in Louisiana.

Der Zeitpunkt seines Projekteinstiegs lässt sich nicht exakt datieren, sondern kann lediglich anhand von Briefwechseln und Presseartikeln auf die Zeit zwischen Mai und August 1988 eingegrenzt werden. So wird unter Berufung auf Wilson und Schlöndorff in der Presse kolportiert, dass die Zusammenarbeit im Mai 1988, auf Vermittlung von Schlöndorffs neuem Agenten Sam Cohn, zustande gekommen sei.<sup>1024</sup> Belegt ist der Kontakt Schlöndorffs mit Harold Pinter im August 1988 mit einem Brief, in dem sich Schlöndorff auf Pinters finale Skriptfassung vom Februar 1987 bezieht und einige konkrete Änderungsvorschläge unterbreitet; die Datumsangaben und der Inhalt des Schreibens lassen vermuten, dass sich Schlöndorff ab Frühjahr/Sommer 1988 in das Projekt eingearbeitet und sich mit dem Drehbuch vertraut gemacht hat und sich nun, darauf deuten auch einige seiner Formulierungen, hinsichtlich Überarbeitungen am Drehbuch auf eine Phase des Austauschs und der Kolaboration mit Pinter einstellt.<sup>1025</sup>

Nur wenig später nimmt der Regisseur ebenfalls Kontakt zur Romanautorin auf. In einem Brief an Margaret Atwood vom 6. September 1988 drückt Schlöndorff seine Freude über Wilsons Angebot, die Regie von *The Handmaid's Tale* zu übernehmen, aus, berichtet, dass er im letzten Monat an Notizen zu Roman und Filmskript gearbeitet, sich mit Harold Pinter getroffen und mit ihm den vorliegenden Drehbuchentwurf sowie die Anmerkungen Atwoods vom April 1987 diskutiert habe, und kündigt für November einen überarbeiteten Entwurf Pinters und dessen Besuch in New York an; des Weiteren erwähnt er, dass die Hauptrolle mit Sigourney Weaver besetzt werde, es konkrete Pläne zum Drehstart gebe und die Scouts auf der Suche nach geeigneten Drehplätzen seien; am Ende schreibt er, dass er auf ein baldiges Treffen hoffe, um das Projekt mit ihr zu diskutieren.<sup>1026</sup> Atwood signalisiert umgehend ihre Bereitschaft dazu und nennt ihm auch die Telefonnummern, unter denen sie zu erreichen ist.<sup>1027</sup> Zu diesem Zeitpunkt scheint Schlöndorffs Einstieg gesichert, das Projekt nach den durch Finanzierungsprobleme und Regisseurwechsel verursachten Verzögerungen endlich Fortschritte zu machen, und auch der Produzent Daniel Wilson äußert sich brieflich gegenüber Atwood zufrieden mit dem Projektfortgang – die Dreharbeiten würden im Frühjahr 1989 beginnen – und dem Einstieg Schlöndorffs<sup>1028</sup>.

<sup>1023</sup> Schlöndorff erhielt für *Die Blechtrommel* elf weitere internationale Filmpreise sowie eine Nominierung. Vgl. die Aufstellung der Auszeichnungen und Nominierungen in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0078875/awards>.

<sup>1024</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 20: „Wilson ultimately found a replacement for Reisz [...] through Cohn, who suggested Schlöndorff [sic] in May 1988.“; *Die Welt*, 10.02.1990, Frauke Hanck: „Wie sind der Stoff und Sie zusammengekommen? Gab es ein Angebot von amerikanischer Seite? Schlöndorff: [...] In diesem Fall hatte ich nach dem Tod meines wunderbaren 84jährigen Agenten Paul Kohner gerade die Agentur gewechselt, und deren Antrittsgeschenk war sozusagen das Drehbuch von Pinter. Danach erst habe ich den Roman gelesen.“; *The New York Times*, 17.02.1989, Lawrence Van Gelder: „Mr. Schlöndorff, the producer said, decided to make ‚The Handmaid’s Tale‘ his first American feature film thanks to the help of the high-powered agent Sam Cohn.“

<sup>1025</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]: „Other changes concern the structure and we should certainly discuss those, if you do not agree with my proposals.“ Siehe auch Anm. 1366, 1473 u. 1513.

<sup>1026</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 06.09.1988: „I’m very pleased, proud and intimidated by Danny Wilson’s offer to direct ‚the Handmaid’s Tale‘. I’ve been waking, reading and making notes on your novel and Pinter’s screenplay over the last month. i [sic] did meet with Pinter as well and we discussed your notes from april [sic] of last year and agreed to implement them as best we can. Harold Pinter comes to New York around November 20th with a revised draft. Sigourney Weaver, the statuesque, is going to be Kate/Offred. Shooting is planned from this winter into the spring 89, where is still unclear. We are scouting right now. i [sic] hope to see you as soon as I feel on firm ground with the project, in order to discuss it some more with you.“

<sup>1027</sup> Vgl. Brief von Margaret Atwood an Volker Schlöndorff vom 14.09.1988: „So many thanks for your letter. [...] Of course I would be most pleased to meet with you. I will be doing some travelling in Canada this fall, an[d] I have a new novel coming out, but I also have interludes in Toronto. Should you need to contact me, my assistant’s office number is [...] and my [ein Wort unleserlich; AG] number is [...]“

<sup>1028</sup> Vgl. Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 19.09.1988: „I’m sure Phoebe has kept you apprised of our progress. The current plan is to commence principal photography early in ’89. Things are going very very well. Volker has a wonderful understanding of the novel and subsequent screenplay.“

Bald darauf kommt es jedoch zu weiteren Komplikationen, da Pinter sich komplett aus dem Projekt zurückzieht. Der genaue Hergang lässt sich nicht aus den schriftlichen Quellen rekonstruieren, aber Schlöndorffs eigene retrospektiven Betrachtungen geben einen Eindruck, was sich im Herbst 1988 abgespielt haben mag. In seiner Autobiografie, dem auf der DVD als Extra enthaltenen Film mit dem Titel „Die Gewalt – elegant verpackt. Volker Schlöndorff über *Die Geschichte der Dienerin*“ und einem Vortrag auf dem Pinter-Symposium im Jahr 2007 schildert Schlöndorff, dass er, nachdem er sich intensiv sowohl mit dem finalen Drehbuch Pinters als auch mit dem Roman auseinandergesetzt habe, ganz und gar nicht glücklich mit Pinters Drehbuch gewesen sei. Dieses habe knapp 80 Seiten umfasst und vielleicht Stoff für einen einstündigen, nicht aber für einen abendfüllenden Spielfilm geboten.<sup>1029</sup> Pinter habe „zwar das Betuliche des Romans eliminiert“<sup>1030</sup>, aber eben auch „alles, was es an dem Roman an Gefühl und Emotion gab, oder an Möglichkeiten für den Zuschauer, sich zu identifizieren“<sup>1031</sup> sowie „all the analytical parts, and the explanations of situations, the lead-ups to the conflicts, the atmosphere“<sup>1032</sup>. Aufgrund dessen und der nüchternen, „telegrammstilartigen Erzählweise“<sup>1033</sup> sei es unmöglich gewesen, sich mit der Protagonistin zu identifizieren. Er habe also bezüglich einer Drehbuchüberarbeitung das Gespräch mit Pinter gesucht und ihn, da Pinter bei einem ersten Treffen in New York zunächst signalisiert habe, für Überarbeitungen offen zu sein, voller Erwartungen und mit „stacks of notes about what we could do“<sup>1034</sup> in London aufgesucht, um seine konkreten Ideen und Vorschläge, etwa zu Szenen und Dialogen, die ergänzt werden könnten, zu besprechen. Hier aber habe Pinter ihm eröffnet, dass er das Drehbuch, das er noch einmal gelesen habe, für „perfectly fine“ und weitere Überarbeitungen nicht für notwendig halte, und ihm geraten, dass, wenn er beim Drehen Änderungsbedarf feststellen würde, er ja auf den Roman zurückgreifen könne.<sup>1035</sup> Für ihn, der sich auf eine Zusammenarbeit mit Pinter gefreut habe, sei dessen Entscheidung eine Enttäuschung gewesen und er habe sich nun in einer unangenehmen Situation wiedergefunden, „all by myself in between a 400-page novel and Pinter’s 80 pages“.<sup>1036</sup> Zudem seien auch die Produzenten und der Verleih mit dem Drehbuch „nicht einverstanden“ gewesen und hätten ihn „ermutigt, aus dem Roman noch Fleisch zuzusetzen, schon allein, damit der Film nicht 60 Minuten, sondern mindestens 90 Minuten lang wird“.<sup>1037</sup> Da die „Balance“ verloren gehe, wenn man nachträglich Romanpassagen „in Film einbauen, in ein Drehbuch einbauen“ würde, habe er sich „dabei natürlich nicht wohl gefühlt“.<sup>1038</sup> Er hätte es vorgezogen, wenn er „mit Pinter zusammen an dem Drehbuch hätte arbeiten können“, und „dann beim Drehen hätte [er sich] Wort für Wort daran gehalten“.<sup>1039</sup> Nach dem Gespräch mit Pinter sei er sofort nach Toronto zu Margaret Atwood geflogen, um mit ihr das Drehbuch durchzugehen, sei aber auf ihren Vorschlag, „ihrerseits an dem Drehbuch zu arbeiten“, nicht eingegangen, da er das „lieber selbst“ habe machen wollen.<sup>1040</sup> Letztlich sei auch Atwood „mit der Vision von Pinter nicht so richtig zurecht“ gekommen.<sup>1041</sup> Vor allem habe sie die Gefühlswelt der Figuren vermisst und das Drehbuch wegen der fehlenden Erklärungen über die politischen Vorgänge und Strukturen in den USA als zu allgemein empfunden, während gleichzeitig die Gewaltaspekte viel stärker in den Vordergrund gerückt seien.<sup>1042</sup>

<sup>1029</sup> Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*, S. 34.

<sup>1030</sup> Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 399.

<sup>1031</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 7:31–7:45.

<sup>1032</sup> Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*, S. 36.

<sup>1033</sup> Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 399.

<sup>1034</sup> Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*, S. 37.

<sup>1035</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 9:40–10:01; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 399.

<sup>1036</sup> Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*, S. 38.

<sup>1037</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 11:35–11:57. Vgl. auch Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*: Nicht nur hätten die Produzenten von ihm erwartet „to make a film that is the usual 110 minutes“ (S. 36), sie hätten, z. B. in Bezug auf die Liebeshandlung, konkrete Vorstellungen geäußert (S. 38).

<sup>1038</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 11:57–12:12.

<sup>1039</sup> Ebd., 12:44–12:58.

<sup>1040</sup> Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 399 u. 400 (die wörtlichen Zitate: S. 400).

<sup>1041</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 13:55–14:07.

<sup>1042</sup> Vgl. Schlöndorff: *The Handmaid’s Tale*, S. 38–39: „She thought that all the life, the flesh, everything that was in the book was missing. The main thing missing was the emotions, the feelings, and then there was the refusal to explain

Dass Schlöndorff sich daraufhin mit Pinters Billigung an die Überarbeitung des Drehbuchs begibt, ist dann wiederum durch archivierte Schriftstücke belegt. So teilt ihm Pinter in einem auf den 23. September 1988 datierten Brief mit, dass er für eine Kollaboration mit Schlöndorff und fortgesetzte Arbeiten am Drehbuch nicht zur Verfügung stehe, stellt ihm aber gleichzeitig eine Art Freibrief für weitere Überarbeitungen aus.<sup>1043</sup>

In einem Schreiben an Pinter von Anfang Oktober bringt Schlöndorff sein Bedauern über dessen definitive Absage zum Ausdruck und kündigt an, notwendige Änderungen, eventuell mit Hilfe von Margaret Atwood, selbst vorzunehmen<sup>1044</sup>, und etliche Dokumente belegen, dass Schlöndorff, unterstützt von der Autorin, mit verschiedenen künstlerischen Lösungen experimentiert und zunächst eine auf Oktober 1988 und dann eine auf den 24. Januar 1989 datierte Neufassung des Drehbuchs erarbeitet<sup>1045</sup>. Während dieser Phase der Skriptüberarbeitung informiert Schlöndorff Pinter über den Stand des Castings (Zusagen von Natasha Richardson, Robert Duvall und Aidan Quinn, aber eine Absage von Faye Dunaway) und ermuntert ihn zur weiteren Mitarbeit.<sup>1046</sup> Offensichtlich übersendet er ihm auch eine überarbeitete Fassung des Drehbuchs, wie aus den Antworten Pinters ersichtlich wird. Dieser schickt, unter dem Datum 10. Januar 1989, ein Telegramm, in dem er ihm ein allgemeines positives Feedback gibt und einen Brief mit einigen konkreten Anmerkungen ankündigt<sup>1047</sup> und in seinem Schreiben vom 11. Januar 1989 setzt sich Pinter auf drei Seiten detailliert mit einer Reihe von konkreten Änderungen am Skript, zu dem er einleitend feststellt „I do think that, between the three of us, we’ve arrived at a rich and powerful screenplay“, auseinander.<sup>1048</sup>

Zu diesem Zeitpunkt, am Jahresbeginn 1989, scheint auch das Casting endlich abgeschlossen, das dem Produzenten ähnliche Probleme bereitete wie die Finanzierung. Mit Blick auf ein internationales

---

what was going on, and to single out certain structures of American life and of American policies and politics. She thought the text was way too general, and she was horrified by the violence.“

<sup>1043</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 23.09.1988: „Thanks for your letter written from Munich in August, your further letter from New York and the marked up script. I’ve been thinking the matter over quietly and calmly and have come to the following conclusions. I’m absolutely delighted that you’re going to direct the film. I know that you will bring to it a very powerful insight and intelligence. However, I am compelled to reassess my own position. I agree with a number of the suggestions you make about the script, disagree with others. When all is said and done, however, I am unable to re-enter the script. I completed it in February 1987 after a year’s work and to go through the whole thing again is simply out of the question. It isn’t that the script is a dead issue for me. It’s simply that I am blocked off from it. (I have, incidentally, written two further screenplays since completion of THE HANDMAID’S TALE.) I can no longer either argue or even discuss structural changes, insertions or deletions, further refinements of character, dialogue or political context. It’s too late for me. But it’s certainly not too late for you. It seems to me, and I mean this quite sincerely, that you should take the freedom to do what you like. Your mind is totally fresh and acute and it’s going to be your movie. So, as I see it, the responsibility is yours.“ Schließlich fügt Pinter, nachdem er zwei konkrete Änderungsvorhaben Schlöndorffs kritisiert hat (s. Anm. 1367 u. 1513), hinzu „But the final decision on all counts must be yours“ und endet mit den besten Wünsche für ihn und Daniel Wilson.

<sup>1044</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 05.10.1988: „I have to try to implement the changes myself as best [as] I can. [...] With language problems in the dialogue I will turn to Margaret Atwood for help while trying to preserve the sharp and caustic tone of your writing.“

<sup>1045</sup> Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 11.10.1988 (s. Anm. 1550); Drehbuch *The Handmaid’s Tale*, Oktober 1988; Drehbuch *The Handmaid’s Tale*, 24. Januar 1989, „Revised by V.S.“. Weitere englischsprachige Skriptfassungen sind auf November 1988, den 12. Dezember 1988 und den 17. Januar 1989 datiert. Siehe auch Anhang C.

<sup>1046</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter (undatiert, mit dem handschriftlichen Vermerk „1988“): „Any help, suggestions in dialogue, structure etc. would be more than welcome! The cast now is Natasha Richardson – Kate/Offred, Robert Duvall – Commander, Aidan Quinn – Nick, and Serena most likely Anjelica Huston. All the others dropped out of it, including Sigourney and Dunaway.“ Da die Besetzung der Hauptrolle mit Natasha Richardson wohl erst im Dezember 1988 feststand (s. Anm. 1056), ist anzunehmen, dass der Brief ebenfalls aus dieser Zeit stammt.

<sup>1047</sup> Vgl. Telegramm von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 10.01.1989: „Am impressed by the work you and Margaret have done on the script. It’s skilful, strong, well judged and lends body and texture to the film. Your structure seems to me fluent and logical. Letter to follow with some specific but minor observations.“

<sup>1048</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert]. Tatsächlich ist das Schreiben auf den „11 January 1988“ datiert. Bei der Angabe der Jahreszahl muss Pinter allerdings – so kurz nach dem Jahreswechsel – ein Versehen unterlaufen sein. Plausibel ist das Datum 11. Januar 1989 aus mehreren Gründen: 1) Der 11. Januar 1988 liegt zeitlich vor dem Projekteinstieg Schlöndorffs im Frühjahr/Sommer 1988; 2) Es besteht ein enger zeitlicher und inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem Telegramm (10. Januar: Ankündigung eines Briefes mit Anmerkungen) und dem Brief (11. Januar: stichpunktartige Auflistung von 15 Anmerkungen); 3) Anhand der von Pinter angegebenen Sequenz-Nummern („scene numbers“) sowie des Inhalts der einzelnen Anmerkungen selbst kann nachvollzogen werden, dass Pinter sich auf eine Drehbuchneufassung Schlöndorffs (frühestens vom Oktober 1988) bezieht. In der Drehbuchfassung vom 24. Januar stimmen zum einen die Sequenz-Nummern mit Pinters Angaben überein und kann zum anderen festgestellt werden, dass einige von Pinters Kritikpunkten berücksichtigt wurden; 4) Volker Schlöndorff bedankt sich fünf Tage später bei Pinter für seine Unterstützung und sein konstruktives Feedback, das er bei der nächsten Überarbeitung berücksichtigen werde. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 16.01.1989.

Zielpublikum und den kommerziellen Erfolg versuchte Daniel Wilson, ein Starensemble zusammenzustellen, wobei sich allerdings sowohl die thematische Ausrichtung des Films als auch die Ausgestaltung einzelner Rollen als Hindernisse erwiesen. So schildert das Presseheft, wie Faye Dunaway und Aidan Quinn zunächst zur Mitwirkung überredet werden mussten<sup>1049</sup>, und verschiedene Zeitschriften berichten, dass die Rolle der Offred von namhaften amerikanischen Schauspielerinnen (z. B. Debra Winger und Jodie Foster) als zu passiv und zu glanzlos abgelehnt wurde, nachdem Sigourney Weaver ihre Zusage im Oktober 1988 aus persönlichen Gründen zurückgezogen hatte<sup>1050</sup>. Zudem scheinen Atwood und Schlöndorff keinen Einfluss auf die Rollenbesetzung ausgeübt zu haben, wie aus verschiedenen Dokumenten und Selbstaussagen hervorgeht. Beispielsweise teilt die Autorin einer Schauspielerin, die an der Rolle der Moira interessiert ist, mit: „As you must know, I have no say in how the film of THE HANDMAID’S TALE will be cast.“<sup>1051</sup> Dies bestätigt sich auch in zwei das Casting betreffenden Briefen Atwoods: Zunächst unterbreitet sie dem Produzenten einige Vorschläge zur Besetzung von Rollen mit kanadischen Schauspielern<sup>1052</sup>, dann wiederholt sie ihren Vorschlag für die Besetzung von Jackie Burroughs als Serena Joy im Januar 1989 noch einmal gegenüber Schlöndorff<sup>1053</sup>. Allerdings wird in einigen Zeitungsartikeln von Gesprächen der Autorin mit den Darstellerinnen berichtet.<sup>1054</sup> Auch Schlöndorff war nach eigenem Bekunden mit seinem Wunsch, Greta Scacchi als Offred zu besetzen, gescheitert, da die Produktionsfirma und der Verleih auf der britischen Schauspielerin Natasha Richardson insistierten.<sup>1055</sup> Erst im Dezember 1988, kurz vor Drehbeginn im Februar 1989, meldet Daniel Wilson (brieflich an Atwood), dass Natasha Richardson für die Hauptrolle und Robert Duvall als Commander verpflichtet wurden.<sup>1056</sup> Letztlich konnten die vier Hauptrollen – wie ein Blick auf die Rollenbiografien zeigt – doch noch hochkarätig besetzt werden.<sup>1057</sup> Hingegen hat Volker Schlöndorff Einfluss auf die Zusammensetzung der Crew genommen.

<sup>1049</sup> Vgl. Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 33: „Faye Dunaway war meine erste Wahl. Als ich sie fragte, war sie ganz begeistert, zog ihre Zusage aber bald zurück. Irgend jemand hatte ihr eingeredet, daß die Serena Joy eine ganz negative, gedemütigte Figur sei. Daß das Publikum über sie lachen werde. Ich habe sie mit dem Argument überzeugt, daß der Film ein Ensemblespiel sein wird. Daß sie phantastische Partner haben wird. [...] (Volker Schlöndorff)“ u. S. 36: „Als ich Quinn fragte, war seine erste Reaktion: ‚Das letzte, was uns jetzt noch fehlt, ist ein feministischer Orwell.‘ [...] (Volker Schlöndorff) [...] ‚Die Geschichte der Dienerin‘ ist der merkwürdigste Film, den ich je gemacht habe. Ich habe die Rolle wegen Volker Schlöndorff akzeptiert. (Aidan Quinn)“

<sup>1050</sup> *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 20; *Frankfurter Neue Presse*, 22.02.1990, Christian Göldenboog. Vgl. auch Presseheft *The Handmaid’s Tale*, S. 10 („Production Notes“, S. 2): „Other actresses turned it down. They felt Offred was a passive character [...]“

<sup>1051</sup> Briefwechsel zwischen Margaret Atwood (10.11.1986) und Tanja Jacobs (13.10.1986). Atwood verspricht aber, den ihr zugesandten Lebenslauf an die verantwortliche Person weiterzuleiten.

<sup>1052</sup> Vgl. Brief von Margaret Atwood an Daniel Wilson vom 09.02.1987: „If you feel you need some Canadian actors for production reasons – or even otherwise – consider the following – Jackie Burroughs would make a wonderful Serena Joy. She has a ravaged look that looks also as if she had once been beautiful and she is a fantastic actress. [...] Christopher Plummer and Donald Sutherland are both Canadians, as is Gordon Pinsent – all are Commander-age and possibilities. Helen Shaver is Canadian as well and might be good as Moira.“ Sie sendet ihm außerdem das Resümee eines jungen Schauspielerin, vermutlich wie versprochen, das von Tanja Jacobs (s. Anm. 1051).

<sup>1053</sup> Vgl. Brief von Margaret Atwood an Volker Schlöndorff vom 13.01.1989: „If Serena Joy is still a problem, how about Jackie Burroughs? She is a fantastic actress – did A Winter Tan, which was so well received at Cannes last year. She has been in other movies as well. Looks very ravaged and intense and could do it wonderfully.“

<sup>1054</sup> Vgl. *Flare*, 03/1990, John Lownsborough, S. 180: „‘We had a long session in London on how to convey resistance while at the same time conveying powerlessness,’ Atwood says of her meeting with Natasha Richardson [...]. So the question becomes – how do you stay alive? And, how do you act that?‘“; *City Limits Magazine, London’s Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 10: „I talked with Natasha Richardson about her character [...].“ *Maclean’s*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 43: „the director said that Faye Dunaway considered backing out of her role as the Commander’s wife. Atwood intervened to reassure her that the character was not at all negative. ‚We had long talks about how Serena Joy had many other motivations, not just Wicked-Witch-of-the-West-ness,‘ Atwood said.“; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „I also talked a lot to Natasha and Volker.“

<sup>1055</sup> Vgl. DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 15:48–16:03: „Ich hab erst an Greta Scacchi gedacht, aber der Verleih und die Produktion, die ja in Amerika allmächtig sind, und zumal ich ja nur ein angeheuerter Regisseur war, um den Film zu machen, haben auf Natasha Richardson bestanden.“ Vgl. auch Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 400.

<sup>1056</sup> Vgl. Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 27.12.1988: „Just a few days ago we were able to tie down the arrangements with Robert Duvall to play the Commander and Natasha Richardson to play Kate. The current plan is to start principal photography late in February. In the next week or so we will have some news on some of the other principal roles and will, of course, keep you informed. Finally it looks like it’s going to happen and we are all very pleased.“

<sup>1057</sup> Natasha Richardson war im Jahr 1988 mit der Titelrolle des auf der Autobiografie der entführten und straffällig gewordenen Millionärsenkeln Patricia Hearst basierenden Paul Schrader-Films *Patty Hearst* bekannt geworden; Robert Duvall hatte mit Rollen wie dem Rebellen in *THX 1138* (1971), Colonel Radl in *The Eagle Has Landed* (1976), dem Ma-

Auf seinen Wunsch wurden Ryuichi Sakamoto für die Filmmusik<sup>1058</sup> und die Malerin Jennifer Bartlett, eine persönliche Freundin des Regisseurs, als Visual Consultant<sup>1059</sup> engagiert und auch die Verpflichtungen von Kameramann, Cutter und Production Designer deuten in diese Richtung: Igor Luther hatte bereits bei den Schlöndorff-Filmen *Der Fangschuss* (1976), *Die Blechtrommel* (1979), *Der Kandidat* (1980) und *Die Fälschung* (1981) Kamera geführt, David Ray zeichnete für den Schnitt in Schlöndorffs *Death of a Salesman* (1985) verantwortlich und Tom Walsh hatte schon an *A Gathering of Old Men* (1987) mitgearbeitet.

Unter dem Datum 19. Januar 1989 stellt die Bioskop-Film GmbH & Co. KG, vertreten durch den Geschäftsführer Eberhard Junkersdorf, schließlich bei der Bayerischen Landesanstalt für Aufbaufinanzierung einen Antrag auf Gewährung eines Darlehens zur Förderung der Filmproduktion; als vorgesehener Drehbeginn ist der 22. Februar 1989, als vorgesehener Fertigstellungstermin August 1989 angegeben; es wird mit 55 Drehtagen gerechnet.<sup>1060</sup>

### 10.1.3 Dreharbeiten und Post-Production

Die Dreharbeiten finden von Februar bis Mai 1989 in Durham, North Carolina statt. Die Auswahl des Drehortes wird in der Pressemappe zum einen mit den klimatischen Bedingungen und zum anderen mit der Unterstützung der North Carolina Film Commission und der Duke University, auf deren Gelände etwa die Hinrichtungsszenen gedreht wurden, begründet.<sup>1061</sup> Wie die Kommunikation aus dieser Zeit zeigt, setzt sich der Prozess der Skriptüberarbeitung während der Dreharbeiten fort: Während ein umfangreiches Fax auf die Involvierung der Produzenten deutet<sup>1062</sup>, belegt der Schriftwechsel von Atwood, Pinter und Schlöndorff erstens, dass sich zeitweilig auch Pinter wieder mit Feedback, Vorschlägen und Textentwürfen beteiligt, und zweitens, dass die drei auch miteinander telefoniert haben.<sup>1063</sup>

Nach Beendigung der Aufnahmearbeiten tritt das Projekt im Sommer 1989 in die Post-Production-Phase ein und der Regisseur informiert die Autorin, dass die Dreharbeiten abgeschlossen seien und

---

fia-Anwalt Tom Hagen in *The Godfather* I und II (1972/1974) und Colonel Kilgore in *Apocalypse Now* (1979) reüssiert; Faye Dunaway hatte Hauptrollen in sehr erfolgreichen Filmen gespielt (*Bonnie and Clyde* (1967), *Chinatown* (1974), *Network* (1976); und Aidan Quinn war in dem Madonna-Film *Desperately Seeking Susan* (1985) und neben Robert de Niro und Jeremy Irons in *Mission* (1986) zu sehen.

<sup>1058</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 19: „VS It was my choice. He was suggested by my friends from Cinecom as well, who took a very active part in the making of the movie.“; DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 29:41–30:48: „Ryuichi Sakamoto ist der Name des Komponisten. Ich kannte nur eine Musik von ihm, das *Merry Christmas*, *Mr. Lawrence*, wo er auch mitspielt und was eine der stärksten Filmmusiken überhaupt ist. Und ich dachte, wenn wir hier eine Atmosphäre von Science Fiction bringen wollen, also von etwas in Amerika in ein paar Jahren, dann wär's gut, durch die Musik 'ne Fremdheit zu schaffen. [...] Und deshalb hab ich das mit ihm gemacht, wir haben lange am Schneidetisch, wie man das macht, die Musikeinsätze und vor allen Dingen auch die Art der Musiken beschrieben.“

<sup>1059</sup> Vgl. DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 5:24–5:41: „Und dann musste ich sofort denken an meine Freundin, die amerikanische Malerin Jennifer Bartlett, die hab ich angerufen und hab ihr das Buch zu lesen gegeben, hab gesagt, du musst hier die Farbgestaltung machen, du musst die Ausstattung und die Kostüme mit mir machen [...]“

<sup>1060</sup> Antrag auf Gewährung eines bedingt rückzahlbaren Darlehens (Bayerisches Filmförderungsprogramm) / Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989.

<sup>1061</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 11 („Production Notes“, S. 3): „The filmmakers needed a broad change of seasons within their 11-week shooting schedule to depict the passage of time and North Carolina could guarantee snow-covered mountains as well as flowering springtime. [...] other deciding factors were the helpfulness of the North Carolina Film Commission and the talented pool of actors and technicians based in the area. Finally, Duke University offered a bottomless resource of talented professionals, as well as a rambling campus with breathtaking Gothic architecture which proved to be the perfect backdrop for the film's crowd scenes.“

<sup>1062</sup> Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989 Draft of ‚The Handmaid's Tale‘“. Dieses Dokument umfasst fünf maschinengeschriebene Seiten, auf denen 44 Szenen mit Änderungswünschen und Kritikpunkten aufgeführt sind und von denen jede einzelne mit handschriftlichen Anmerkungen versehen ist (z.B. „POST“, „OK“, „WRONG“, „NO“, „DON'T AGREE“); einer der Punkte trägt zusätzlich den handschriftlichen Vermerk „OK V.S.“. Die Urheber der „Notes“ und der handschriftlichen Anmerkungen sind nicht zweifelsfrei zu identifizieren. Der Fundort (Sammlung V.S.), die Datumsangaben in den Faxkennungen und die unterschiedlichen Handschriften deuten jedoch darauf hin, dass die „Notes“ von der Produzentenseite stammen.

<sup>1063</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 17.02.1989 (s. Anm. 1154 u. 1528); Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 27.03.1989: „Thank you so much for your early morning call.“ (s. auch Anm. 1347); Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 28.03.1989 (s. auch Anm. 1347); Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 31.03.1989: „We talked about the credit card scene in our last telephone conversation. [...] From Sunday, April 2 I shall be at the Wyndham Hotel, New York all next week. The telephone number is [...]“ (s. auch Anm. 1270 u. 1434); Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert) und Margaret Atwood (05.04.1989), inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood: „Dear Volker: Here is a possible scene for Commander and Serena, plus a way of looking at the ending. I will be back in Toronto Friday. But gone mid-Sunday. Send FAX and let me know how you like these things.“ (s. auch Anm. 1151, 1436 u. 1554)

nun mit dem Schnitt begonnen werde<sup>1064</sup>. Wann genau die Nachbearbeitung abgeschlossen ist, geht aus den verfügbaren Unterlagen nicht hervor. Auffällig ist allerdings, dass sich noch die auf den 1. September 1989 datierte und als „according to the final cut“ bezeichnete Drehbuchfassung<sup>1065</sup> von dem fertigen Film unterscheidet. Da ferner die Faxkorrespondenz zwischen Schlöndorff und Pinter, in der es um „Reshoots“ sowie Dialogpassagen einzelner Sequenzen geht, von Mitte Dezember 1989 stammt<sup>1066</sup>, kann davon ausgegangen werden, dass noch bis kurz vor Jahreswechsel 1989/1990 an der Optimierung des Films gearbeitet wurde. Offen bleibt auch, ob Atwood, die am 14. Dezember 1989 an ihren deutschen Verleger schreibt „I have seen the film and it is really very good – Volker should be very pleased“<sup>1067</sup> sich auf eine vorläufige Schnitffassung oder die finale Version des Films bezieht.

## 10.2 Der politisch-gesellschaftliche Hintergrund

Während sich die christlich-fundamentalistische Rechte mit Ronald Reagans Wahl- und Wiederwahlkampagnen (1980 u. 1984) und dessen erster Amtszeit (1981–1985) zur Entstehungszeit des Romans in einer Phase des Aufschwungs befand, was in Teilen der amerikanischen Gesellschaft die Befürchtung nährte, der religiöse Einfluss und die daraus resultierenden negativen soziopolitischen Entwicklungen könnten sich fortsetzen und verstärken, herrschten zur Entstehungszeit des Films (Juli 1986 bis Jahreswechsel 1989/1990) und schließlich auch zur Zeit seiner Veröffentlichung etwas andere Voraussetzungen.

In Kapitel 7.1.2 wurde ausführlich dargelegt, wie die politische Wirkung der New Christian Right in den 1980er Jahren im Rückblick zu bewerten und dass davon auszugehen ist, dass die Ergebnisse einer nachträglichen Analyse sich nicht unbedingt mit dem Bild decken, das sich der zeitgenössischen Öffentlichkeit zum Zeitpunkt von Atwoods Romanveröffentlichung 1985 bot. Ab Mitte des Jahrzehnts dürften manche aufmerksamen Beobachter des politischen Geschehens in den USA jedoch zur Kenntnis genommen haben, was im Nachhinein als gesichert gelten kann: dass die christlich-fundamentalistische Bewegung seit Beginn der zweiten Amtszeit Reagans zusehends an Bedeutung verlor und diesen Trend in den nachfolgenden Regierungsjahren nicht aufhalten oder umkehren konnte; dass sie sich als zu führungsschwach und zu zerstritten erwies und ihre konkreten Erfolge, die sich oft genug als reine Propaganda entpuppten, eher begrenzt waren; dass ihre Unterstützerbasis erodierte; und dass es ihr in Reagans zweiter Regierungszeit noch weniger gelang, den Präsidenten, der kein weiteres Mal für das Amt kandidieren durfte und der insofern von Zugeständnissen und politischen Tauschhandeln kaum profitieren konnte, für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Unverkennbar war zudem das Erstarken der gesellschaftlichen Opposition gegen die fundamentalistischen Kräfte, während sich gleichzeitig einige der Christian Right-Organisationen auflösten oder den schwindenden Einfluss mit Umstrukturierungen aufzuhalten versuchten.

Der soziopolitische Kontext weist aber nicht nur Unterschiede auf im Vergleich zwischen der Entstehungszeit des Romans und der des Films, sondern auch in Bezug auf die unterschiedlichen Arbeitsphasen Pinters, der das Ursprungsdrehbuch im Februar 1987 fertiggestellt hat, und Schlöndorffs, der erst im Frühjahr/Sommer 1988 in das Filmprojekt einsteigt. Befand sich die Christian Right schon im Niedergang, während Pinter an dem Drehbuch arbeitete, verschärfte sich deren Lage, als die Sex- und Finanzskandale einiger Televangelisten in den Jahren 1987–1989 das religiöse Milieu erschütterten und zumindest einen Teil der Anhängerschaft desillusionierten<sup>1068</sup>. Zudem trat im

<sup>1064</sup> Vgl. Postkarte von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood (undatiert, auf einem angehefteten Notizzettel ist „July 5th“ vermerkt): „the ‚shooting‘ is done, the ‚cutting‘ starts“.

<sup>1065</sup> Drehbuch *The Handmaid's Tale*, 1. September 1989, „Updated according to the final cut“/„Sept. 1st, 1989, V.S.“

<sup>1066</sup> Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 11.12.1989; Telefax von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 12.12.1989. Siehe auch Anm. 1539 u. 1557–1558.

<sup>1067</sup> Brief von Margaret Atwood an Arnulf Conradi, S. Fischer Verlag (Frankfurt am Main) vom 14.12.1989.

<sup>1068</sup> Rüb, S. 50; Sterr, S. 249–250; Victor, S. 148–152. So beschädigten ein unseriöser Spendenaufwurf sowie das Bekanntwerden anrüchigen Finanzgebarens, dubioser Spendeneintreibungsmethoden und eines Hangs zur Prunksucht das Ansehen von Oral Roberts schwer und er musste sein Hospital im Jahr 1989 schließen. Nachdem Jimmy Swagarts Kontakte zu Prostituierten publik wurden und er am 21. Februar 1988 im Fernsehen eine „I have sinned“-Beichte ablegte, verließen zahlreiche Studenten sein Jimmy Swaggart Bible College. Der aufsehenerregendste Fall betraf Jim und Tammy Faye Bakker, nach Victor „die berüchtigtsten aller ‚Televangelisten‘“ (S. 149). Ihre Anhänger hätten ihnen zwar nachgesehen, dass sie von den über ihr PTL Network gesammelten Spendengeldern ein ausgesprochenes Luxusleben führten; aber 1989 sei Jim Bakker wegen Unterschlagung und dem Versuch, eine Angestellte, mit der er ein

Jahr 1988 der umstrittene fundamentalistische Televangelist Pat Robertson im Nominierungswahlkampf um die Präsidentschaft an, mit dem sich nach Wilcox/Larson der „Übergang zur vierten Mobilisierungswelle“<sup>1069</sup> vollzog. Damit verdrängte Robertson seinen Erzrivalen Jerry Falwell zwar in den nächsten Jahren aus seiner Rolle als politischer Hauptakteur der religiösen Fundamentalisten, jedoch galten seine Präsidentschaftsambitionen von Anfang an als so gut wie aussichtslos. Denn zum einen unterstützten Ronald Reagan und eine große Mehrheit der Republikanischen Partei die Kandidatur des amtierenden Vizepräsidenten George H.W. Bush und zum anderen erhielt der moderat religiöse Bush Rückhalt auch aus den Reihen der Evangelikalen<sup>1070</sup>. Obwohl Robertsons Persönlichkeit und sein Programm ihm große mediale Aufmerksamkeit einbrachten<sup>1071</sup>, konnte er selbst in den sonst so bibelfesten Südstaaten keine Erfolge verbuchen, gewann schließlich nur vier Staaten (Alaska, Hawaii, Nevada und Washington) und gab, noch bevor die Primaries abgeschlossen waren, auf.

George Bush, der in seinem Wahlkampf vor allem auf ökonomische Themen, Stabilität und die Fortsetzung der wirtschafts- und fiskalpolitischen Linie Reagans gesetzt hatte, wurde auf der Republican National Convention im August 1988 von seiner Partei als Präsidentschaftskandidat nominiert und gewann die Präsidentschaftswahlen am 8. November 1988 mit deutlichem Vorsprung vor dem Demokraten Michael Dukakis.<sup>1072</sup> Während der Amtszeit Bushs (1989–1993) und darüber hinaus versuchte Robertson weiterhin, die Religiös-Konservativen zu mobilisieren und die Politik in den USA im Geist des christlichen Fundamentalismus zu beeinflussen<sup>1073</sup>, das Verhältnis zwischen der Christian Right und dem republikanischen Präsidenten beschreibt Sterr jedoch als distanziert: Obwohl die Voraussetzungen günstig gewesen seien – Bush gehörte als Episkopaler zwar dem Mainline-Protestantismus an, vertrat aber typisch konservative Positionen, einschließlich einer ablehnenden Haltung zum Recht auf Abtreibung und zur Gleichstellung von Homosexuellen, die in weiten Teilen grundsätzlich mit den moralischen Vorstellungen der Christlichen Rechten übereinstimmten –, seien ihre religiös-fundamentalistischen Anliegen kaum berücksichtigt worden.<sup>1074</sup> Der Beginn der Regierung Bushs markiert insofern den Endpunkt der politischen Einflussnahme der christlich-fundamentalistischen Rechten für den für die vorliegende Untersuchung relevanten Zeitraum und es ist

---

sexuelles Verhältnis hatte, mit veruntreutem Geld mundtot zu machen, zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden; seine Ehefrau habe sich darauf mit öffentlichen Auftritten, bei denen sie tränenreich über ihr Schicksal lamentierte und wüste Verwünschungen ausstieß, in ganz Amerika zum Gespött gemacht; Bakkers Freizeitpark Heritage USA schließt 1989.

<sup>1069</sup> Wilcox/Larson, S. 94.

<sup>1070</sup> Wilcox/Larson führen dies auf die verbreitete Ablehnung der charismatischen Theologie zurück (S. 94) sowie auf die Feindschaft Jerry Falwells, der Robertson die Gefolgschaft versagte und sich stattdessen auf die Seite Bushs schlug (S. 92). Hierzu bemerkt auch Atwood: „A television evangelist called Pat Robertson, is considering running for president and he has quite a lot of support. On the other hand, Jerry Falwell is opting for Bush so there may be a split in the evangelical right.“ *The Gazette*, 11.12.1985, Stephen Northfield, S. 5. Siehe auch Anhang A, Artikel Nr. 15.

<sup>1071</sup> Die Kampagne Robertsons, der aufgrund seiner Hasstiraden gegen Liberale, Feministinnen und Homosexuelle sowie der Verunglimpfung anderer Religionen und Glaubensrichtungen als fundamentalistischer Scharfmacher galt, deckte das ganze christlich-fundamentalistische Themenspektrum ab. Dies geht auch aus den Ausführungen Sterrs (S. 254) hervor: „Robertsons Vergangenheit als Fernsehprediger und seine zahlreichen Auftritte und Äußerungen in seinen Fernsehsendern gaben den Medien umfangreiches Material für ihre Berichterstattung an die Hand. Dabei wurde Robertson als extrem rechter Außenseiter eingestuft, mit einem Hang ins Paranoide. Die Artikel handelten von seiner Fähigkeit, Hurrikane von der Küste Virginias abhalten zu können, seiner Aussage, daß Abtreibung mit dem Holocaust zu vergleichen sei, seiner Verteidigung der Iran-Contra-Geschäfte, von der Idee die staatliche Gesundheitsfürsorge und die staatliche Rentenvorsorge abzuschaffen sowie von der Auseinandersetzung mit Ärzten, wonach AIDS seiner Ansicht nach über den Atem übertragen werde. All dies machte ihn in den Augen der amerikanischen Öffentlichkeit zu einem suspekten Kandidaten.“

<sup>1072</sup> George Bush errang 426 Wahlmännerstimmen/53% der Wählerstimmen, Michael Dukakis 111 Wahlmännerstimmen/45% der Wählerstimmen. Vgl. United States House of Representatives, History, Art & Archives, Congress Profiles – Election Statistics, 1988 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 8, 1988, S. 56–57: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/101st/>.

<sup>1073</sup> So gründete er 1989 die Christian Coalition, die sich laut Wilcox/Larson „in den 1990er Jahren zum vielleicht wichtigsten Wahlkampfhelfer der Republikanischen Partei“ (S. 95) entwickelte sowie ein Jahr später das auf Rechtsfragen spezialisierte American Center for Law and Justice (ACLJ), das sich auf seiner aktuellen Webseite wie folgt definiert: „Founded in 1990 with the mandate to protect religious and constitutional freedoms, the American Center for Law and Justice (ACLJ) engages legal, legislative, and cultural issues by implementing an effective strategy of advocacy, education, and litigation that includes representing clients before the Supreme Court of the United States and international tribunals around the globe.“ American Center for Law and Justice – „Our Mission“: <http://aclj.org/our-mission/about-aclj>. Daneben waren auch die frühen Grassroots-Organisationen Concerned Women for America, Family Research Council und Traditional Values Coalition noch aktiv. Vgl. hierzu Sterr, S. 258–259. Dass diese Organisationen ihre Arbeit fortsetzen konnten, führt er darauf zurück, dass diese professionell geführt wurden, thematisch gut fokussiert waren und ihre Basis nie aus den Augen verloren hatten.

<sup>1074</sup> Sterr, S. 258ff.

symptomatisch, dass sich Jerry Falwells Moral Majority, einst das „Flaggschiff“ der New Christian Right, nur wenige Monate nach dem Amtswechsel im Weißen Haus auflöste.

### 10.3 Marketingstrategie und Marktpositionierung

Parallel zur Vorbereitung und Herstellung des Films wird eine Marketingkampagne entwickelt, die mit den Stichworten *Popularität*, *Aktualität*, *Nervenkitzel* und *Erotik* umrissen werden kann. Der hohe Bekanntheitsgrad der kanadischen Bestsellerautorin, des renommierten britischen Dramatikers und des Oscar-prämierten deutschen Regisseurs als den maßgeblich künstlerisch Beteiligten sowie die prominente Besetzung von Cast und Crew garantieren ein beträchtliches Maß an Aufmerksamkeit und Interesse der Medien und des Publikums auf wichtigen Märkten in Nordamerika und Europa. Die Durchsicht der archivierten Presseartikel, in denen sich die Ausrichtung der PR-Strategie zumindest teilweise widerspiegelt, lässt vermuten, dass zum einen landestypische Unterschiede berücksichtigt wurden und zum anderen insbesondere ein weibliches Publikum angesprochen werden sollte. Davon zeugt z. B. die Konzentration auf die jeweilige nationale Berühmtheit in der Berichterstattung in Kanada, Großbritannien und Deutschland, die Fokussierung auf die Schauspielerinnen in Interviews und Starporträts sowie auch die Anzahl von Publikationen mit weiblicher Zielgruppe.<sup>1075</sup> Inhaltlich scheint die Vermarktungsstrategie zweigleisig ausgerichtet, denn während mit der Hervorhebung der zeitgenössischen gesellschaftlich-politischen Bezüge sowie dem Merkmal der Literaturadaption eher ein intellektuelles Arthouse-Publikum angesprochen werden soll, wird mit eindeutig affektgeladenen Aspekten (Sex & Crime) zusätzlich ein breites Publikum erschlossen.

Im Hinblick auf Ersteres basiert das Marketing mit Unterstützung Margaret Atwoods vor allem auf Informationen zu der literarischen Vorlage. In den Werbematerialien werden ausführlich die Entstehungshintergründe ihres Romans beleuchtet, die Zeitbezüge erläutert und die Aktualität der Themen betont. Dies geschieht beispielsweise anhand des von Atwood im Jahr 1986 geschriebenen und für die Pressemappe leicht überarbeiteten Textes „*The Handmaid’s Tale – Before and After*“, der in der englischsprachigen Version vollständig abgedruckt und in der ins Deutsche übersetzten Fassung in Auszügen verwendet ist.<sup>1076</sup> In der englischen Langversion der „Preliminary Production Notes“ skizziert die Autorin den Inhalt des Romans<sup>1077</sup> und ist am Ende der aktualisierten Textfassung ein sich auf den Film beziehender Satz ergänzt, in dem Atwood einen Bogen in die Gegenwart schlägt und mit dem Hinweis auf die anhaltende Brisanz des Themas indirekt einen Appell an das Zielpublikum verknüpft<sup>1078</sup>. Die Aktualität scheint allerdings gerade deshalb so stark herausgestrichen zu werden, da sie angesichts der veränderten politischen Verhältnisse eigentlich nachgelassen hat.

<sup>1075</sup> Vgl. die im Atwood-Archiv und in der Sammlung V.S. enthaltenen Zeitungsausschnitte. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4 „*The Handmaid’s Tale – Film Reviews, Promotion*“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 7–8 „*The Handmaid’s Tale – Film Promotion*“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 9–11 „*The Handmaid’s Tale – Film Reviews – Canada*“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 12–13 „*The Handmaid’s Tale – Film Reviews – U.S.*“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 15–17 „*The Handmaid’s Tale – Film Reviews – England*“; Sammlung V.S., 23.7.1 „Sammlung von Rezensionen, Interviews, Drehberichten, dt.“; Sammlung V.S., 23.7.2 „Sammlung von Rezensionen, Interviews, Drehberichten, Ausland“. Der deutschsprachige Pressespiegel der Sammlung V.S. zeigt etwa, dass das Marktsegment der Frauenzeitschriften gut abgedeckt war, z. B.: *Brigitte*, 4/1990; *Cosmopolitan*, 03/1990; *Emma*, 2/1990; *Freundin*, 4/1990; *Für Sie*, 05/1990; *Journal für die Frau*, 2/1990; *Mädchen*, 14.02.1990; *Marie Claire*, 03/1990.

<sup>1076</sup> Margaret Atwood: „*The Handmaid’s Tale – Before and After*“; Brief von Margaret Atwood an Julie Kuehndorf, Clein Feldman White Inc., Marketing + Public Relations (undatiert, wahrscheinlich 1989), inklusive des zweiseitigen Textes „*The Handmaid’s Tale – Before and After* by Margaret Atwood“; Presseheft *The Handmaid’s Tale*, S. 14–15 („*The Handmaid’s Tale – Before and After* by Margaret Atwood“); Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 11.

<sup>1077</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid’s Tale*, S. 14 („*The Handmaid’s Tale – Before and After* by Margaret Atwood“): „It’s set in the near future, in a United States which is in the hands of a power-hungry elite who have used their own brand of „Bible-based“ religion as an excuse for the suppression of the majority of the population. It’s about what happens at the intersection of several trends, all of which are with us today: the rise of right-wing – and racist – fundamentalism as a political force, the decline in the caucasian birth-rate in North America and northern Europe, and the rise in infertility and birth defects, due to increased levels of chemical pollution and radiation, as well as to sexually transmitted diseases.“

<sup>1078</sup> Vgl. ebd., S. 15: „We write such books, I think, partly to chart where we might be going, and to see whether we want to go there. But what if this book is not a warning but a forecast? What if it’s more real than I ever supposed? The way things are going in the world today, I’d be happy to have someone tell me my book was total, improbable nonsense – and be right. With Volker Schlöndorff’s [sic] film adaptation about to be released (with a script by the magnificent Harold Pinter), it seems to me that the material is even more relevant now than when I wrote the book.“ Vgl. auch Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 11: „Wir schreiben solche Bücher, um herauszufinden, wohin wir driften, und um zu sehen, ob wir da wirklich hinwollen. Aber was ist, wenn das Buch keine Warnung, sondern eine Vorhersage ist? Was, wenn es realer ist, als ich dachte? So, wie die Dinge sich in der Welt entwickeln, wäre ich froh, ich hätte jemanden, der mir sagt, das Buch ist totaler unglaublicher Quatsch – und Recht behalten würde.“

Neben der gesellschaftspolitischen Situation in den Vereinigten Staaten während und seit der Entstehungszeit des Romans wird in den Pressematerialien für den deutschen Markt zudem stark auf die Bedeutung der Stadt Berlin – Entstehungsort des Romans und Ort der Film Premiere – als historisch-geografischer Schnittpunkt abgehoben. Dies wird z. B. in der direkten Gegenüberstellung von englisch- und deutschsprachigem Presseheft deutlich, in denen die Zitate der Autorin leicht voneinander abweichen:

When I first began thinking about *The Handmaid's Tale*, way back in 1981, I felt it was a very strange sort of book for me to be writing. Also, I was afraid people would think I was merely paranoid.<sup>1079</sup>

*Ich habe drei Jahre gezögert, das Buch zu schreiben, denn es erschien mir zu paranoid. Bis ich schließlich während eines Aufenthaltes in Berlin, sozusagen im Schatten der Mauer, damit begann.*<sup>1080</sup>

Wesentlich im Zusammenhang mit dem Gegenwartsbezug von Romanvorlage und filmischer Adaption ist auch die Abschwächung des Science Fiction-Aspektes. In dieser Hinsicht hat Atwood mehrmals im Zusammenhang mit der literarischen Gattung der Utopie Stellung genommen<sup>1081</sup>, und auch in den Presseinformationen heißt es: „Despite its future setting, *The Handmaid's Tale* is not science fiction, if by that you mean Martians, teleportation or life on Venus.“<sup>1082</sup> In die gleiche Richtung weisen die Erläuterungen in den Presseheften, mit denen Pinter, Schlöndorff und der Produktionsdesigner Tom Walsh zitiert werden und in denen das Gewöhnliche, Wiedererkennbare der Ausstattung (z. B. Bauten und Möblierung) und der Kostüme sowie das Prinzip der Reduktion hervorgehoben wird.<sup>1083</sup> Letztlich dient die Klarstellung der geringen Ausprägung von Science Fiction-Anteil

<sup>1079</sup> Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 14 („The Handmaid's Tale – Before and After by Margaret Atwood“).

<sup>1080</sup> Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 11.

<sup>1081</sup> Vgl. Atwood: *Writing Oryx and Crake*, S. 322–323: „Like *The Handmaid's Tale*, *Oryx and Crake* is a speculative fiction, not a science fiction proper. It contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians.“; Govier, S. 66: „it's not science fiction of the classic kind. There are no martians. There are no space machines. I would say instead that it is a dystopia, a negative utopia.“ Siehe auch Anm. 616–617 u. 630.

<sup>1082</sup> Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 14 („The Handmaid's Tale – Before and After by Margaret Atwood“).

<sup>1083</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 2 („Note“ [Harold Pinter]): „This story takes place ‚a few years from now,‘ but the aim is not to show a ‚futuristic‘ world. Apart from some special elements – the clothes, for instance – appearances are in the main familiar. It is the customs which have changed.“ u. S. 12 („Production Notes“, S. 4): „Visually creating the world of the near-future described by Margaret Atwood was perhaps the filmmaker's greatest challenge. ‚The whole look of the movie reflects the premise that this future fundamentalist society is designed, invented and managed by advertising people,‘ says Schlöndorff [sic]. ‚An American fascist society would be characterized by salesmanship, showmanship, advertising, and marketing.‘ Schlöndorff [sic] worked closely with the painter Jennifer Bartlett on the design of the film. ‚She has a very strong visual sense about the Americana of the 1980s – the post-modern architecture, the K-Mart furnishings, the costumes looking like they came out of a Sears catalogue,‘ says Schlöndorff [sic]. ‚All we did was combine existing elements and build a future out of them.‘ Bartlett's work with Schlöndorff [sic] formed the basis from which the visual world of Gilead arose. ‚We tried to take things that we are all familiar with and twist them a little so that everything becomes slightly psychotic,‘ says production designer Tom Walsh [...]. ‚It's like taking an eraser to society,‘ Walsh explains. ‚It's like going through a house and pulling out everything you don't really need until you end up with the most important elements. And, by not having so many objects, it becomes more disconcerting.‘ Schlöndorff [sic] advised costume designer Colleen Atwood [...] to think of the costumes as ‚uniforms ordered from a catalogue issued by the government.‘ ‚Instead of showing a desert of ashes, we went to the opposite,‘ says Schlöndorff [sic]. ‚There's too much green, the colors are too bright. It's just as vegetation before dying has a last bloom. We don't use any technology, we don't have any tricks of any kind.‘“; Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 9: „Diese Geschichte spielt in der nahen Zukunft, aber das Ziel ist nicht, eine ‚futuristische‘ Welt zu zeigen. Abgesehen von einigen speziellen Elementen – der Kleidung zum Beispiel – erscheint alles im Wesentlichen vertraut. Es sind die Sitten und Gebräuche, die sich verändert haben. [...]“ (Harold Pinter); Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 43: „Sie [Colleen Atwood; AG] hat die Kostüme betrachtet wie Uniformen, die man einem Katalog entnehmen kann, der von der Regierung herausgegeben wird. (Volker Schlöndorff)“, S. 44: „Es war, als ob man mit einem Radiergummi die Gesellschaft angehen würde. Man geht durch ein Haus und nimmt alles, was nicht unbedingt notwendig ist, heraus, bis nur noch die elementarsten Dinge übrigbleiben. Ohne die vielen überflüssigen Gegenstände wird alles viel unheimlicher. (Thomas Walsh)“ u. S. 45: „Das Gesamtbild des Films spiegelt die Prämisse wider, daß eine zukünftige futuristische Gesellschaft in Amerika erfunden, entworfen und ausgeführt werden würde von Werbespezialisten. Jennifer Bartlett hat ein sehr starkes, visuelles Gefühl für das Amerika der 80er Jahre – die postmoderne Architektur, die K-Mart-Möbel, die Katalogkostüme. Alles, was wir gemacht haben, war, bereits vorhandene Elemente zu nehmen und mit ihnen eine Zukunft zu gestalten. (Volker Schlöndorff)“. Vgl. auch Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 12–13: Auf die Frage nach Jennifer Bartletts Rolle bei der Filmproduktion erläutert Schlöndorff: „VS [...] She was my most important collaborator besides Igor Luther, the cinematographer, in the creating of this world of Gilead. [...] And Jennifer brought it down to the line, whatever the future will be, since everything goes down the drain, it'll be cheap. And for one thing, you know, we're not going to have better-quality fabrics, no better-quality cars, no better quality anything. So why don't we take the costumes out of Sears catalogue [...], the cheapest house where you can order [...]. Jennifer's other idea [...] was that a fascist society in the United States would still be designed by Madison Avenue. They would try to make it look

len auch dazu, nicht einlösbaren Genreerwartungen des Kinopublikums (z.B. futuristische Schauplätze und aufwendige Special Effects) entgegenzuwirken.

Ganz andere Erwartungen, insbesondere bei Kinogängern, die Atwoods Roman nicht kennen, weckt hingegen der Vermarktungsaspekt des Sex & Crime, der sowohl in manchen Formulierungen als auch in den Filmplakaten zum Ausdruck kommt. So wird mit der Verwendung des Genrebegriffs „Thriller“, z.B. in der im deutschen Presseheft enthaltenen Feststellung „Volker Schlöndorffs ‚Geschichte der Dienerin‘ ist ein Thriller aus einer zukünftigen, wie vergangenen Zeit“<sup>1084</sup>, vor allem die Vorstellung von Spannung und Nervenkitzel hervorgerufen und der Unterhaltungswert des Films unterstrichen. Und die englischsprachigen Pressematerialien zielen mit dem Satz „Described by Atwood as ‚a cautionary tale‘, *The Handmaid’s Tale* is also a taut, Hitchcockian mystery, with a heroine who must find her way out of a psychosexual nightmare“<sup>1085</sup> noch deutlicher auf die Positionierung des Films als erotischer Thriller. Die Filmposter, in denen verschiedene Bildmotive und Texte miteinander kombiniert sind, folgen bzw. entsprechen dieser Linie schließlich:

Bildmotiv	Text
A) Das Bild zeigt einen nackten Frauenkörper von hinten und mit gefesselten Händen.	a) „Sie erfüllt den Wunsch der Frau und die Sehnsucht des Mannes“ <sup>1086</sup> b) „Ein Thriller aus einer zukünftigen Welt“ <sup>1087</sup>
B) Das Bild zeigt die Hauptdarstellerin Natasha Richardson, die sich ein rotes Tuch vor den nackten Oberkörper hält.	a) „The year’s most controversial, chilling movie!“ <sup>1088</sup> b) „One woman’s story. Every woman’s fear.“ <sup>1089</sup> c) „A haunting tale of sexuality in a country gone wrong.“; unter dem Filmtitel ist die Zeile „See it ... while it’s still allowed“ platziert. <sup>1090</sup>

Tabelle 2: Bild- und Textvarianten der Filmposter

Margaret Atwood jedenfalls übte später scharfe Kritik an dem „Sex sells“-Ansatz der Kinoreklame.<sup>1091</sup>

Die Tagline der Filmplakat-Variante B/c „See it ... while it’s still allowed“ greift hingegen wiederum auf ein Element der Werbekampagne für das der Verfilmung zugrunde liegende Buch zurück, wie aus dem im Atwood-Archiv verfügbaren Material zu einer Promotion-Tour der Autorin durch die USA ersichtlich wird. Dieses enthält den Text eines überwiegend von Margaret Atwood gesprochenen Radiospots. Sie beginnt mit den Worten „This is Margaret Atwood reporting from the republic of Gilead, the new theocracy that was formerly the United States. I don’t know if this will ever reach the airwaves, or if this will ever end“, skizziert dann wesentliche Aspekte des Roman und schließt mit der Aufforderung „Read it while it’s still allowed“.<sup>1092</sup> Letztlich wird mit dieser Zeile ein Bedrohungsszenario für das Publikum aufgebaut, in dem sich Thrill und Realitätsbezug verbinden.

Gleiches gilt auch für den auf der DVD enthaltenen deutschen Trailer (s. das Sequenzprotokoll in Anhang L; die dort aufgeführten Sequenz-Nummern sind hier in Klammern angegeben). Dieser beginnt

attractive. Keine Braunhemden [...], no, they would go for bright colors and make this grey society look bright. That’s the whole purpose of this. So that is her main contribution to it.“

<sup>1084</sup> Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 3.

<sup>1085</sup> Presseheft *The Handmaid’s Tale*, S. 9 („Production Notes“, S. 1).

<sup>1086</sup> Vgl. Archiv für Filmposter: <http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=191>.

<sup>1087</sup> Vgl. Internet Movie Poster Awards: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale\\_ver3.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale_ver3.html); Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/media/rm4261321216/tt0099731>.

<sup>1088</sup> Vgl. Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/media/rm3061161472/tt0099731>.

<sup>1089</sup> Vgl. Internet Movie Poster Awards: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale\\_ver2.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale_ver2.html).

<sup>1090</sup> Vgl. Internet Movie Poster Awards: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale.html).

<sup>1091</sup> Vgl. *Mirabella*, 11/1990: „I saw the terrible publicity used for *The Handmaid’s Tale*. A violent, sexist poster with a slogan that ran something like *Every man’s desire, every woman’s dread*. Then, for the first time, I wanted to take control over the filming of my novels. I didn’t want them marketed as soft porn.“; *The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston: „In West Germany, they did a soft-porn poster – a naked woman with her hands tied behind her and a slogan saying: *Every man’s wish, every woman’s desire*. Shocking isn’t it? While I was there, the feminists were all buzzing like bees.“

<sup>1092</sup> Advertising Copy, Publications: Radio Spot, Date: 3/14/86, Franklin Spier Incorporated, New York.

im wahrsten Sinne des Wortes mit einem Paukenschlag und lässt sich in drei Phasen gliedern. In der ersten Phase (1–6) werden – während eine Erzählerstimme aus dem Off die wichtigsten Informationen vermittelt (Schauplatz und ungefähre Zeit der Handlung, die theokratische Herrschaft, das Problem und die Begründung der epidemischen Infertilität) – kurze Filmausschnitte präsentiert, mit denen Gilead eindeutig als Gewaltherrschaft gekennzeichnet wird. Nachdem die Protagonistin gezeigt wurde, kündigt der Kommentator an, dass nun ihre Geschichte folgt. In der zweiten Phase (7–15) werden anhand von Filmausschnitten die wichtigsten Figuren eingeführt und die Grundzüge der Handlung und des Konfliktes dargelegt: Kate lernt die lesbische Moira kennen, muss sich der Zeugungszeremonie unterziehen, sieht sich den widerstreitenden Erwartungen der Eheleute ausgesetzt, unterhält ein ursprünglich von Serena arrangiertes Liebesverhältnis, wird schwanger und hegt gemeinsam mit ihrem Geliebten Fluchtgedanken. In der dritten Phase (16–21) werden zum einen die Hauptdarsteller vorgestellt und zum anderen ein spannendes Ende angekündigt. Natasha Richardson, Faye Dunaway, Aidan Quinn, Elizabeth McGovern, Victoria Tennant und Robert Duvall werden nacheinander gezeigt und vom Kommentator namentlich genannt. Dabei deuten visuelle Zeichen (Blut, Galgen, Pistole) sowie die stark auf die Erzeugung von Emotionen angelegte und sich ins Dramatische steigernde Filmmusik Ryuichi Sakamotos eine aufregende, Nervenkitzel versprechende Handlungseskalation an.

Insgesamt scheinen Romanautorin, Drehbuchautor und Regisseur in sehr unterschiedlichem Maße in das Marketing des Films eingebunden gewesen zu sein. Zwar haben alle drei die Premiere in Berlin besucht und an der anschließenden Pressekonferenz teilgenommen,<sup>1093</sup> aber während Harold Pinter sich nur selten zu dem Film äußerte und Volker Schlöndorff in den deutschen Medien überwiegend erst nach Erscheinen des Films präsent war, und dann häufig mit kritischen bzw. selbstkritischen Kommentaren, war Margaret Atwood bereits im Vorfeld in die Vermarktung einbezogen. Sie hat Texte für die Pressemappen beigesteuert und internationalen Pressevertretern zahlreiche Interviews gegeben<sup>1094</sup>, woraus sich unter anderem Synergieeffekte für die fast zeitgleiche Promotion ihres neuen Romans *Cat's Eye* (1988) ergaben<sup>1095</sup>. In Bezug auf die Marktpositionierung kann Cookes Feststellung „Atwood further insists that she did not influence the promotion of the film. Fortunately, Wilson was also adamant that the film not be labelled science fiction, supporting Atwood's own strongly held view“<sup>1096</sup> zwar insofern bestätigt werden, als Atwood keine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung der Marketingstrategie eingenommen hat (davon zeugen beispielsweise die sexistischen Filmplakate). Mit Beiträgen für das Marketingmaterial hat die Autorin ihre Sichtweise allerdings zur Geltung bringen und letztlich auf die Rezeptionssteuerung einwirken können.

## 10.4 Veröffentlichung

Am 10. Februar 1990 hat *The Handmaid's Tale* auf den 40. Internationalen Filmfestspielen in Berlin Premiere, der Kinostart in Deutschland folgt am 15. Februar, der landesweite Kinostart in den USA am 9. März.<sup>1097</sup>

<sup>1093</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz.

<sup>1094</sup> Dies ist in den umfangreichen Pressespiegeln dokumentiert (s. Anm. 1075). Die organisatorische Unterstützung einer beauftragten Public Relations-Agentur ist ferner mit dem Brief von Virginia Kelly, VK & Associates, an Margaret Atwood vom 29.01.1990 belegt. In diesem informiert Virginia Kelly, die mit der Koordinierung der Publicity- und Promotionskampagne zur Film Premiere in Kanada betraut ist, die Autorin, dass die kanadische Presse sehr großes Interesse an der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* zeige. Ein „„exiting“ media request“ läge von Brian Johnson vom *Maclean's Magazine* vor. Das Magazin würde anlässlich der Weltpremiere des Films eine „feature story, (which would possibly be a cover)“ planen und habe um ein Interview mit ihr angefragt. Die thematische Ausrichtung des geplanten Artikels beschreibt sie wie folgt: „The context for this report would be the significance and importance of a film (with roots in a Canadian vision) about a kind of social and political oppression being shown at a cultural festival in that part of the world at this particular time in history. It was also not lost on Mr. Johnson that you began to write THE HANDMAID'S TALE in West Berlin.“ Der mehrteilige Artikel von Brian D. Johnson erschien am 26. Februar 1990 als *Maclean's* Titelstory.

<sup>1095</sup> Vgl. das Material zur Filmpromotion. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 5–7 „*The Handmaid's Tale* – Film Promotion“. Enthalten sind beispielsweise Briefe zur Filmpromotion (Einladungen zu Interviews, Screenings und Galapremieren), Zeitpläne für die Promotion-Tour und die Lesereise, Promotion Flyer, Marketing-Broschüren und Presseclippings.

<sup>1096</sup> Cooke: *Margaret Atwood. A Biography*, S. 302–303.

<sup>1097</sup> Bock (Hg.): *Cinegraph*, Artikel „Volker Schlöndorff“, S. F16. Vgl. auch die Übersicht der „Release Dates“ in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/releaseinfo>.

## 11 Erklärungsskizze: Der Film – ein Kompromissprodukt

Die Verfilmung von *The Handmaid's Tale* stellt ein eigenständiges Werk dar, in dem die grundlegende Gestaltungsidee – das dystopische Warnszenario und die grundsätzliche kritische Stoßrichtung – zwar aus dem Ausgangstext übernommen ist, aber im Hinblick auf eine andersgeartete Aussage und eine andere künstlerische Kommunikationsstrategie stark verändert wurde. Wie viele dystopische Filme fokussiert *The Handmaid's Tale* auf die Widerstandshandlung. Mit einer originären Erzählkonzeption und indem er sich auf die Handlung konzentriert, die Protagonistin als Rebellen positioniert und dabei auf heroische und romantische Elemente setzt, kehrt der Film – ungeachtet der von Atwood in ihrem Roman vorgenommenen Modifikation der dystopischen Gattungskonvention – zu genretypischen Darstellungsweisen zurück. Liebe erscheint im Film als für ein diktatorisches System kaum beherrschbare und potenziell destabilisierende Kraft und aktiver Widerstand wird als erfolgreiche Handlungsoption vorgeführt.

Dieses Filmkonzept ist das Resultat eines sich über mehrere Jahre erstreckenden Realisierungsprozesses, in dem phasenweise verschiedene künstlerische Instanzen in unterschiedlichen Konstellationen maßgeblich wirksam waren und in dem sich zudem eine Reihe von kunstexternen Faktoren niederschlugen. Er gliederte sich mit der Arbeit des Drehbuchautors Harold Pinter und der des Regisseurs Volker Schlöndorff in zwei seriell ablaufende, kaum miteinander verzahnte Entwicklungsperioden, die in personeller, quantitativer und qualitativer Hinsicht unterschiedliche kollaborative Anteile aufweisen. Prinzipiell existieren von *The Handmaid's Tale* mit Margaret Atwoods Roman, Harold Pinters Vorstufentext und dem unter der Leitung von Volker Schlöndorff und unter Mitwirkung zahlreicher weiterer Beteiligter entstandenen Film drei sich grundlegend voneinander unterscheidende Werkkonzeptionen mit unterschiedlichen Autoren bzw. Autorkonstellationen.

Zwar weisen die Überzeugungssysteme und Kunstprogramme von Romanautorin, Drehbuchautor und Regisseur basale Kongruenzen auf, sie divergieren jedoch in Teilaspekten bzw. ihren tieferliegenden Schichten und konkreten Ausformungen. Im weltanschaulichen Bereich erstrecken sich die Übereinstimmungen auf politische Grundüberzeugungen und gesellschaftliche, anthropologische und kulturelle Wertzuschreibungen wie die Verteidigung der Demokratie und von humanistischen Werten wie Freiheit, Gleichheit, Toleranz und Gleichberechtigung der Geschlechter sowie die Befürwortung einer pluralistischen Gesellschaft einerseits und die Ablehnung undemokratischer, autoritärer oder totalitärer Herrschaftsausübung, Diskriminierung, Unterdrückung und fundamentalistischen Denkens andererseits. Berührungspunkte existieren darüber hinaus in Bezug auf das Wahrheits- und Realitätskonzept Atwoods und Pinters, die dezidiert feministischen Anliegen Atwoods und Schlöndorffs sowie die übergreifende kunstbezogene Auffassung, dass gute Kunst politisch-gesellschaftlich relevant sein müsse. Dieses Passungsverhältnis auf der Elementarebene ist Voraussetzung dafür, dass Pinter und Schlöndorff die Drehbuch- bzw. Regiearbeit übernehmen.

Es sind jedoch gerade auch die Differenzen auf der Detailebene, und zwar sowohl weltanschaulicher als auch kunstprogrammatischer Art, die sich im Film niederschlagen. Diese betreffen mit den Adaptionenprogrammen und dem Umgang mit Gattungskonventionen erstens individuelle künstlerische Grundvorstellungen. Pinter, der vornehmlich Romane anderer Autoren für den Film adaptiert hat, und Schlöndorff, dessen Filmwerk überwiegend aus Literaturadaptionen besteht, sind beide – jeweils auf ihrem Feld, d. h. als Drehbuchautor bzw. Regisseur – ausgewiesene Literaturadapteure. Tatsächlich weisen die adaptionenprogrammatischen Grundpositionen Schlöndorffs und Pinters, etwa in Bezug auf die ihre Filmarbeiten betreffenden Selektionskriterien und ihre Auffassungen zum Verhältnis von Sprach- und Filmkunstwerk, eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Dies gilt jedoch für den späten Pinter, der diese Programmatik im Zuge einer Revidierung seines Kunstprogramms abweichend von früheren Positionen nicht in der gewohnten Konsequenz in den späteren Drehbuchkonzepten umsetzt, nur mit einigen Einschränkungen. Hieraus resultiert unter anderem, dass Drehbuchautor und Regisseur die künstlerischen Probleme, vor die sie sich mit der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* gestellt sehen, auf unterschiedliche Art und Weise zu lösen versuchen.

Die gravierendste Abweichung des Films gegenüber dem Roman hängt unter anderem mit einer im Vergleich zu Atwood geringer ausgeprägten Gattungsexpertise zusammen. Sowohl für Pinter als auch für Schlöndorff ist *The Handmaid's Tale* die erste künstlerische Arbeit, die dem Genre Dystopie zuzurechnen ist, und keiner der beiden hat sich nachweislich literatur- oder filmtheoretisch mit der utopischen/dystopischen Gattung auseinandergesetzt. Unter Rückgriff auf das aus zahlreichen Literatur- und Filmwerken bekannte dystopische Gattungsmuster stellt Pinter den tatsächlichen Rebel-

lionsakt der Protagonistin in den Mittelpunkt, und Schlöndorff hält ungeachtet diverser Modifikationen an dieser grundlegenden Handlungskonzeption fest und verstärkt darüber hinaus das häufig mit der Rebellenkonvention verknüpfte Element der devianten Liebesbeziehung. Dass Atwood in ihrem Text mit der erzähl- und figurenkonzeptionellen Innovation ein Defizit der durch ständige Reproduktion im Stereotyp erstarrenden Gattung beseitigt, wird im Film somit rückgängig gemacht. Gleichzeitig werden, da nun nicht mehr das Erzählen selbst, das „Storytelling“ als Überlebensstrategie und Widerstandsakt erscheint und die Erzählstrategie im Dienste der Rebellionshandlung grundlegend umgeformt ist, die damit zusammenhängenden künstlerisch-weltanschaulichen Überzeugungen der Romanautorin – etwa hinsichtlich der Möglichkeit des Widerstands in einem totalitären Regime, der Funktion von Sprache, Literatur und oraler Geschichtsschreibung sowie der Bedeutung der Leseraktivität – im Film ausgeschaltet.

Unterschiede erstrecken sich zweitens auf politische Einstellungen, denen nicht zuletzt eine kulturelle und ggf. auch gender-spezifische Dimension eignet. So besitzen künstlerische Nebenziele der kanadischen Autorin wie die Kritik an der devoten Haltung ihres Heimatlandes gegenüber den Vereinigten Staaten sowie das Offenlegen fundamentalistischer Denkstrukturen innerhalb der feministischen Bewegung für den britischen Dramatiker und den deutschen Regisseur eine geringere Relevanz und sind im Film weitgehend ausgespart.

Alles andere als deckungsgleich ist auch das Amerikabild Pinters und Schlöndorffs. Während Pinter – wie in seinen politischen Schriften und Aktivitäten seit den 1970er Jahren und seinen Kunstproduktionen ab 1984 dokumentiert ist – eine extrem ablehnende Haltung gegenüber den USA einnimmt, hat Schlöndorff eine deutlich positivere Sicht auf das Land, in das er Mitte der 1980er Jahre übersiedelt war. Er teilt weder Atwoods literarisch als Dystopie verarbeitete Sorge, die USA könnten sich in eine totalitäre Theokratie verwandeln, noch Pinters radikal anti-amerikanische Haltung. Hinzu kommt, dass die christlich-fundamentalistischen Kräfte, die das künstlerische Hauptangriffsziel von *The Handmaid's Tale* darstellen, sich zur Zeit der Filmrealisierung im Niedergang befanden. Während Pinter sich davon jedoch nicht hat beirren lassen, wirkt sich dies bei Schlöndorff noch verstärkend auf seine ohnehin skeptisch-distanzierte Haltung zu dem Stoff aus.

Welche der Hintergrundannahmen im Film letztlich zur Geltung kommen, hängt mit der jeweiligen Autorschaft in dem mehrstufigen Umsetzungsprozess zusammen.

- 1) Bestimmend für Pinters Konzept: der kunstprogrammatische Paradigmenwechsel und der Imperativ des politischen Widerstands

Da Pinter alleiniger Verfasser des Ursprungsdrehbuchs ist, kann dieses ganz auf seine weltanschaulichen und künstlerischen Positionen zurückgeführt werden. Sein Filmskript, das beim Projekteinstieg Schlöndorffs bereits vorliegt, stellt das ursprüngliche Adaptioniskonzept dar.

Gegenüber dem Roman hat Pinter weitreichende Änderungen auf der Handlungsebene, der Ebene der Figurenkonzeption und -konstellation sowie auf der Ebene der Erzähltechnik vorgenommen und damit künstlerische Grundsatzentscheidungen für die filmische Adaption getroffen, die von Schlöndorff nur teilweise modifiziert oder rückgängig gemacht werden. In seinem Drehbuch verwendet Pinter vor allem die handlungsorientierten Teile des Romans, fügt neue Handlungselemente hinzu, lässt die Vergangenheitsdimension weitgehend weg und restrukturiert die Handlung insgesamt auf einen chronologischen Ablauf. Gleichzeitig schaltet er die subjektive Erzählerinnenstimme aus und verzichtet auf eine ausführliche Innenweltdarstellung der Hauptfigur. Diese Selektions- und Modifikationsstrategie Pinters steht im Dienst einer Gesamtkonzeption, die in ihrer Fokussierung auf den Widerstandsakt eine Annäherung an die dystopische Konvention der Rebellionshandlung darstellt. Indem er die Protagonistin den Auftrag der Untergrundorganisation, mit Commander Fred einen der führenden Vertreter des diktatorischen Staates zu ermorden, ausführen lässt und indem er sie in seinem Skript aus Gilead entkommen und sie am Ende – in Erfüllung ihrer größten Sehnsucht – ihre kleine Tochter wiederfinden lässt (was im Film geändert ist), liefert er ein Modell für aktives Handeln, das sich trotz aller Risiken und Gefahren mutig gegen ein Unrechtsregime wendet und dafür letztlich belohnt wird.

Insofern als Pinter den Romanstoff im Hinblick auf eine andersgeartete Aussage umformt, liegt seinem Konzept die adaptionenprogrammatische Auffassung zugrunde, dass eine Literaturverfilmung nicht oder nicht ausschließlich auf eine (strikt) prätextkonforme medienadäquate Umsetzung gerichtet sein müsse, sondern dass es legitim sei, sich ein literarisches Werk zur Verwirklichung eigener

künstlerischer Ziele anzueignen. Die hier zutage tretende Abweichung von Pinters explizit formulierten Aussagen, seine künstlerische Zielsetzung als Drehbuchautor sei es, den Geist der Romanvorlage zu erfassen und sinnäquivalent in das neue Medium zu transformieren, sowie die Unterschiede zu seinen früheren Arbeiten für den Film, in denen sich diese Haltung deutlich stärker als in *The Handmaid's Tale* in kongenialen Verfilmungen widerspiegelt, sind auf einen Wandel in seinen kunstbezogenen Überzeugungen zurückzuführen, der sich innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums in den Jahren 1983/84 bis 1985 – also der Drehbuchentwicklung von *The Handmaid's Tale* unmittelbar vorausgehend – vollzieht und sich stark in seinen Kunstproduktionen niederschlägt.

Als Zäsur kann eine Reise in die Türkei betrachtet werden, die Pinter im März 1985 gemeinsam mit dem amerikanischen Schriftsteller Arthur Miller im Auftrag von PEN International unternimmt, um den Vorwürfen der Folter und Verfolgung türkischer Autoren nachzugehen und die Einhaltung der Menschenrechte einzufordern. Pinter war zwar bereits in den 1970er Jahren politisch engagiert gewesen – etwa für Nicaragua und gegen atomare Rüstung –, hatte sich aber stets vehement gegen eine Kunst gewandt, die sich als Mittel der politischen Einflussnahme versteht, und in seinem seit den 1950er Jahren vertretenen Kunstprogramm die absolute Autonomie der Kunst und des Künstlers für sich reklamiert. Bereits im Zuge der Vorbereitungen der Türkei-Mission hatte sich Pinter eingehend mit der dortigen Menschrechtssituation auseinandergesetzt und mit *One for the Road* (1984) ein Stück vorgelegt, in dem er das Publikum auf drastische Weise mit der politischen Realität in einem Unrechtsregime konfrontiert. Auf der Reise selbst war Pinter dann zum ersten Mal Menschen begegnet, die gefoltert worden und für den Rest ihres Lebens physisch und psychisch gezeichnet waren. Schockiert von den Leiden der Opfer und wohl auch zutiefst beeindruckt von Künstlern, die sich selbst angesichts der zu erwartenden Konsequenzen nicht mundtot machen lassen, sondern gegen Ungerechtigkeit und politische Repression aufbegehren, verwirft Pinter sein bisheriges Kunstprogramm, in dem er die Unabhängigkeit und Zweckfreiheit der Kunst proklamiert hatte und das ihm jetzt nichtig und inhaltsleer erscheint, und ersetzt es durch ein Programm, in dessen Zentrum nun die politische Aussage und Wirkungsabsicht stehen. Entsprechend unterscheiden sich die bis etwa Mitte der 1980er Jahre vorliegenden dramatischen Werke Pinters – von *The Room* (1957) bis *A Kind of Alaska* (1982) – sowie auch die bis dahin verfilmten Drehbuchadaptionen – von *The Servant* (1963) bis *Turtle Diary* (1985) –, die Umsetzungen seines frühen Kunstprogramms darstellen, stark von den nach der kunstprogrammatischen Neupositionierung entstandenen Werken beider Kunstbereiche.

In seinen frühen Bühnenstücken führt Pinter in aus dem Leben gegriffenen Situationen den Einbruch von Unwägbarkeiten und das Ausbrechen zwischenmenschlicher Konflikte vor, seine Bühnenfiguren müssen sich gegen Eindringlinge zur Wehr setzen, sehen sich mit den eigenen Lebenslügen konfrontiert und in den Grundfesten ihres Daseins erschüttert, flüchten sich in falsche Erinnerungen oder ins Vergessen und versuchen, ihren Platz im sozialen Machtgefüge zu behaupten. Mit skurrilen Handlungs- und Figurenkonstellationen, einer ungewöhnlichen Dialoggestaltung und einer befremdlichen Kombination aus bedrohlichen und komischen Elementen gibt Pinter dem Theaterpublikum stets Rätsel auf, zu deren Lösung er – insofern als er Erklärungen zu seinen Stücken geradezu notorisch verweigert – nicht beitragen mag. Demgegenüber sind die meisten der späten Stücke – von den zehn zwischen 1983 und 2002 vorgelegten Bühnenwerken weisen lediglich drei keine politische Thematik auf – konkret in einem politischen Kontext zu verorten und weisen eine eindeutige kritische Stoßrichtung auf. Diese Stücke, in denen es um politisches Unrecht, Unterdrückung und Folter geht, sind klar und in didaktischer Absicht auf eine dezidierte politische Aussage angelegt und halten eine einzige, leicht zu entschlüsselnde Deutungsoption bereit. Insbesondere die Werke, in denen Pinter Foltersituationen darstellt, stellen Weckrufe und Warnungen dar, wobei Pinter sicherstellen will, dass sie so verstanden werden, wie es von ihm intendiert ist. Deshalb lässt er hier keinen Raum für jene Ambiguitäten, die seine früheren Arbeiten kennzeichnen, und greift auch mit außerliterarischen Stellungnahmen, in denen er seine Angriffsziele oft explizit benennt, stärker in die Rezeptionssteuerung ein als in der Zeit zuvor. Dass Pinter sein lange Zeit vertretenes Literaturprogramm preisgibt und ein neues etabliert, welches ihm nun wertvoller erscheint, und dass er in der Folge bestrebt ist, mit seinen von einem politischen Wirkungswillen getragenen Stücken ein Defizit der eigenen Vorgängerwerke zu beseitigen, wirkt sich jedoch auch auf seine künstlerische Produktivität aus. Denn da Pinter nach Wegen sucht, seine neue Programmatik in ästhetisch überzeugende Textkonzepte, d. h. in Bühnenwerke, die wie vordem vielschichtig, originell und lebendig sind und das Publi-

kum über politische Sachverhalte aufklären, ohne belehrend oder moralisierend zu wirken, umzusetzen, kommt seine Theaterarbeit phasenweise fast völlig zum Erliegen.

In Pinters Schaffen für den Film wirkt sich die kunstprogrammatische Kurskorrektur nicht nur auf die Auswahl seiner Drehbuchprojekte aus, sondern zeigt sich auch eine Tendenz, verstärkt eigene künstlerische Ziele – und das bedeutet nun: politische Ziele – zu verwirklichen. Grundsätzlich weist Pinters Drehbuchwerk inhaltliche Parallelen zu seinem Bühnenwerk auf: Die meisten seiner insgesamt 21 Adaptionen fremder Werke handeln wie seine eigenen – vorrangig die frühen – Stücke von Beziehungskonflikten, Macht und Unterordnung, Verrat oder den Implikationen der Zeit, und von den fünf Adaptionen mit politischer Thematik ist nur eine vor der Türkei-Reise entstanden, während allein drei aus der Zeit unmittelbar danach (Juli 1986 bis Oktober 1988) stammen. Diese Drehbuchwerke, sei es *The Handmaid's Tale*, mit dem Pinter seine erste künstlerische Arbeit nach der Türkei-Reise überhaupt vorlegt, seien es *Reunion* (1989), *The Heat of the Day* (1989) oder das spätere, unverfilmt gebliebene *The Remains of the Day* (1993), deren Gegenstand unter anderem der deutsche Nationalsozialismus ist, stellen ausnahmslos Auseinandersetzungen mit Unrechtsregimen dar und diskutieren auf die eine oder andere Weise stets auch die Frage des politischen Widerstands. Unabhängig vom politischen Gehalt der Romanvorlagen sind diese und andere nach 1985 verfasste Skripte Pinters darüber hinaus im Vergleich zu vorherigen Adaptioniskonzeptionen in unterschiedlichem Ausmaß durch deutlichere Abweichungen von ihrem jeweiligen Ausgangstext gekennzeichnet. In diesen Adaptionen geht Pinter, um seine eigenen weltanschaulichen Überzeugungen stärker zur Geltung bringen, freier mit dem Text um, indem er etwa politische Sachverhalte und Sinnebenen betont, neuakzentuiert oder hinzufügt und in diesem Zuge wesentliche inhaltliche oder formale Aspekte modifiziert oder außer Acht lässt. In Einzelfällen führt dies bis hin zur Umformung der literarischen Kernaussagen zu einer neuen, weltanschauungskonformen kritischen Stoßrichtung. Die produktive Aneignung von literarischen Vorlagen für Drehbuchprojekte ist nach dem Bruch mit seinem früheren Kunstprogramm und seiner programmatischen Neuausrichtung nun klar im Kontext seiner politischen Überzeugungen und Interessen zu sehen. Infolgedessen neigt er bei späteren Arbeiten für den Film dazu, das (in früheren Skripten oft auf innovative Weise umgesetzte) künstlerische Ziel, auch die jeweilige ästhetische Machart des literarischen Werks adäquat in das neue Medium zu transformieren, seinen weltanschaulich-politischen Zielen unterzuordnen. In Bezug auf *The Handmaid's Tale* bedeutet dies, dass er darin enthaltene Aspekte, die ihn früher künstlerisch interessiert haben, wie die Problematik der subjektiven Wirklichkeit und der Vergangenheitsrekonstruktion weitgehend ignoriert und sich auf die Kritik an politischem Unrecht und Machtmissbrauch, dem Widerstandsgeist als positiver Wert gegenübergestellt wird, konzentriert.

- 2) Bestimmend für Schlöndorffs Konzept: ein gestörter Aneignungsprozess und die Einwirkung externer Faktoren

Auf den ersten Blick passt *The Handmaid's Tale* gut in Schlöndorffs filmisches Portfolio, denn politisches Unrecht und staatliche Gewalt, Diktatur und Widerstand sowie feministische Anliegen werden schon in vielen seiner früheren Werke thematisiert. Auch hinsichtlich seiner Neigung zu Rebellenfiguren und seines Anspruchs, Filme zu machen, die in die Gesellschaft zurückwirken, scheint seine Entscheidung, den Regieauftrag für die Adaption von Atwoods Roman anzunehmen, begründet zu sein. Es gibt jedoch zwei Faktoren – der eine weltanschaulicher, der andere künstlerischer Art –, die sich störend auf Schlöndorffs produktive Aneignung des Stoffes auswirken: Erstens hält Schlöndorff die dem literarischen Werk zugrunde liegende Vorstellung, dass sich die Vereinigten Staaten zu einer Diktatur wandeln könnten, für geradezu abwegig, und zweitens widerspricht Pinters freier Umgang mit dem Ausgangstext seinem bevorzugten textnahen Ansatz bei der Literaturverfilmung.

Im Falle des Regisseurs kommen aber neben eigenen weltanschauungs- und kunstbezogenen Hintergrundannahmen weitere Einflussgrößen zum Tragen. Denn die Produzenten drängen auf eine Überarbeitung des Pinter-Drehbuchs, wobei davon auszugehen ist, dass dies nicht nur mit dessen im Hinblick auf einen abendfüllenden Spielfilm geringem Umfang zusammenhängt, sondern auch mit einer gewissen Diskrepanz zwischen der – vor dem Hintergrund seiner bis dato vorgelegten Arbeiten zu sehenden – Erwartungshaltung bei Beauftragung des Drehbuchautors und der tatsächlichen Beschaffenheit des vorgelegten Vorstufentextes. Auf Wunsch der Produzenten und weil er selbst mit der Kargheit des Drehbuchs, Pinters Adaptionsstrategie und einer Reihe von konkreten künstlerischen Lösungen unzufrieden ist, unternimmt Schlöndorff – nachdem Pinter sein Ansinnen, das Drehbuch gemeinsam zu überarbeiten, zurückgewiesen hat – selbst den Versuch, auf Basis

sowohl des Pinterschen Skripts als auch eines erweiterten Zugriffs auf den Prätext eine Neufassung des Drehbuchs zu erstellen. Mit Unterstützung der Autorin strebt er eine Neukonzeption an, die stärker seiner eigenen, textnäheren adaptionsprogrammatischen Linie folgt und die auch den Anforderungen der Produzenten genügt.

Im Überarbeitungsprozess ergeben sich jedoch eine Reihe von Schwierigkeiten und Hindernissen, die Schlöndorff letztlich dazu bringen, diesen Versuch aufzugeben. So scheitert die Strategie, ausgehend von zwei sehr unterschiedlichen Texten – dem Roman Atwoods und dem Vorstufentext Pinters – ein neues, in sich stimmiges (textnäheres) Drehbuch- und Regiekonzept zu erarbeiten, da es nicht gelingt, Textelemente in ein Drehbuch zu integrieren, dessen konzeptionelle Grundlinie mit der des Prätextes unvereinbar ist. In der Hauptsache kollidiert der Versuch, die von Pinter in seinem Vorstufentext vorgegebene Rolle der Rebellenin beizubehalten, mit dem Versuch, die Protagonistin entsprechend dem Ausgangstext als Erzählerin zu re-etablieren. Mit Pinters Drehbuch als Ausgangsmaterial haben Schlöndorff und Atwood dessen Adaptionsstrategie zudem wenig entgegengesetzt, was im Falle des Regisseurs sowohl weltanschauliche als auch künstlerische Ursachen hat, während es im Falle der Romanautorin ganz auf ihre adaptionsbezogenen künstlerischen Grundvorstellungen zurückgeführt werden kann. So ist Schlöndorffs Wille, sich mit einem eigenständigen, sich von Pinter unterscheidenden künstlerischen Konzept durchzusetzen, aufgrund der fehlenden Identifikation mit dem Stoff nur schwach ausgeprägt. Darüber hinaus unterscheidet sich der Prozess selbst nicht nur von seiner bisherigen Arbeitsweise, die in der Regel in einer engen Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor bzw. einer kollaborativen Autorschaft bestand, sondern widersprechen die massiven Eingriffe ins Drehbuch seinem grundsätzlichen Verständnis von der Rollenaufteilung zwischen Drehbuchautor und Regisseur. Und Atwoods prinzipielle Auffassungen in Bezug auf filmische Literaturadaptionen im Allgemeinen und die Verfilmung ihrer eigenen Werke im Besonderen, die knapp umrissen werden können als Einsicht in die Mediendifferenzen und die Autonomie des Filmkunstwerks sowie als Akzeptanz, die künstlerische Kontrolle an die Film Autoren abgeben zu haben, konstituieren sich in ihrem Selbstverständnis, sich als Beraterin der künstlerischen Hauptinstanz darauf zu beschränken, deren Konzept zu verbessern, anstatt zu versuchen, ein eigenes Konzept zu verwirklichen.

Schon während der Drehbuchüberarbeitung bewegt sich Schlöndorff deshalb weitgehend in Richtung Pinters Ursprungskonzeption zurück, die schließlich, wenn auch mit einer Reihe von Änderungen, größtenteils filmisch umgesetzt ist. Mit dieser konzeptionellen Kompromissbildung verfolgt Schlöndorff letztlich einen pragmatischen Ansatz, da er eigene künstlerische Überzeugungen hintersetzt, um den Film innerhalb des vorgegebenen Zeit- und Budgetrahmens fertigzustellen.

### 3) Eigentümlichkeiten des kollaborativen Prozesses

Als ungünstig für den kreativen Prozess können somit auch der Projektablauf und die personelle Zusammensetzung bezeichnet werden. Während es für Pinter frustrierend war, dass Karel Reisz, mit dem er bei *The French Lieutenant's Woman* und zunächst auch bei *The Handmaid's Tale* gut zusammengearbeitet hat, als Regisseur aus dem Projekt ausstieg, stellte es für Schlöndorff ein Problem dar, spät in ein Projekt, bei dem ein fertiges Drehbuch bereits vorlag, einzusteigen. Damit ging einher, dass Pinter und Reisz eine gemeinsame Vision von dem zu realisierenden Film entwickelt hatten, nicht aber Pinter und der dann tatsächlich ausführende Regisseur Schlöndorff. Zudem sah Pinter, der sein Skript als künstlerisch gelungen und final betrachtete, sich plötzlich mit dem Revisionsersuchen konfrontiert. Und schließlich erwachsen – wie sich vor allem im Nachhinein zeigte – auch einige Konflikte aus dem Umstand, dass Schlöndorff, der anders als Pinter gern mit den Autoren seiner literarischen Vorlagen zusammengearbeitet, bei der Drehbuchüberarbeitung mit Margaret Atwood kollaborierte.

### 4) Divergenzen und Paradoxien als Resultat

Aufgrund der spezifischen personellen Konstellation bei der filmischen Adaption und einem Realisierungsprozess, in dem der Aspekt der Kollaboration der maßgeblichen künstlerischen Instanzen, nämlich Drehbuchautor und Regisseur, nur eine untergeordnete Rolle spielt, stellt der Film ein Kompromissprodukt dar, in dem die weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen Atwoods, Pinters und Schlöndorffs in unterschiedlichen Anteilen zum Tragen kommen. In Bezug auf die Wirksamkeit der Hintergrundannahmen ergeben sich für das Endprodukt mehrere Paradoxien:

- Für Margaret Atwood und Daniel Wilson war die Beauftragung von Harold Pinter als Drehbuchautor in Anbetracht seiner früheren Adaptionen mit bestimmten Annahmen hinsichtlich der zur erwartenden Beschaffenheit des Endprodukts verknüpft. Da Pinter zur Zeit der Arbeit an *The Handmaid's Tale* eine kunstprogrammatische Neuorientierung vornimmt, die auch Neuakzentuierungen in seinem Adaptionensprogramm zur Folge hat und sich somit auch auf seine Drehbuchwerke auswirkt, weist das Skript jedoch kaum jene Merkmale auf, die für seine vorherigen filmischen Adaptionskonzepte charakteristisch waren.
- Auch der Film lässt die sonst für Pinter typischen Gestaltungsmerkmale weitgehend vermissen. Dies ist jedoch nicht vorrangig auf die unter der künstlerischen Leitung Schlöndorffs vorgenommenen *Änderungen* an Pinters Ursprungsdrehbuch zurückzuführen, sondern ergibt sich aus den umfangreichen *Übernahmen* aus Pinters Skript. Da Schlöndorff im Verlauf der Drehbuchüberarbeitung und Filmrealisierung weitgehend zu Pinters Konzeption zurückkehrt, ist Pinters Ursprungskonzeption maßgeblich für die endgültige Produktgestalt.
- Genauso wie Pinters Drehbuchkonzept ist somit auch der Film entscheidend von Pinters weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen und damit auch dem Paradigmenwechsel in seinem Kunstprogramm geprägt. In seiner Rolle als Regisseur und seiner Eigenschaft als maßgebliche Entscheidungsinstanz darüber, was im Film enthalten oder nicht enthalten ist (s. Anm. 269), ist Schlöndorff zwar derjenige, dem eine Autorschaft im engeren Sinn zuzuschreiben ist, jedoch nicht derjenige, der seine künstlerischen und weltanschaulichen Überzeugungen am stärksten zur Geltung bringt.
- Der Film stellt einen Kompromissversuch Schlöndorffs dar, mit dem, da im Widerstreit stehende Hintergrundannahmen nicht immer in Einklang gebracht und zu einer Synthese im Sinne von allseits akzeptierten filmkünstlerischen Lösungen geführt wurden, letztlich keiner der Beteiligten wirklich zufrieden ist.

## 12 Nachvollzug der Konzeptentwicklung

Der ausführlichen Auswertung der Drehbuchentwicklung in diesem Kapitel liegt die Annahme zugrunde, dass Überarbeitungen ein Indiz dafür sind, dass der künstlerische Urheber noch nicht mit der ästhetischen Umsetzung, die im Dienst seines künstlerischen Ziels steht, zufrieden ist. Betrachtet man einzelne Revisionen unter diesem Aspekt oder lässt sich etwa eine Häufung gleichgearteter Revisionen feststellen, lässt dies Rückschlüsse auf das künstlerische Wollen in Bezug auf die Stoßrichtung des Werkkonzeptes und die besten Mittel zu seiner Verwirklichung zu. Auch wenn davon auszugehen ist, dass insbesondere Kürzungen und Simplifizierungen mit dem Medienwechsel (vor allem der Notwendigkeit zur Stoffreduktion wegen des Zeitlimits eines Films) zusammenhängen, stellen die Verwendung, Modifikation oder Eliminierung von im Roman vorgeprägten Elementen doch bewusste künstlerische Entscheidungen dar, die auf die künstlerischen und weltanschaulichen Überzeugungen der Filmautoren zurückzuführen sind. Anhand des Nachvollzugs der einzelnen Entwicklungsschritte kann aufgezeigt werden, welche Selektionsprinzipien dem produktiv-aneignenden Transformationsprozess zugrunde lagen, welche Lösungen die Beteiligten für welche künstlerischen Probleme finden, in welchen Punkten der Werkkonzeption die Beteiligten übereinstimmen oder nicht übereinstimmen und worauf das Konzept der Adaption (jeweils) angelegt ist.

Zudem spielt es im Fall der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* eine erhebliche Rolle, von wem welche Revisionen vorgenommen wurden. Zu dem Ziel, die künstlerische Zielsetzung fundiert herauszuarbeiten, tritt insofern der Aspekt, auf die Frage nach der Autorschaft des Films bzw. substantziellen Anteilen daran eine wissenschaftlich belegbare Antwort zu geben. Da die Erklärung des Kunstphänomens auf Basis der ermittelten künstlerischen und weltanschaulichen Überzeugungen des Kunstproduzenten erfolgt, war dieser Arbeitsschritt von großem Wert. Durch die Verknüpfung der Ergebnisse zu den beiden Aspekten künstlerische Zielsetzung und Urheberschaft konnte auch die komplexere Fragestellung nach Übereinstimmungen und Divergenzen in den künstlerischen und weltanschaulichen Hintergrundannahmen beantwortet werden. Insbesondere da die einzelnen Schriftstücke aus verschiedenen, schwer zugänglichen Quellen stammen, habe ich die Analyse mit einer ausführlichen Beschreibung des Materials verbunden, um so die konzeptionelle Entwicklung des filmischen Kunstwerkes weitgehend transparent und die aus der Analyse abgeleiteten Hypothesen und Interpretationsergebnisse überprüfbar zu machen. In die Vergleichsanalyse eingeschlossen habe ich auch die Romanvorlage, so dass immer wieder ganze Sequenzen, einzelne Handlungsteile oder konkrete Szenen vor dem Hintergrund des Ausgangstextes betrachtet werden.

### 12.1 Quellen und Systematik

#### Materialbasis und Notation

Der Gesamtbestand aller drei konsultierten Archive umfasst 20 englischsprachige sowie vier deutschsprachige Drehbuchfassungen. Die Fassungen in englischer Sprache sind, mit Ausnahme von zwei frühen Entwürfen Harold Pinters, mit Datumsangaben versehen, die sich über einen Zeitraum von Oktober 1986 bis September 1989 erstrecken. Es handelt sich jeweils um vollständige Textversionen in verschiedenen Stadien der Drehbuchentwicklung, die zum Teil handschriftliche Überarbeitungen aufweisen. Während im Pinter Archive ausschließlich von Pinter selbst angefertigte Fassungen enthalten sind, finden sich im Atwood- und im Schlöndorff-Archiv neben Drehbuchneufassungen und -bearbeitungen auch solche, die vollständig oder weitgehend mit Pinters finaler Fassung übereinstimmen.

Darüber hinaus enthält das Pinter-Archiv Materialien, welche den Ausgangspunkt seiner Drehbuchkonzeption bilden. So führt die British Library unter der Bezeichnung „Printed research materials“ eine Sammlung mit 30 Zeitungsartikeln aus den Jahren 1984 bis 1986, die ich in Anhang B komplett aufgelistet und kommentiert habe. Die handschriftlichen Notizen Pinters aus der Zeit von Juli 1986 bis Februar 1987 bestehen aus ersten Skizzen zu Inhalt und Struktur der Adaption, Textauszügen aus dem Roman sowie eigenen Struktur-, Handlungs- und Dialogentwürfen. Eine stichpunktartige Inhalts- und Gliederungsübersicht des Romans hat Harold Pinter in einem 21-seitigen Dokument mit dem Titel „Breakdown of chapters in novel“ angefertigt. Zwei auf Oktober 1986 datierte, von Harold Pinter mit „Skeleton“ überschriebene und im Pinter-Archiv jeweils unter dem Namen „Skeleton outline“ abgelegte Schriftstücke stellen erste Plotentwürfe dar, deren Funktion Harold Pinter in einem Brief an Karel Reisz wie folgt erläutert: „Here's the ‚skeleton‘. And that's exactly what it is. Cer-

tainly from 48 on it becomes increasingly ‚laconic‘, as you would say. But I was merely concerned with delineating a spine. Flesh and muscle to follow.“<sup>1098</sup> Zuletzt liegt mit einer von Pinter „New continuity“ genannten durchnummerierten Stichwortliste der Neuentwurf des Handlungsgerüsts vor, in dem er die Inhalte der neugeordneten Einzelsequenzen skizziert. Die dreiseitige Aufstellung bricht jedoch nach Einzelsequenz 28 (Moiras Flucht) ab und ist somit unvollständig.

Alle Drehbuchmaterialien wurden mit Namenskürzeln versehen. Da eine durchgängige Nummerierung nicht sinnvoll erschien,<sup>1099</sup> habe ich eine Notation gewählt, aus der Quelle und Ablageort ersichtlich werden. Hierbei zeigt der Buchstabe an, aus welchem Archiv das Dokument stammt (A=Atwood, P=Pinter, S=Schlöndorff), und die Zahl gibt die Akte bzw. den ersten Folder (ggf. mit Nummer bzw. Position) an, in dem das Dokument in dem jeweiligen Archiv abgelegt ist. Dabei wurden die vollständigen Notationen der einzelnen Archive abgekürzt und jeweils nur die Endziffern verwendet, z. B. wurde das Dokument Add MS 88880/2/54 aus dem Pinter Archive als P54 bezeichnet. Die verwendete Filmfassung heißt aus Gründen der Einheitlichkeit F08. Einzelne Sequenzen in bestimmten Fassungen werden in der Notation Sigel:Sequenz-Nr. referenziert (z. B. P54:20).

Eine tabellarische Übersicht aller in den drei konsultierten Archiven vorgefundenen Drehbuchmaterialien ist in Anhang C enthalten. In dieser Tabelle sind die Materialien ausführlich dokumentiert, mit Anmerkungen versehen und hinsichtlich ihrer Verwendung in der vorliegenden Untersuchung gekennzeichnet. Sie wurden zudem soweit möglich in eine chronologische Reihenfolge gebracht. Dies erfolgte auf Basis der Systematiken der Archive, anhand der Datierung der Dokumente sowie durch Nachvollzug der Überarbeitungen und Abgleich mit der Korrespondenz der Projektbeteiligten.

### Materialauswahl

Die Analyse der konzeptionellen Vorarbeiten Pinters in Kapitel 12.2 bezieht sich auf die „Printed research materials“ und seine im Archiv als „Breakdown of chapters in novel“ verzeichnete Romangliederung. Beide Materialtypen wurden für eine eingehende Betrachtung ausgewählt, um Anhaltspunkte für die Hypothesenbildung im Hinblick auf sein Adaptionkonzept zu gewinnen.

Für die detaillierte Vergleichsanalyse von Drehbuchentwürfen, -überarbeitungen und filmischer Endfassung in Kapitel 12.3 wurden zwei Grundkonzeptionen („Skeleton outlines“) und drei Drehbuchfassungen aus dem Pinter-Archiv, drei Drehbuchfassungen aus dem Atwood-Archiv, eine Drehbuchfassung aus der Sammlung Volker Schlöndorff sowie der Film in der DVD-Version aus dem Jahr 2008 herangezogen. Maßgebliche Kriterien für die Selektion der einzelnen Typoskripte waren, dass diese vollständig und in englischer Sprache vorliegen und ein möglichst markantes Stadium der Drehbuchentwicklung repräsentieren. Ferner wurden vorrangig Fassungen in die Untersuchung einbezogen, die handschriftliche, eindeutig einem Urheber zuzuschreibende Überarbeitungen aufweisen und zu denen sich konkrete Bezüge aus der ausgewerteten Korrespondenz herleiten lassen. Ich habe die handschriftlichen Überarbeitungen und Anmerkungen Margaret Atwoods, Harold Pinters und Volker Schlöndorffs in den archivierten Drehbüchern fast vollständig erfasst. In der Regel sind deren Handschriften klar voneinander zu unterscheiden. Wenn der Urheber nicht zweifelsfrei zu identifizieren war, ist dies entsprechend vermerkt. Nicht berücksichtigt habe ich kommentarlose Streichungen, da sie nicht eindeutig einem Urheber zuzuordnen sind, bloße Korrekturen an Orthografie oder Interpunktion sowie einige (wenige) geringfügige, für die Erklärung des Films irrelevante Änderungen. Ebenso nahezu vollständig erfasst und in die Analyse eingegangen sind jene Teile der archivierten Korrespondenz, die sich konkret auf die Konzept- bzw. Drehbuchentwicklung beziehen. Dies schließt neben Atwood, Pinter und Schlöndorff auch die Produzenten ein.

Folgende Materialien, Entwürfe und Schrift- bzw. Filmfassungen liegen der Untersuchung zugrunde:

Materialtyp	Quelle und Ablageort	Sigel
„Printed research materials“	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/48, Pos. 1	P48/1
„Breakdown of chapters in novel“	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/48, Pos. 2	P48/2
Plotentwurf („Skeleton outline“)	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/48, Pos. 3	P48/3

<sup>1098</sup> Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 01.10.1986.

<sup>1099</sup> Eine durchgängige Nummerierung würde den Eindruck einer feststehenden Entstehungschronologie erwecken. Tatsächlich sind einzelne Fassungen aber mehrfach vorhanden oder ungenau datiert.

Materialtyp	Quelle und Ablageort	Sigel
Plotentwurf („Skeleton outline“)	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/48, Pos. 4	P48/4
Drehbuchfassung 12/1986	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/52	P52
Drehbuchfassung 02/1987	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/53	P53
Drehbuchfassung 02/1987	Pinter-Archiv, Add MS 88880/2/54	P54
Drehbuchfassung 02/1987	Atwood-Archiv, MS. Coll. 200, Box 112, Folder 1–6	A1 <sup>1100</sup>
Drehbuchfassung 10/1988	Atwood-Archiv, MS. Coll. 200, Box 112, Folder 20–25	A20
Drehbuchfassung 01/1989	Atwood-Archiv, MS. Coll. 200, Box 112, Folder 27–31	A27
Drehbuchfassung 09/1989	Sammlung Volker Schlöndorff, 23.1.2, Nr. 12	S12
Filmfassung	DVD, Kinowelt Home Entertainment 2008	F08

Tabelle 3: Ausgewählte Materialien zum Nachvollzug der Konzeptentwicklung

### Nummerierung und Gliederung der Sequenzen

Die Drehbücher sowie die „Skeleton outlines“ bestehen aus in der Regel fortlaufend nummerierten Einzelsequenzen, die von den Beteiligten auch als „scenes“ oder „shots“ bezeichnet werden.<sup>1101</sup> Die Nummerierung weist jedoch gelegentliche Abweichungen auf, da manche Einzelsequenzen

- gleichlautende Nummern tragen und durch Großbuchstaben voneinander unterschieden werden (z. B. Shot 47 und Shot 47A in P54);
- zwar mit einer fortlaufenden Nummer versehen, aber als „OMITTED“ gekennzeichnet sind<sup>1102</sup>;
- in der fortlaufenden Nummerierung fehlen (Shot A20:162 u. Shot S12:1);
- fehlerhaft, d. h. unvollständig oder doppelt, nummeriert sind; diese Shots wurden von mir mit Kleinbuchstaben gekennzeichnet (z. B. Shot 20 und Shot 20a in P52).

Aus diesen Gründen stimmt die Anzahl der Einzelsequenzen in den meisten Fassungen nicht mit der Nummer der letzten Einzelsequenz überein. Darüber hinaus weicht ihre Anzahl in den Plotentwürfen, den Drehbuchfassungen und dem Film stark voneinander ab, was unter anderem auf den unterschiedlichen Charakter der verschiedenen Materialtypen zurückzuführen ist. So stellen die „Skeleton outlines“ ein grobes Handlungsgerüst dar, in dem Pinter die Inhalte der Sequenzen mit wenigen Stichworten skizziert hat, und weisen somit eine geringere Detailtiefe auf. In den Drehbuchfassungen werden die in den Plotentwürfen aufgeführten Sequenzen in mehrere ausführlicher ausgestaltete Einzelsequenzen aufgegliedert. Der Film hingegen lag nicht als strukturiertes Textdokument vor, sondern musste von mir erst wieder in Einzelsequenzen segmentiert werden, wobei im Vergleich zu den Skripten die Inhalte in weniger feinen Einheiten erfasst wurden.

Die Einzelsequenzen bzw. Shots definieren sich beispielsweise durch einen Wechsel des Kamerastandortes oder den Auf- und Abtritt von Personen und variieren quantitativ sehr stark. Das heißt, während einige Shots in den Textfassungen aus lediglich einem Satz bestehen, umfassen andere Shots mehrere Textseiten. Die Einzelsequenzen wurden von mir zu Sequenzen zusammengefasst, die eine Sinneinheit gemäß den Definitionen des Begriffs „Sequenz“ (s. Anm. 257–259) darstellen. Analog dazu wurde der Film in Sequenzen gegliedert und dabei ebenfalls eine grobe Unterteilung in Einzelsequenzen vorgenommen. Jede dieser Sequenzen enthält eine oder mehrere Einzelsequenzen und ist mit einem Sequenztitel versehen. Sequenzen, die durch eine Rückblende (Flashback-Sequenz) unterbrochen sind, sind im Sequenztitel als „Fortsetzung“ gekennzeichnet.

<sup>1100</sup> Da diese Fassung als einzige nicht vollständig, sondern nur auszugsweise verwendet wird, ist nicht wie bei den anderen Fassungen das Sigel als Kurzreferenz im Text angegeben, sondern wird im Folgenden inklusive der Seitenangabe in den Anmerkungen aufgeführt als: Drehbuch, Fassung A1.

<sup>1101</sup> Ich gebrauche die Bezeichnung „Einzelsequenz“ mit dem Ausdruck „Shot“ synonym, nicht aber mit dem Begriff „scene“/„Szene“.

<sup>1102</sup> In Drehbuchfassung A27 sind sieben Shots als „Omitted“ gekennzeichnet (Shot-Nr. 2, 3, 80, 81, 94, 116 u. 144). In Drehbuchfassung S12 sind 31 Shots als „Omitted“ gekennzeichnet (Shot-Nr. 2, 3, 6, 9, 13, 14, 15, 22, 26, 39, 40, 76, 80, 81, 83, 89, 90, 94, 95A, 95B, 102, 105, 106, 126, 143, 144, 145A, 147, 160, 161 u. 162).

Die Tabelle veranschaulicht die Unterschiede bezüglich der Anzahl der Einzelsequenzen und Sequenzen in den für die Untersuchung ausgewählten Drehbuchmaterialien und dem Film:

	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Nummern der Einzelsequenzen/ Shots	1–65	1–74	1–145	1–166	1–182	1–175	1–164	1–163	-
Anzahl der Einzelsequenzen/Shots (F08: meine Gliederung)	66	74	152	169	184	177	176	173	84
Anzahl der Sequenzen (Alle: meine Gliederung)	46	48	57	57	57	64	66	55	49

Tabelle 4: Anzahl der Sequenzen in den verschiedenen Fassungen

### Ordnungsprinzipien, Inhalte und Visualisierung der Vergleichsanalyse

Um die konzeptionelle Entwicklung von den einzelnen Drehbuchentwürfen zum Film nachvollziehbar zu machen, habe ich die Darstellung der verschiedenen Fassungen in Kapitel 12.3 nach Sequenzen bzw. Sequenzgruppen gegliedert, die separat beschrieben, analysiert und verglichen werden. Die Zusammenstellung von Sequenzgruppen erfolgte anhand struktureller und thematischer Gesichtspunkte: die Position im Handlungsablauf, der Gegenstand der Handlung, die Schauplätze und Figurenbeziehungen und die Funktion als Darstellungsmittel. Aus diesem Ordnungsprinzip ergeben sich 15 Unterkapitel, deren Reihenfolge – soweit möglich – an der Sequenzabfolge im Film orientiert ist. Ich zeichne jeweils zunächst Pinters Konzeption von den ersten Entwürfen bis zum finalen Drehbuch und anschließend die Drehbuchüberarbeitungen Schlöndorffs von der Drehbuchneukonzeption bis zur Filmfassung nach. Während die Inhalte der finalen Skriptfassung Pinters möglichst detailliert beschrieben sind, weil dieses Quellenmaterial nur schwer zugänglich ist, stellt die Beschreibung der Filmfassung letztlich auch eine die Bestandsaufnahme des Films in Kapitel 9 ergänzende Erfassung der Filmtatsachen dar.

In Anhang D sind die Sequenzen und Sequenzgruppen, die jeweils in einem Unterkapitel von 12.3 dargestellt werden, tabellarisch aufgeführt und kurz beschrieben. Die Anhänge E bis J ergänzen die Darstellung der Konzeptentwicklung:

- Anhang E: Als Synopsen der untersuchten Drehbuchfassungen, die im Zeitraum von Februar 1987 bis September 1989 entstanden sind, sind die Handlungsverläufe (ohne die Flashbacks) knapp skizziert und in einer tabellarischen Ansicht vergleichbar gemacht.
- Anhänge F und G: In den Sequenzdiagrammen sind die Strukturänderungen der verschiedenen Fassungen Pinters bzw. Schlöndorffs visualisiert: Der Sequenzablauf einer Fassung ist auf der y-Achse abgebildet, auf der x-Achse ist der Bearbeitungsverlauf mit Übernahmen, Löschungen, Ergänzungen und Neupositionierungen von Sequenzen nachgezeichnet.
- Anhänge H und I: In den Direktvergleichen sind strukturelle und inhaltliche Unterschiede zwischen Pinters Drehbuchendfassung und Schlöndorffs Filmfassung dargestellt.
- Anhang J: Die tabellarische Übersicht der Rückblenden mit den vollständigen Texten inklusive der handschriftlichen Überarbeitungen zeigt die inhaltlichen und strukturellen Differenzen zwischen den einzelnen Fassungen.

Eine Legende zur grafischen Darstellung in den Diagrammen findet sich ebenfalls in den Anhängen.

## 12.2 Harold Pinter: Konzeptionelle Vorarbeiten

### 12.2.1 „Printed research materials“

Die ursprüngliche Zielsetzung der Auswertung des im Pinter Archive enthaltenen Recherchematerials<sup>1103</sup> war, Rückschlüsse auf Pinters Adaptioniskonzeption zu ziehen. Ausgehend von der Annahme, dass es sich bei der Medienrecherche um vorbereitende Arbeiten Pinters handelte, lauteten die auf die Begutachtung der Zeitungsausschnitte (Clippings) bezogenen Leitfragen:

<sup>1103</sup> „Printed research materials“. Add MS 88880/2/48, Pos 1. Siehe Anhang B.

- Welche Interessen Pinters spiegeln sich in den Themen der Recherche? Ist eine thematische Schwerpunktsetzung zu erkennen? Wird der Gestaltungswille des Drehbuchautors erkennbar? Deuten die Materialien inhaltlich oder formal in eine konzeptionelle Richtung?
- Decken sich die recherchierten Themen mit der thematischen Ausrichtung des Ausgangstextes? Oder sind Artikel vorhanden, die über die im Roman vorgeprägte Thematik hinausgehen? Welche Zeitbezüge weisen die Artikel auf? Ergeben sich daraus ggf. Hinweise auf inhaltliche Erweiterungen, Neuverknüpfungen, Akzentverschiebungen oder Aktualisierungen?

Im Vordergrund dieser Teiluntersuchung stand also, Faktoren zu ermitteln, die letztlich Einfluss auf die Sinnebenen des filmischen Endproduktes genommen haben. Unter der Voraussetzung, dass weltanschauliche und künstlerische Hintergrundannahmen Pinters sowie neue kontextbezogene Sachverhalte in dem von ihm recherchierten Material reflektiert sind, erstreckt sich dies zum einen auf den Prägungs-Sinn und den Kontext-Sinn des Filmkunstwerks und zum anderen auf den Relevanz-Sinn, d. h. den Sinn, den Atwoods Text für Pinter zu dem Zeitpunkt hat und der eine wesentliche Rolle im produktiven Aneignungsprozess spielt.

Sowohl ein im Atwood-Archiv vorgefundener Schriftwechsel, der einen deutlichen Hinweis lieferte, dass es sich bei den Zeitungsartikeln im Pinter-Archiv nicht um von Pinter selbst recherchiertes, sondern um von Margaret Atwood zur Verfügung gestelltes Material handelt<sup>1104</sup>, als auch die Beschaffenheit des Materials, die dies ebenfalls nahelegte<sup>1105</sup>, gaben jedoch Anlass, Problemstellung und Vorgehensweise kritisch zu hinterfragen. Da der Ursprung des Recherchematerials für die Frage relevant ist, ob dieses zur Hypothesenbildung im Hinblick auf Pinters künstlerischen Ansatz bei der Adaption von *The Handmaid's Tale* herangezogen werden kann, war es also notwendig, diesen zunächst abzuklären. Zu diesem Zweck wurde ein Abgleich des Artikelbestandes im Pinter-Archiv mit einem Großteil der von Margaret Atwood im Rahmen ihrer Hintergrundrecherche zu ihrem Romanprojekt gesammelten Artikeln aus den Atwood Papers<sup>1106</sup> durchgeführt. Die Ergebnisse sind im Detail in Form einer tabellarischen Übersicht der im Pinter Archive vorliegenden Zeitungsausschnitte, inklusive kurzer Inhaltsangaben und Anmerkungen in Anhang B aufgeführt. Die nachstehend angegebenen Nummern der Artikel beziehen sich auf die laufende Nummerierung in diesem Anhang. In der Zusammenfassung ergibt der Vergleich folgendes Bild: Von den 30 Artikeln im Folder „Printed research materials“ des Pinter-Archivs stimmen 22 mit Artikeln aus dem Folder „Background materials“ aus dem Atwood-Archiv überein; diese 22 Artikel liegen ausnahmslos als Fotokopien vor (Nr. 1–19, 25 u. 27–28). Des Weiteren finden sich acht Artikel, die möglicherweise aus einer anderen Quelle stammen (Nr. 20–24, 26 u. 29–30). Bei vier dieser acht Artikel deuten die Indizien ebenfalls auf Margaret Atwood, da sie in US-amerikanischen oder kanadischen Zeitschriften publiziert worden sind (Nr. 21, 26 u. 29) und/oder sich zusammen auf einer fotokopierten Seite mit Artikeln befinden, die in Atwoods Hintergrundmaterialien vorhanden sind (Nr. 26 u. 30); diese vier Artikel entsprechen inhaltlich ferner dem Rechercheschema der Autorin (niedrige Geburtenrate, evangelikale Christen, vermisste Kinder). Letzteres gilt auch für zwei Artikel aus der *New York Times* (evangelikale Christen, Leihmutterchaft), die allerdings erst im September bzw. Oktober 1986, also nach dem Briefwechsel Reisz/Atwood im Sommer 1986 erschienen sind (Nr. 23 u. 24). Schließlich stammen zwei Artikel aus britischen Tageszeitungen, wobei der Ausschnitt aus *The Guardian* im Original vorhanden (Nr. 22) und der Artikel aus *The Times* (London) mit den handschriftlichen Notizen „Times 2 June 1986“ und „For Harold“ versehen ist (Nr. 20); den Handschriften nach zu urteilen, stammen die Vermerke jedoch nicht von Margaret Atwood. Festzuhalten ist, dass 22 von 30 Artikel nachweis-

<sup>1104</sup> In einem Brief von Ende Juli 1986 bittet der zunächst als Regisseur vorgesehene Karel Reisz die Autorin, ihm und Pinter Kopien der Zeitungsausschnitte, die sie den beiden gegenüber erwähnt hat, zuzusenden: „Meanwhile, if you wd [sic] send copies of the cuttings you spoke of to me and Harold, we'd be grateful.“ Brief von Karel Reisz an Margaret Atwood vom 30.07.1986. Ein Schreiben von Margaret Atwood an Karel Reisz belegt, dass sie dieser Bitte nachgekommen ist. Brief von Margaret Atwood an Karel Reisz vom 12.08.1986.

<sup>1105</sup> Bei der Durchsicht der 30 archivierten Zeitungsausschnitte waren, neben dem Umstand, dass 29 Artikel als Fotokopien und nur ein Artikel als Originalausschnitt vorlagen, Erscheinungsort und -termin auffällig. So stammt der überwiegende Teil aus nordamerikanischen Publikationen, während lediglich zwei der Artikel in britischen Zeitungen erschienen sind: Der Folder enthält elf Artikel aus den USA, neun Artikel aus Kanada, zwei Artikel aus Großbritannien und einen Artikel aus Schweden; weitere sieben Artikel sind nicht eindeutig einem Erscheinungsort zuzuordnen. Und nur fünf Artikeln, die in dem Jahr veröffentlicht wurden, in dem Pinter mit der Drehbucharbeit zu *The Handmaid's Tale* befasst war, stehen 19 Artikel älteren Datums und zwar vornehmlich aus der Entstehungszeit des literarischen Werks gegenüber: Der Folder enthält vier Artikel aus 1984, 15 Artikel aus 1985, fünf Artikel aus 1986 sowie sechs undatierte Artikel.

<sup>1106</sup> „*The Handmaid's Tale* – Background materials“. MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1–10. Siehe Anhang A.

lich Atwoods Recherchen zuzuordnen sind und für einige der verbleibenden acht Artikel diese Möglichkeit zumindest nicht ausgeschlossen werden kann.

Aufgrund dieses Befundes habe ich den Plan, anhand des Recherchematerials Einflüsse auf Drehbuch- und Filmproduktion nachzuweisen, fallengelassen, da diese Vorgehensweise zu fehlerhaften Deutungshypothesen führen würde.

Zu revidieren sind darüber hinaus Forschungspositionen, die sich hinsichtlich der Drehbuchkonzeption oder der Arbeitsweise Pinters auf die Existenz dieser Zeitungsausschnitte stützen, wie sie etwa von Steven H. Gale und Christopher C. Hudgins in ihren Beiträgen zu Pinters Filmskript von *The Handmaid's Tale* vertreten werden. Unter der Prämisse, dass Pinter der Urheber der Recherche ist, und weil sie nicht berücksichtigen, dass (wie in Kap. 5 gezeigt wurde) die in den Zeitungsausschnitten dokumentierten zeitgenössischen Bezüge von Atwood gezielt recherchiert und auf vielfältige Weise künstlerisch verarbeitet wurden und somit im Ausgangstext bereits vorgeprägt sind, deuten beide thematisch im Zusammenhang mit den Artikeln stehende Realitätsbezüge in Drehbuch und Film fälschlicherweise als Versuch Pinters, in der empirischen Welt verschiedene der dystopischen Fiktion analoge Merkmale und Tendenzen aufzuweisen oder herzustellen, etwa in der Absicht, der Verfilmung eine höhere Aktualität und Eindringlichkeit zu verleihen. So geht Gale, der die gründliche Recherche zu einer der drei hervorzuhebenden Strategien der Adaptionsarbeit Pinters zählt<sup>1107</sup> und 17 der 30 Artikel inhaltlich kurz skizziert<sup>1108</sup>, davon aus, dass diese von Pinter für die Verfilmung von *The Handmaid's Tale* „in preparation for his adaptation“<sup>1109</sup> recherchiert wurden und interpretiert die Ausschnitte als Beleg für Pinters Interesse an aktuellen Parallelen der soziopolitischen Wirklichkeit zur dystopischen Welt des Romans<sup>1110</sup>. Desgleichen nimmt Hudgins an, dass Pinter die Zeitungsausschnitte, von denen er ebenfalls einige knapp beschreibt, gesammelt hat und zieht daraus interpretatorische Rückschlüsse auf Pinters Drehbuchkonzept, in die er zugleich einige Seitenhiebe auf dessen filmische Umsetzung platziert.<sup>1111</sup> Und auch er leitet daraus eine These bezüglich Pinters Vorgehensweise ab, die zumindest im Falle der Drehbuchentwicklung zu *The Handmaid's Tale* in weit geringerem Maße zutrifft, als die Existenz des Recherchematerials zunächst vermuten lässt.<sup>1112</sup> Zuletzt soll erwähnt werden, dass sich Linda Rentons These zu dem in den Zeitungsausschnitten reflektierten Wirklichkeitsbezug zutreffend auf Atwoods Romankonzept bezieht.<sup>1113</sup>

<sup>1107</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 390.

<sup>1108</sup> Ebd., S. 449–450 (Anm. 3 zu *The Handmaid's Tale*). Anhand der kurzen Inhaltsangaben ist zu bestimmen, auf welche Artikel er sich bezieht (angegeben ist jeweils in runden Klammern die in Anhang B aufgeführte Nummer des Artikels im Pinter-Archiv sowie, falls vorhanden, in eckigen Klammern die in Anhang A aufgeführte Nummer des entsprechenden Artikels im Atwood-Archiv): „surrogate motherhood“ (24), „Islamic law“ (20), „Christian right-wing anti-Semitism“ (16) [14] und (25) [19], „rise of sexism“ (7) [50], „Pakistani custom of bartering off daughters for marriage“ (10) [51], „abortion clinic bombings“ (5) [1] und (28) [6], „burial services for aborted fetuses“ (15) [2], „Argentina“ (11) [24] oder (29), „Lebensborn“ (12) [46] oder (13) [47], „Ku Klux Klan“ (6) [44], „Iran“ (2) [41], „death rate for black infants“ (9) [30], „Romanian women“ (3) [27] oder (14) [33], „fundamentalist Catholic“ (19) [35], „Pat Robertson“ (17) [15] oder (23).

<sup>1109</sup> Ebd., S. 318.

<sup>1110</sup> Vgl. ebd.: „Archive Box 63 includes an extensive clipping file of articles related to topics such as surrogate motherhood, hanging, and forced pregnancy practices. Many additional articles about similar subjects point to Pinter's interest in current reflections of the world described in Atwood's novel.“

<sup>1111</sup> Vgl. Hudgins: *Harold Pinter's The Handmaid's Tale*, S. 88: „box 63 includes a collection of clippings from various newspapers and magazines that Pinter has collected. These substantiate his vision that the abuses Atwood details in her novel, and that he images in his adaptation, are reflective of our world today [...]. A good many of both Pinter's (and Atwood's) references are clearly meant to remind us of the horror of the Nazi era, but without the hysteria that frequently accompanies such associations. The film, in my opinion, moves toward the simplistic in this area, unlike both novel and original Pinter script. [...] All of these practices are reflected in Pinter's script, less melodramatically than in the film itself, where, for example, the ‚B-grade‘ music is offensive in its didactic obviousness and heavy-handedness in underlying these horrors.“ Anhand der kurzen Inhaltsangaben ist zu bestimmen, auf welche Artikel er sich bezieht (Angaben der Artikelnummern wie in Anm. 1108 beschrieben): „surrogate motherhood“ (24), „Islamic law“ (20), „Argentina“ (11) [24] oder (29), „Lebensborn“ (12) [46] oder (13) [47], „Iran“ (2) [41], „Christian right-wing anti-Semitism“ (16) [14] und (25) [19], „Pat Roberts [sic]“ (17) [15] oder (23).

<sup>1112</sup> Vgl. ebd., S. 93: „After careful review of the myriad boxes of materials on the films in the Pinter Archive, it becomes clear that Pinter approaches the task of adaptation with repeated intensely close readings of the novels, and that he does considerable research on sources for the novel's period, reception, background, whatever he feels necessary.“

<sup>1113</sup> Vgl. Renton, S. 88–89: „The book is, of course, a warning rather than a luridly fictional account of the future: copies of news cuttings in Pinter's Archive show that the state of Gilead (as indicated in Atwood's ‚Historical Notes‘, 317–319) has its basis in fact. For example the *National Examiner* of 30 July 1985 reports on Communist women forced to produce babies in Romania under Ceaucescu's [sic] regime; *The Times* (2 June 1986) documents the reverse of female emancipation in Iran, while *Globe and Mail*, under the headline ‚Racists preach revolution in U.S.‘, notes how a religion

### 12.2.2 „Breakdown of chapters in novel“

Im undatierten „Breakdown of chapters in novel“ verschafft sich Pinter einen detaillierten Überblick über Inhalt und Struktur des Romans, indem er diesen nach Kapiteln gegliedert stichpunktartig erfasst. Um aus der Art und Weise, in der er sich das literarische Werk hier erschließt, Hinweise auf seine Adaptioniskonzeption zu gewinnen, habe ich Pinters Notizen mit dem Ausgangstext verglichen und deren Beschaffenheit im Hinblick auf Handlung, Figuren, Darstellung des Staatswesens und formale Gestaltungsmittel festgestellt.

Auf 21 Seiten listet Pinter die Romankapitel („Chapter 1“ bis „Chapter 46“) auf und skizziert knapp deren Inhalte. Die Notizen zu den einzelnen Kapiteln sind teilweise nummeriert, womit er dem fragmentarischen Erzählstil des Romans, der stark in Absätze untergliedert ist, Rechnung trägt. Unberücksichtigt lässt er die im Text die Zeitstruktur widerspiegelnden Abschnittsüberschriften wie „Night“, „Shopping“, „Household“ usw. sowie den gesamten, als „Historical Notes“ bezeichneten Epilog. In Bezug auf die „Historical Notes“ liegt die Vermutung nahe, dass Pinter diese nicht als zur „eigentlichen“ Story zugehörig betrachtet hat. Eine Überprüfung seiner Drehbuchentwürfe P52 bis P54 ergab, dass diese keinerlei Informationen oder Gestaltungselemente aufweisen, die er nur dem Epilog entnommen haben kann.<sup>1114</sup> Die Aufzeichnungen zu den Kapiteln 1 bis 46 sind nachfolgend nach inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten gegliedert zusammengefasst.<sup>1115</sup>

Ein großer Teil von Pinters Notizen bezieht sich auf handlungsorientierte Passagen des Romans:

- Die wesentlichen Stationen von Offreds Dienstzeit und ihren Alltag im Haus Commander Freds erfasst Pinter mit „Vorstellungsgespräch“ und Dienstantritt, den Gebets- und Zeugungszeremonien sowie den Besorgungsgängen mit Ofglen; die gynäkologische Untersuchung mit dem Annäherungsversuch des Arztes deutet Pinter mit knappen Worten an, ohne auf Offreds Verhalten in dieser Szene einzugehen; die Ereignisse auf den Massenveranstaltungen „Prayvaganza“, „Salvaging“ und „Participation“ sind kurz beschrieben.<sup>1116</sup>
- Offreds Beziehung zu Nick ist mit etlichen Blickkontakten und ihrer nächtlichen Begegnung nachgezeichnet; Serenas Arrangement ist kurz vermerkt und Offreds arrangierter Besuch bei Nick ausführlicher beschrieben; eine knappe Notiz kennzeichnet die nachfolgend sich entwickelnde verbotene Beziehung der beiden, wobei nicht erwähnt ist, dass Offred Nick ihren wahren Namen verrät und ihm offenbart, dass sie von ihm schwanger ist.<sup>1117</sup>
- Offreds Beziehung zu Commander Fred umfasst eine zufällige Begegnung, die heimlichen Treffen während ihrer Dienstzeit und schließlich den Besuch bei „Jezebel’s“; die z. B. in den Romankapiteln 23–26 enthaltenen ausführlichen Reflexionen Offreds über die Wünsche und Motive des Commanders sowie über ihr Verhältnis zu ihm fehlen aber in Pinters Notizen.<sup>1118</sup>

---

based on anti-Semitism, has inspired a revolutionary movement proposing to overthrow the Government of the United States’. Atwood has merely gathered the examples into one small nightmare state.“ Bei den von Renton erwähnten Artikeln handelt es sich um (Angaben der Artikelnummern wie in Anm. 1108 beschrieben): Artikel Nr. (14) [33], (20) und (16) [14].

<sup>1114</sup> Im Gegensatz dazu sind in Schlöndorffs Entwürfen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene eine Reihe von Gestaltungsideen direkt auf Textstellen aus dem Epilog zurückzuführen (s. z. B. Anm. 1151, 1416 u. 1549).

<sup>1115</sup> Vor Pinters Notizentext ist angegeben, auf welches Romankapitel er sich konkret bezieht. In seinen Notizen und in den „Skeleton outlines“ kürzt Pinter den Namen „Offred“ häufig „O“ ab.

<sup>1116</sup> Kap. 3: „1st interview with Serena. 3rd posting.“; Kap. 5: „Japanese Tourists. [...] ‚Are you happy?‘ ‚Yes, we are happy.‘“; Kap. 8: „Econwives [sic] funeral. The spit.“; Kap. 11: „Visit to the Doctor. His proposal.“; Kap. 15: „The Commander into the sitting room. In black. Unlocks box, takes out bible. He reads from bible.“; Kap. 16: „The Ceremony.“; Kap. 26: „The Act again. With a difference. She shy. He touches her face.“; Kap. 33–34: „Prayvaganza. [...] Twenty soldiers (Angels) and twenty girls, veiled in white, come forward to be married.“; Kap. 42: „The Salvaging. A Wife and two handmaids. Aunt Lydia.“; Kap. 43: „The Participation. Aunt Lydia:- ‚This man has been convicted of rape.‘“

<sup>1117</sup> Kap. 4: „Nick cleaning car. Guardian uniform. The wink.“; Kap. 17: „She moves through the house in the night. Into sitting room. Nick. They embrace. They withdraw. He tells her the Commander wants to see her. Tomorrow.“; Kap. 28: „O watches Nick through window.“; Kap. 30: „Night. O at window. Nick in garden looking up.“; Kap. 31: „Proposes Nick for father.“; Kap. 40: „The same night. O in her room in her red dress. Midnight. Serena knocks, leads her through kitchen, points the way to Nick’s room, above garage. O to Nick’s room. The two versions of the lovemaking.“; Kap. 41: „Her continued visits to Nick. Her obsession.“

<sup>1118</sup> Kap. 8: „Silent meeting with the Commander at door to her room.“; Kap. 23: „First meeting with the [C]ommander. Scrabble. A kiss.“; Kap. 25: „Further scrabble. Commander gives her Vogue to read. Request for hand-lotion. At next meeting he gives it to her.“; Kap. 26: „Evening. ‚Don’t do that again.‘“; Kap. 29: „The conversation with the Commander. Nolite te bastardest carborundorum. One and One and One and One. What’s going on.“; Kap. 32: „Commander. O. ‚We thought we could do better.‘ etc. (Ofglen: He’s at the top, and I mean the very top). ‚Better never means better for everyone. It always means worse, for some.‘“; Kap. 34: „The Commander in his study with O, expands upon benefits of new

- Zum Handlungsmotiv der verlorenen Tochter verzeichnet Pinter die Zwangsadoption, Serenas Angebot im Zusammenhang mit dem Arrangement und das Foto, das Serena Offred zeigt.<sup>1119</sup>
- Das Handlungsmotiv der Vorgängerin ist von Pinter festgehalten mit der Entdeckung der Inschrift und Offreds Neugier sowie den Erläuterungen der lateinischen Schrift beim Treffen mit dem Commander; es geht jedoch aus den Notizen zu den Kapiteln 24 und 25 nicht hervor, dass diese ebenfalls mit der Inschrift im Schrank im Zusammenhang stehen.<sup>1120</sup>
- Die Nebenhandlung um Moira erstreckt sich von deren Ankunft im „Red Centre“ über ihren Fluchtplan, das Scheitern seiner Umsetzung und die Bestrafung bis hin zu ihrer geglückten Flucht und dem Wiedersehen mit Offred bei „Jezebel’s“; zwar impliziert der zweimal verwendete Ausdruck „story“ in Pinters Notizen einen Hinweis auf den retrospektiven Charakter der Darstellung, Offreds metafiktionale Kommentare zu Moiras Geschichte und dem Aspekt der Rekonstruktion fehlen jedoch.<sup>1121</sup>
- Die Nebenhandlung um Janine/Ofwarren beinhaltet deren Schwangerschaft und das „Testifying“ im „Red Centre“; ausführliche Notizen beziehen sich auf die Niederkunft Ofwarrens; aufgeführt ist schließlich der Tod ihres Babys und ihr Abgleiten in den Wahnsinn; nicht berücksichtigt hat Pinter die negativen und ablehnenden Kommentare Offreds zu Janine.<sup>1122</sup>
- Die sich im Rahmen der Beziehung Offreds zu Ofglen entfaltende Devianzhandlung schließt den Passwort-Test beim Besuch der Mauer und Ofglens Annäherungs- und Anwerbeversuche ein; ungenannt bleibt, dass Ofglen Offred konkret dazu auffordert, Commander Fred auszuspionieren; auch auf Offreds Reflexionen über ihre eigene Passivität und Ofglens Resignation darüber geht Pinter in seinen Notizen nicht ein; zu Ofglens Verhalten während der „Participation“ vermerkt er eine Textzeile, nicht aber ihren Angriff auf den Delinquenten.<sup>1123</sup>
- Die Eskalationsphase und der Schluss sind von Pinter mit dem Verschwinden Ofglens, Serenas Entdeckung des Verrats und Offreds Verhaftung bzw. Rettung knapp umrissen; ausgelassen sind Offreds Reflexionen über Ofglens Selbstmord, die Macht des Regimes, Angst und verpasste Chancen, Resignation und Suizid sowie ihr Verdacht gegen Nick.<sup>1124</sup>

Die Merkmale des Staates Gilead werden von Pinter vor allem anhand von Notizen zur gesellschaftlichen Organisation, zum Werte- und Normensystem und zu den Mitteln der Herrschaftsausübung erfasst. Erstgenanntes kommt in mehreren Anmerkungen zur Klassifizierung der weiblichen Bevölkerung und den, auch an der Kleidung ablesbaren, Rollenzuweisungen zum Ausdruck sowie in den Hinweisen auf die privilegierte Führungselite und die Rassenpolitik Gileads.<sup>1125</sup> In Bezug auf die in

---

regime. Love?"; Kap. 36: „Commander gives O sequin dress. [...] She puts on dress and make up. Wife cloak. [...] Nick drives them to their destination.“; Kap. 39: „Commander & O in Club room. [...] Commander & O on bed.“

<sup>1119</sup> Kap. 7: „Where is she? What have you done with her?[] ‚She’s in good hands.‘ Photograph of her daughter in a long white dress.“; Kap. 31: „Discloses knowledge of O’s daughter.“; Kap. 35: „Serena Joy with photo of daughter.“

<sup>1120</sup> Kap. 9: „O exploring room. Discovery of Latin message. O & Rita. Kitchen. ‚Who was the one before? ‚She didn’t work out.‘“; Kap. 24: „O’s fit of silent laughter.“; Kap. 25: „Cora dropping tray.“; Kap. 29: „The conversation with the Commander. Nolite te bastardes carborundorum.“

<sup>1121</sup> Kap. 13: „Arrival of Moira. 1st exchange on walk. [...] The washroom. Aunt Elizabeth standing guard. Moira & O talk inside through hole in wall.“; Kap. 15: „The washroom. Moira announces plan for escape, pretending illness. [...] Moira carried to ambulance on stretcher. ‚A fever.[]‘ Dinner. Same evening. Through window ambulance arrives. Moira brought out, dragged up steps. She is taken to the old science lab, emerges unable to walk. ‚Her feet did not look like feet at all.‘“; Kap. 22: „The story of Moira’s escape fr[o]m the Centre.“; Kap. 37: „The club. The Women. Moira.“; Kap. 38: „The washroom. Moira’s Story. The Underground Female road [sic].“

<sup>1122</sup> Kap. 5: „Ofwarren (Janine) parades pregnant.“; Kap. 13: „Testifying. [...] Janine testifies. ‚Her fault.‘ ‚Teach her a lesson.‘ etc.“; Kap. 19: „Arrival of Birthmobile. Ofwarren about to give birth. [...] Arrival of Serena Joy and other wives for Janine’s delivery. Exchange about handmaids.“; Kap. 20: „Commander Warren’s house. 2 buffets. Wine for wives. In sitting room Commander’s wife. She is lying on floor. They massage her belly. Ofwarren in bedroom. Baby oil. Aunt Elizabeth. The Birthing Stool. Women crosslegged on rug.“; Kap. 21: „Birth of Ofwarren’s baby.“; Kap. 33: „Janine. Her baby dead. Janine at the Centre, mind askew. Moira.“; Kap. 43: „The Participation. [...] Janine:- ‚You have a nice day.‘“

<sup>1123</sup> Kap. 8: „O & Ofglen at Wall. 3 hanging bodies. [...] May day.“; Kap. 27: „The main street. ‚Soul Scrolls.‘ The prayer shop. O and Ofglen look in window. They look into the eyes of their reflections. Ofglen speaks ‚You can join us.‘ They walk.“; Kap. 31: „O & Ofglen at wall. [...] Password – Mayday.“; Kap. 34: „Ofglen: ‚We know you’re seeing him alone.[]‘“; Kap. 41: „Ofglen. ‚We could get you out.‘“; Kap. 43: „Ofglen:- ‚He wasn’t a rapist at all, he was a political.‘“

<sup>1124</sup> Kap. 44: „A new Ofglen. The first hanged herself.“; Kap. 45: „Serena has found lipstick on her cloak, and the sequin dress.“; Kap. 46: „The black van. Nick:- ‚It’s Mayday.‘ She is taken away.“

<sup>1125</sup> Kap. 2: „Red clothes. Dress ankle length. White wings on head, framing face. Blinkers. [...] Rita in dull green long dress. [...] She and Cora are ‚Marthas.‘ [...] ‚A chicken, not a hen. Tell them who it’s for.‘“; Kap. 4: „Aunt Lydia’s ‚Think of yourselves as seeds.‘“; Kap. 5: „Large houses. Lawns. [...] Grades of women include Econwives [sic].“; Kap. 14: „Resettlement of ‚Children of Ham.‘ 3000 to National Homeland One.“

Gilead geltenden Werte und Normen registriert Pinter das Kommunikationsverbot und das Leseverbot, dieses allerdings ausschließlich indirekt über die Beschreibung der Piktogramme; ebenfalls erfasst sind die Umwertung des Freiheitsbegriffs, die religiös begründete Weltanschauung, die Reglementierung der Sexualität und die Willkür des Rechtssystems.<sup>1126</sup> Breiten Raum in Pinters Notizen nimmt schließlich die Darstellung des Staatswesens als Gewaltherrschaft ein. Dies umfasst die Einschränkungen in Bildungswesen und Rechtssystem und die Verfolgung Andersgläubiger; das Hauptgewicht liegt auf den Aspekten der umfassenden Kontrolle und Überwachung der Bevölkerung sowie dem rigorosen Sanktionsverhalten des Regimes.<sup>1127</sup>

Weitere Aufzeichnungen Pinters erstrecken sich auf die Erfassung der Vergangenheitsdimension. Da ist erstens die, meist sehr knapp gehaltene und eng mit der Biografie der Protagonistin verknüpfte, Beschreibung der prä-gileadschen Zeit, die nach ihrem Figurenbezug differenziert werden kann. Viele Erinnerungen Offreds an ihre Mutter und ihren Ehemann Luke, z. B. an den ersten gemeinsamen Haushalt, an Schwangerschaft und Geburt ihrer Tochter sowie Lukes Reaktion auf das Verschwinden ihrer Mutter fehlen jedoch.<sup>1128</sup> Der zweite Komplex erfasst vergleichsweise ausführlich die in Kapitel 28 geschilderte Zeit des Umbruchs von der Ursprungsgesellschaft zum Staat Gilead.<sup>1129</sup> Drittens ist in den Notizen Pinters der im Roman auf vier Kapitel verteilte und nicht chronologisch erzählte Fluchtversuch nachgezeichnet.<sup>1130</sup> Ergänzt wird die Vergangenheitsdarstellung in Pinters Notizen schließlich noch durch einen Verweis auf die ökologischen Gründe für den Geburtenrückgang, vergleichende Andeutungen zur Neudefinition der Frauenrolle und einen Vermerk zu den Säuberungsaktionen.<sup>1131</sup> Demgegenüber lässt er im Roman enthaltene Aspekte der historischen Kontextualisierung, z. B. die im Zusammenhang mit Offreds Reflexionen über ihr Verhältnis zum Commander stehenden Anspielungen auf den Nationalsozialismus in Deutschland (vgl. *HT*, 154–156), weg.

<sup>1126</sup> Kap. 1: „Silence. Lipreading.“; Kap. 2: „Rita gives tokens from token book. Pictures on token: 12 eggs, cheese, etc.“; Kap. 5: „Aunt Lydia. Freedom from. Store. ‚Milk and Honey‘. Sign: 3 eggs, a bee, a cow. [...] ‚All Flesh‘ (A pork chop)“; Kap. 6: „Abortion – a retroactive crime. Placards of foetus.“; Kap. 8: „Placard: ‚Gender Treachery.‘“; Kap. 15: „Give me children, or else I die.“ [...] The Beatitudes piped in.“; Kap. 27: „Fish from Loaves and Fishes. Sign: a fish with a smile and eyelashes.“; Kap. 33: „God is a National Resource.“; Kap. 34: „Nuns – converted. [...] ‚I will that women adorn themselves in modest apparel‘ and so on.“

<sup>1127</sup> Kap. 1: „Lights down but not out. 2 Aunts – Cattleprods on thongs. [...] A ‚chain link!‘ fence topped with barbed wire. Guards, The Angels, outside wire, with guns.“; Kap. 4: „The Guardians at the barrier. Report of shooting women. [...] Black van with winged eye in white on the side. The Eyes.“; Kap. 5: „University closed. No longer any lawyers.“; Kap. 6: „The Wall. The hanged doctors. [...] Blood on cloth.“; Kap. 8: „3 hanging bodies. A priest, in black cassock. 2 Guardians.“; Kap. 14: „Baptist guerillas bombed. Quakers arrested. Heretical.“; Kap. 15: „She is taken to the old science lab, emerges unable to walk. ‚Her feet did not look like feet at all.‘“; Kap. 24: „Searchlight in bedroom window.“; Kap. 27: „At wall which was the University. Now home of the Eyes. A prison, etc. [...] Black van stops. Two Eyes out pick up, assault a man, throw him into van, drive off. Normal life of street continues.“; Kap. 31: „2 bodies hanging. One a Catholic, the other marked J.“; Kap. 42: „The Salvaging. A Wife and two handmaids. Aunt Lydia.“; Kap. 43: „The Particition. Aunt Lydia: ‚This man has been convicted of rape.‘“

<sup>1128</sup> Auf das Ehe- und Familienleben beziehen sich: Kap. 9: „Luke & O in hotel bedroom.“; Kap. 12: „Her daughter – 8 now. 3 years have passed.“; Kap. 19: „Daughter in green nightgown running to meet O. Her arms and legs go round her.“; Kap. 20: „Luke.“; Kap. 27: „Flash of O and Daughter [sic] in ice-cream shop. All colours. Daughter held up at window.“; auf Moira und die Collegezeit beziehen sich: Kap. 7: „Moira. The 2 girls as students.“; Kap. 10: „Moira & O. Girls. [...] Moira & O. Water bombs out of window.“; Kap. 28: „Moira & O in early twenties. In kitchen, talking. Moira prefers women. ‚You don’t turn me on.‘“; Kap. 34: „Moira.“; auf Offreds Mutter und die Emanzipationsbewegung beziehen sich: Kap. 7: „As a little girl, with mother, at pornographic book burning.“; Kap. 20: „Newsreel of feminist demos. O’s mother in forefront. O’s mother.“; Kap. 39: „Mother in Colonies. Mother’s apartment ransacked.“

<sup>1129</sup> Kap. 28: „O at her work in library. (University Library?) Congress machine gunned. Keep calm. (On TV) Here it comes. Roadblocks. Woman in store. Daughter taken by Luke to school (blue T-Shirt) O again to store. No woman. Man. Credit card not valid. She to library. Phones credit card company. ‚The lines are overloaded.‘ Director of library [i]nto room where O and ten more women work. ‚I have to let you go.‘ Outside door, two men with gun machines [sic]. Women on library steps. Home. Empty. She picks up the cat. Phones Moira. [i]ll come over.‘ She arrives. Funds frozen. Etc. O picks up daughter from day school. Luke. ‚It was some other army.‘ The Marches. The New Army fires. Luke. Mother. Demo. [...] Luke. Night of lost job. Wanting to make love.“

<sup>1130</sup> Kap. 13: „Running with daughter. Attempt to escape. River in distance. Caught. Daughter carried away through trees, holding out her arms.“; Kap. 14: „O, Luke, daughter in car starting their escape. A picnic basket. False passports, etc. A checkpoint. Passport and license examined. They go through.“; Kap. 30: „Luke. The cat.“; Kap. 35: „The attempt to cross the frontier. Running towards the river. Luke ‚stopped dead, in time, in mid-air, among the trees back there, in the act of falling.‘“

<sup>1131</sup> Kap. 19: „Reflections on chemical and radioactive causes for present sterility. [...] Contrast between giving birth; then and now.“; Kap. 20: „Aunt Lydia showing old porno movies. ‚That was what they thought of women then.‘“; Kap. 36: „Television news clip. The Manhattan clean up. Underwear, etc. burnt.“

Darüber hinaus notiert Pinter einzelne Dialogpassagen im Wortlaut<sup>1132</sup> sowie einige wenige Schauplatzbeschreibungen wie den Schlafsaal im „Red Centre“, das Haus Commander Freds und Offreds Zimmer<sup>1133</sup> und ein verhältnismäßig geringer Teil seiner Aufzeichnungen bezieht sich, indirekt oder indem mit nur wenigen Anmerkungen äußerliche oder charakterliche Merkmale erfasst werden, auf die Figurendarstellung. So ist zur Protagonistin, abgesehen von den Familienbeziehungen, lediglich das Alter und die frühere berufliche Tätigkeit vermerkt.<sup>1134</sup> Während Serena Joys körperliche Beeinträchtigungen nicht erwähnt sind und ihr Hintergrund als Gospelsängerin nur knapp angedeutet ist, zeigt sich in mehreren Vermerken die enge Verknüpfung der Figur mit dem Gartenmotiv.<sup>1135</sup> Aus Pinters Notizen zu Nick geht hervor, dass dieser bereit ist, Regeln zu brechen, da er Offred zuzwinkert und sie sogar anspricht, und dass er als Bote und Signalgeber für seinen Dienstherrn fungiert.<sup>1136</sup>

Sehr wenig Beachtung schenkt Pinter schließlich den erzähltechnischen Aspekten des Romans und der Innenwelt der Protagonistin. So differenziert er in seinem „Breakdown of chapters“ kaum zwischen den verschiedenen Zeitebenen des Ausgangstextes und nur selten vermerkt er, ob es sich um Erinnerungen, Reflexionen oder metafiktionale Kommentare der Ich-Erzählerin handelt. Ausnahmen stellen einige wenige Einträge dar, in denen der retrospektive Charakter der Erzählung oder der Akt des Erzählens selbst reflektiert sind sowie jene, in denen die Rekonstruktion der Wirklichkeit direkt thematisiert wird.<sup>1137</sup> Leitmotive des Romans finden sich, neben dem im Zusammenhang mit der Figur der Serena bereits genannten und an einer anderen Textstelle explizierten Gartenmotiv nur noch in zwei weiteren Nennungen.<sup>1138</sup> Auch die Gefühle Offreds sind nur selten ausgedrückt, wie in der Andeutung zur Langeweile und ihrer Scheu gegenüber dem Commander während der Zeremonie.<sup>1139</sup> Innenwelt und Innenperspektive der Ich-Erzählerin bleiben in Pinters Eintragungen weitestgehend ausgeblendet, wobei dies gleichermaßen für die kognitive wie für die emotionale Ebene gilt.

## 12.3 Vom ersten Drehbuchentwurf zum fertigen Film

### 12.3.1 Die Anfangssequenzen

#### 12.3.1.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Pinters erster Abriss der Plotstruktur in „Skeleton outline“ P48/3 beginnt mit einer als „Preamble“ bezeichneten Sequenz, die „The day of the Coup“ zum Inhalt hat. Es folgt die Selektion der Handmaids aus einer in einem Fußballstadion versammelten Gruppe Frauen.<sup>1140</sup> Bereits im nächsten Entwurf P48/4 hat Pinter diese Idee jedoch wieder verworfen: Die Präambel entfällt und die An-

<sup>1132</sup> Kap. 2: „A chicken, not a hen.“; Kap. 13: „Teach her a lesson.“; Kap. 26: „Don’t do that again.“; Kap. 32: „Better never means better for everyone. It always means worse, for some.“; Kap. 34: „We know you’re seeing him alone.“; Kap. 43: „He wasn’t a rapist at all, he was a political.“

<sup>1133</sup> Kap. 1: „The girls in beds in the gymnasium. Basketball hoops. Army cots.“; Kap. 2: „Her room. Bare. White. No central light. Polished wooden floor. Window partly open. Print on wall. [...] Victorian house.“

<sup>1134</sup> Kap. 24: „33 years old.“; Kap. 28: „O at her work in library.“

<sup>1135</sup> Kap. 3: „Serena Joy in garden.“; Kap. 8: „Serena with tulips. Serena on TV.“; Kap. 10: „Songs.“; Kap. 25: „Serena using shears.“; Kap. 31: „Serena Joy in garden.“

<sup>1136</sup> Kap. 4: „Nick cleaning car. Guardian uniform. The wink.“; Kap. 8: „Nick polishing car. Nice walk.“; Kap. 17: „He tells her the Commander wants to see her.“; Kap. 25: „The signals to go to Commander:- Nick’s hat. Askew or not on his head.“

<sup>1137</sup> Kap. 2: „Recalled exchange – Rita and Cora.“; Kap. 7: „I would like to believe this is a story I’m telling.“; Kap. 18: „Alone in bed. Images of Luke:- (a) Dead. (b) In a cell. (c) Swimming across the river, escaping. Waiting for a message.“; Kap. 19: „Reflections on chemical and radioactive causes for present sterility.“; Kap. 27: „Flash of O and Daughter [sic] in ice-cream shop.“; Kap. 40: „The two versions of the lovemaking.“

<sup>1138</sup> Kap. 2: „Mirror. Her image.“; Kap. 6: „Blood on cloth. A red smile.“; Kap. 25: „O. Sex and the Garden.“

<sup>1139</sup> Kap. 13: „Waiting – like a prize pig.“; Kap. 26: „She shy.“

<sup>1140</sup> Im Zusammenhang mit dieser Anfangssequenz des Erstentwurfs sind die die Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs betreffenden handschriftlichen Notizen Pinters zu sehen. Beispielsweise findet sich unter dem Datum 29. August 1986 der Entwurf einer Ansprache des Präsidenten als Reaktion auf den fundamentalistischen Putsch: „We have a grave problem here at this present time, we have a grave problem. We are threatened by a body of opinion which thinks it can create (?) its will upon this country against all democratic principles – we remain steadfast in our belief.“ Datiert auf den 7. September sind außerdem Textnotizen und Entwürfe, die zum einen auf die Protagonistin und ihre Familie zur Zeit der Revolution fokussieren (den Entzug der Kreditkarte, die Entlassung in der Bibliothek) und zum anderen das allgemeine Chaos (Explosionen, Straßensperren, Aufmarsch der Armee, Erstürmung des Kongresses, Zensur) und die Ausrufung des Ausnahmezustandes gestalten. Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; July–Sept. [1986]“.

fangssequenz beginnt mit der in der Kantine und der Bücherei eines Gefängnisses stattfindenden Selektion der Handmaids sowie deren Abtransport in einem Bus. Diese Konzeption ist in Skript P52 ausgestaltet und in P53 mit einer weitreichenden Neuerung versehen, die Pinter den Produzenten in einer Mitteilung bezüglich des Arbeitsfortschritts ankündigt<sup>1141</sup>: Der Fluchtversuch Kates und ihrer Familie, für den Pinter nun Skier als Fortbewegungsmittel einführt, wird nicht mehr wie in den beiden „Skeleton outlines“ sukzessiv in Rückblenden präsentiert (s. Kap. 12.3.4.1), sondern als Handlungssequenz an den Anfang gestellt.

Pinters finale Drehbuchfassung P54 unterscheidet sich davon nur geringfügig und stellt sich wie folgt dar. Sie beginnt mit einem kurzen Establishing Shot, mit dem die Geschichte auf dem Boden der Vereinigten Staaten lokalisiert und in einen zeitlichen Kontext gestellt wird.<sup>1142</sup> Kate, ihr Ehemann Luke und ihre Tochter Jill<sup>1143</sup> steigen aus dem Auto, laufen in einen Wald und schnallen Skier an. Zwei Grenzposten auf einem Skimobil fordern sie per Megaphon auf umzukehren und drohen, das Feuer zu eröffnen.<sup>1144</sup> Die drei versuchen, auf Skiern den Hang hinab zu entkommen; dabei wird Luke erschossen und Kate stürzt in den Schnee und versucht vergeblich wieder auf die Beine zu kommen; verzweifelt und mit schmerzverzerrtem Gesicht gibt sie Jill ein Zeichen weiterzufahren; Jill setzt ihre Abfahrt fort und der Grenzposten schießt auf sie, aber sie entkommt.<sup>1145</sup> Während der Versuch, aus Gilead zu entkommen, von der Ich-Erzählerin im Roman in verstreuten Passagen beschrieben ist (Kap. 13, 14, 30 u. 35: das weinende Kind, die Reisevorbereitungen, der Aufbruch und das Töten der Hauskatze, die Probleme bei der Passkontrolle und die Jagd durch das Dickicht der Wälder), greift Pinter nur einige Elemente davon auf und formt diese zeitlich, inhaltlich und strukturell um. Am Ende der Fluchtsequenz deutet eine Regieanweisung zur Überblende auf einen zeitlichen Abstand zur nachfolgenden Selektionssequenz hin.<sup>1146</sup> Auf einem Gefängnishof befinden sich fünfhundert Frauen in Overalls. Eine Lautsprecherstimme fordert zwölf Gefangene, deren Nummern verlesen werden, auf, sich in der Gefängniskapelle zu melden. Die Frauen, darunter Kate und Moira, stellen sich in einer Reihe auf und werden von Aunt Lydia als Auserwählte begrüßt.<sup>1147</sup> Bei der Busfahrt zum Ausbildungszentrum „Red Centre“ lernen Kate und Moira sich kennen<sup>1148</sup>; und anhand einer nächtlichen Straßenkontrolle weist Pinter auf die Existenz einer Widerstandsorganisation hin<sup>1149</sup>.

<sup>1141</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson vom 19.12.1986: „we are now very close to the view that the opening sequence of the film should be the attempted escape – in mountains through snow – jumping three years later to the prison.“

<sup>1142</sup> P54:1: „EXT. SNOWY HILLS. DAY. An empty valley. A billboard with a torn poster: Fly American Airlines. A Volkswagen drives across the valley and stops at the edge of a pine wood. Caption over this: A FEW YEARS FROM NOW.“

<sup>1143</sup> Pinter nennt die (im Roman namenlose) Tochter der Protagonistin Jill. (In seinen ersten Notizen heißt sie zunächst Sally. Vgl. Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; July–Sept. [1986]“.) Schlöndorff übernimmt den Namen in seinen Schriftfassungen; im Film ist er lediglich in der Fluchtsequenz und im Voice-over der Schlusssequenz zu hören.

<sup>1144</sup> P54:5: „This is US [handschriftlich gestrichen und ersetzt durch: the] Border Patrol. This is US [handschriftlich gestrichen und ersetzt durch: the] Border Patrol. [...] You are approaching the border. You are not permitted to go any closer to the border. Turn back. [...] If you proceed any further down that hill, we will shoot. Turn back.“

<sup>1145</sup> P54:10: „LUKE SKIING“; P54:11: „KATE SKIING A shot rings out. Kate’s head jerks round. She loses her balance, twists and falls. Jill glides, slows, and stops, looking back up the hill.“; P54:12: „THE PATROLMAN WITH LUKE’S BODY. Luke is dead. The Patrolman turns and looks across the valley through his binoculars.“; P54:13: „KATE AND JILL THROUGH BINOCULARS. Kate lying in the snow, grimacing with pain. Jill standing some feet below her, looking up. Kate tries to stand, holds her leg, screams, collapses. Jill tries to move up the hill. Kate signals frantically to her, pointing down the hill. Jill turns and skis down into the valley.“; P54:14: „THE SKIMOBILE. The skimobile crossing the valley. The patrolman takes aim at Jill and shoots.“; P54:15: „JILL ESCAPING, SKIING DOWN THE VALLEY. FADE OUT.“ Zur Glaubwürdigkeit dieser Szene wendet Margaret Atwood ein: „The skiing opening is great and reminiscent of real WW2 escapes from Poland. [...] However ... would this regime, so dedicated to the acquisition of white children, shoot a child? Might be more of a teaser to show him raising rifle and then not shooting? Also make the escape of a five-year-old on skis a bit more plausible? If she is to escape on skis, perhaps she should be a little older ... six or seven?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 1.

<sup>1146</sup> P54:15–16: „FADE OUT. FADE IN: 16. EXT. PRISON COMPOUND. DAY.“

<sup>1147</sup> P54:17: „AUNT LYDIA Hello girls. Relax, relax. At ease. [...] I’m Aunt Lydia. Are you all well? [...] You’re healthy. You know something? There are four hundred women under thirty-five in this prison and you twelve are the only ones whose tests are positive. And you’re also free from infection. You’re the lucky ones. Let’s hear you. ‘We’re the lucky ones.’ [...] You sure are. You’re going to be Handmaids. You’re going to serve God and your country.“

<sup>1148</sup> P54:22: „Moira speaks out of the side of her mouth. MOIRA How long were you in? Kate starts, glances at her. KATE Three years. MOIRA What did you do? KATE We tried to cross the border. What about you? MOIRA ‘Gender treachery.’ (She winks). I like girls. KATE Christ. They could have sent you to the Colonies. MOIRA They don’t send you to the Colonies if your ovaries are still jumping.“ Auf diese Textstelle bezieht sich Atwood mit einem Einwand zum Charakter der Figurenbeziehung: „Moira and Kate ... winking. We have Moira winking ... also later Nick winking. I wonder how much winking we want in toto, and whether we want to suggest a sexual attraction on Kate’s part for Moira, or on Moira’s

### 12.3.1.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff übernimmt Pinters Fluchtsequenz in Skriptneufassung A20, platziert diese jedoch zwischen zwei neue Einzelsequenzen, mit denen zum einen Kate als erzählerische Instanz und zum anderen verschiedene Zeitebenen innerhalb einer nicht-linearen Darstellung etabliert werden (s. Anhang G). Die vorangestellte Schlafsaal-Szene, mit der Schlöndorff auf den Romananfang zurückgreift, zeigt die Handmaids beim Flüstern ihrer Namen von Bett zu Bett und schließt mit einem von einer Rückblende unterbrochenen Voice-over Kates<sup>1150</sup> ab. Die nachgestellte Tonbandaufnahme bedeutet einen zeitlichen Vorgriff (Flashforward). Sie zeigt eine Dachkammer in der Dämmerung; Musik von Elvis Presley (vgl. *HT*, 314) ist zu hören; Kate entfernt die Aufnahmesicherung von einer Musikkassette, legt die Kassette in einen Rekorder und beginnt, ihren Bericht aufzuzeichnen<sup>1151</sup>. Mit der Ich-Erzählung sowie der Inszenierung der in den „Historical Notes“ von Professor Pieixoto erläuterten Entstehungsvoraussetzungen der Geschichte Offreds lehnt sich Schlöndorff in dieser Fassung stärker an die Vorlage an. Die Fluchtsequenz selbst enthält neben geringfügigen Textänderungen und mehreren handschriftlichen Anmerkungen der Autorin<sup>1152</sup> eine für den weiteren Handlungsverlauf wesentliche Modifikation: Statt auf das Kind zu schießen, nehmen die Grenzposten seine Verfolgung auf, fangen es ein und Kate muss mitansehen, wie ihre Tochter in dem Skimobil fortgebracht wird. Die Szene endet mit Kates Stimme im Voice-over.<sup>1153</sup> Mit dieser Umgestaltung bleibt er ebenfalls enger am Ausgangstext und die die Protagonistin im Roman beherrschende Ungewissheit wird hier unmittelbar von der Protagonistin selbst artikuliert. Zur Sequenz „Selektion der Handmaids“ leitet Schlöndorff mit einem Hubschrauberflug über, der nicht nur dem Schauplatzwechsel dient, sondern zugleich mit der in der Totalen präsentierten Umweltzerstörung eine Begründung für den rapiden Geburtenrückgang liefert, da er mit einem metafikionalen Kommentar der Erzählerin im Voice-over unterlegt ist, für den der Regisseur auf den Romantext zurückgreift.<sup>1154</sup> Aus der Vogelperspektive gewährt er schließlich einen Blick auf das Auswahllager, das mit Stacheldrahtumzäunung, einem Panzer, Menschen, die für den Abtransport zusammengetrieben werden, sowie einem mit „J“ gekennzeichneten Gebäude wie ein Konzentrationslager anmutet. Die nachfolgende Selektionssequenz weicht ebenfalls von Pinters Darstellung ab und zeigt Hunderte Frauen in einer ehema-

---

part for Kate. There's a thin edge here ... in the book, there's a friendship between a straight woman and a gay woman that is not sexual in nature ... in my experience, limited to be sure, this is usual ... if a Lesbian woman knows another is straight, there isn't much flirtation.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 1.

<sup>1149</sup> P54:24: „We've had a little trouble around here. Terrorists.“ In Pinters handschriftlichen Notizen findet sich unter dem Datum 4. September [1986] ein Vermerk, das Widerstandsthema so früh wie möglich einzuführen: „„Underground railway [sic]“ as early as possible.“ Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Oct. [1986]“.

<sup>1150</sup> A20:1: „We slept in what had once been a gymnasium. I could smell the scent of sweat, the taint of chewing gum and perfume from watching girls. Dances would have been held here [von Atwood ergänzt: a long time ago]. [...] There was old sex in the room and loneliness, and expectation, of something without a shape or a name: I remember that yearning, for something that was always about to happen. We yearned for the future [von Atwood geändert in: We were yearning for the future].“ Atwoods Überarbeitungen zielen auf eine größere Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber insgesamt findet die Sequenz die Zustimmung der Autorin, die handschriftlich anmerkt: „I like this much better!“

<sup>1151</sup> A20:12: „I am alive. I live. I breathe. This is a story I am telling, rather than write, because I have nothing to write with. I am not in any immediate danger anymore.“ Margaret Atwood ändert diesen an den Roman angelehnten Absatz (vgl. *HT*, 49–50; s. Anm. 889 u. 892) handschriftlich wie folgt ab: „I am alive. I live. I breathe. This is a story I am telling. I am telling it rather than writing it, because I have nothing to write with. Writing is too dangerous. (Pause) I am not in immediate danger.“ Nachdem die Sequenz in A27 an das Ende verschoben wurde (s. Anm. 1551), dann aber entfallen ist, fragt sie nach: „The attic-tape sequence used to be at the beginning of the film. Now you propose to take it out of the end too. Does that mean you are losing it altogether?“ Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert) und Margaret Atwood (05.04.1989) inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood.

<sup>1152</sup> Atwoods Kommentare zielen darauf, das Verhalten eines fünfjährigen Mädchens kindgerechter und damit glaubhafter zu gestalten: „Would Jill be crying? Say something?“ und „Calls Mummy! Mummy!“

<sup>1153</sup> A20:11: „I can remember screaming, though it may have been only a whisper. Where is she? What have you done with her?“

<sup>1154</sup> A20:13–14: „INT. HELICOPTER. DAY Kate handcuffed between armed men (Angels). She sees glimpses of: EXT. HELICOPTER SHOTS. DAY Views of forest, dead from acid rain. Vast industrial wasteland, toxic dumps, smoky ruins of bombed out cities. KATE (V.O.) This isn't a story I am telling. I would like to believe this is a story I'm telling. If it's a story, then there will be an ending and real life will come after it. I can pick up where I left off.“; vgl. *HT*, 49; s. Anm. 889. In ihrer handschriftlichen Bearbeitung hat Margaret Atwood alle Verben des Voice-over-Textes ins Konjunktiv gesetzt: „If it were a story, then there would be an ending and real life would come after it. I could pick up where I left off.“ In seinem Feedback an Schlöndorff merkt Pinter zum Hubschrauber-Shot an: „I don't think the voice over works here. Nor do I think it necessary. The shot itself, however, is most valuable.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 1. Später bekräftigt Pinter noch einmal: „However, I hope you keep the early shot which you introduced of the devastated countryside.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 17.02.1989.

ligen Lagerhalle, die mittels Stacheldraht in verschiedene Sektionen, eine davon gekennzeichnet mit einem roten Kreuz und dem Frauensymbol, aufgeteilt ist. Die Gefangenen werden einzeln durch die medizinische Untersuchung geschleust, während eine Lautsprecherstimme Nummern und die jeweiligen Ergebnisse („positive“/„negative“) verliest. Es entsteht ein kurzer Tumult, als eine Frau gegen ihr negatives Ergebnis protestiert. Nur ungefähr ein Dutzend Frauen, unter ihnen Kate, werden in einen reservierten Bereich geführt, die anderen werden aus dem Gebäude, eine Rampe hinunter zu den wartenden Viehtransportern getrieben. In zwei fast im Wortlaut aus dem Prätext entlehnten (und von Atwood handschriftlich ergänzten) Voice-over-Passagen legt Kate die chemische und atomare Verseuchung als Ursache für die Unfruchtbarkeit dar.<sup>1155</sup> Anschließend wird in Shot 16 in einem weiteren zeitlichen Vorgriff die Tonbandaufnahme aus Shot 12 fortgesetzt, mit der sich Kate, angelehnt an den Roman, nun direkt an einen imaginierten Zuhörer wendet.<sup>1156</sup> Der Abtransport im Bus entspricht mit wenigen Änderungen (z. B. fehlt die Angabe, Kate sei drei Jahre inhaftiert gewesen) dem Entwurf Pinters und beinhaltet einige handschriftliche Änderungen und Ergänzungen der Autorin.<sup>1157</sup>

An dieser Konzeption nimmt Schlöndorff in Skript A27 eine Reihe von Umarbeitungen vor. So ist die einleitende Schlafsaal-Sequenz übernommen und berücksichtigt Atwoods in A20 vorgenommene Korrekturen an Kates Voice-over-Text (s. Anm. 1150), der hier allerdings von den Produzenten kritisiert wird<sup>1158</sup>. Ferner ist das Textinsert „A few years from now“ vom Anfang der Fluchtsequenz hier an das Szenenende verschoben, was die Produzenten ebenfalls monieren<sup>1159</sup>. Diese Einzelsequenz und das Voice-over entfallen in späteren Fassungen, während das Textinsert anders positioniert wird. Die Fluchtsequenz enthält neben geringfügigen Textabweichungen folgende wichtige Änderungen an der Handlung: Kate und Luke gehen zu Fuß, haben aber für die Tochter Skier dabei<sup>1160</sup>; als die Grenzpatrouille sie zur Umkehr auffordert und ihre Verfolgung aufnimmt, laufen Luke und Kate los und nur Jill fährt auf Skiern den Hang hinab<sup>1161</sup>; sie ruft mehrmals nach ihren Eltern und versucht zu ihnen zurückzugelangen<sup>1162</sup>; Kates Anweisung folgend wendet sie sich dann aber um und fährt talwärts, wobei die Posten sie abzufangen versuchen<sup>1163</sup>; obwohl die nachfolgende Formulierung „Kate sees her child escaping across the woods“ in dieser Hinsicht nicht eindeutig ist, legt der Fort-

<sup>1155</sup> A20:15 (handschriftliche Ergänzungen Atwoods sind in eckige Klammern gesetzt): „The chances are one in ten, maybe. What would be the point of knowing anyway? [...] The air got too full, once of chemicals, rays, radiation. The water swarmed with toxic molecules. Women took [a thousand drugs,] medicines, pills. Men sprayed [the] trees, cows ate [the too-green] grass, all that souped-up piss flowed into the rivers, crept into your body, not to mention [those] exploding [nuclear] plants, along the [San] Andreas fault, nobody's fault. [More and more babies were born with no brain, no legs, no eyes. Fewer and fewer were born.]“; vgl. HT, 122. Der Shot ist später entfallen, aber der Text wird z. T. und ohne Atwoods Änderungen zu berücksichtigen, im Film (11–12) verwendet.

<sup>1156</sup> A20:16: „If this is a story, I must be telling it to someone. Even when there is no one. I'll just say you. Who knows what the chances are out there, of survival, Yours? I'll pretend you can hear me.“; vgl. HT, 49–50; s. Anm. 892.

<sup>1157</sup> A20:20 enthält eine Reihe von handschriftlichen Änderungen und Ergänzungen Atwoods am Text Moiras: Zusätzlich zu „What did you do?“ fragt sie „How did they get you?“, „Gender treachery.“ (She winks). I like girls“ ist geändert in „Gender treachery, they call it. I like women“; und ihre Feststellung „They don't send you to the Colonies if your ovaries are still jumping“ ist geändert in „They don't send you to the Colonies if your ovaries are still viable. We're a valuable national resource. Right?“ (Da diese Zeile in A27:24 unverändert übernommen ist, korrigiert sie dort erneut: „They don't send you to the Colonies if your ovaries are alive + [ein Wort unleserlich; AG].“). A20:23 enthält ebenfalls einige handschriftliche Änderungen: Aunt Elizabeths Text ist geändert von „Don't panic! Shut up!“ in „Girls! Don't panic! Keep calm“; die Bezeichnung „The Massachusetts Handmaid's Centre“ ist geändert in „Rachel and Leah Re-Education Centre For Handmaids“; die Erläuterungen des Armeeeoffiziers, es gebe in der Gegend Ärger mit Terroristen, sind um die Erläuterung „They dress up as women and hide bombs up their sleeves“ ergänzt und mit dem Zusatz „Register Kate + Moira, listening“ versehen.

<sup>1158</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1: „We are uncertain as to whether this voice-over conveys what should be conveyed at the start. It is a little general and amorphous. Perhaps Kate should say something more personal to her plight. Or perhaps she could say something that shows more clearly how her mind works. [...] perhaps Kate's ‚I am alive.‘ voice-over at the end should be moved up to introduce the voice-overs at the beginning.“

<sup>1159</sup> Vgl. ebd.: „The caption could confuse the audience by its current placement. Is ‚A few years from now‘ after the opening scenes or does it apply to them? Of course we know, but the audience might not.“

<sup>1160</sup> Dieser Umstand wird von Atwood handschriftlich mit der Frage „Why wouldn't they all have skis?“ kommentiert.

<sup>1161</sup> A27:12: „In the background Luke running down the hill, the vehicle in pursuit. Kate runs, Jill skis down the right side of the valley. Luke running. Jill skiing. Kate running. A SHOT RINGS OUT. Kate's head jerks round. She loses her balance, twists and falls. Jill glides on, looking back up the hill.“

<sup>1162</sup> A27:12 „JILL Mummy! Daddy! [...] JILL Mummy! Daddy! Jill tries to move up the hill.“ Hier merken die Produzenten an: „More Americans say ‚Mommy‘ than ‚Mummy.‘“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2.

<sup>1163</sup> A27:12: „Kate signals frantically to her, pointing down the hill. Jill turns and skis down into the valley. The vehicle crossing the valley; they try to intercept Jill.“

gang der Handlung nahe, dass die Tochter hier ebenfalls gefangen genommen wird; das Voice-over entfällt hier entsprechend, stattdessen endet die Szene mit einem Schrei Kates. Ferner sind die Tonbandaufnahme-Sequenzen aus A20 in die Schlussequenz verschoben bzw. entfallen ersatzlos (s. Anm. 1151), ist das trotz Pinters Kritik beibehaltene Voice-over des Hubschrauberflugs (s. Anm. 1154) gekürzt, ist eine Regieanweisung zur Kamerabewegung („As WE GET CLOSE to the ground“) hinzugefügt, und sind Kates Voice-over-Passagen in der Selektionssequenz entfallen. Auch sind mehrere Anmerkungen Atwoods zur Erzähltechnik enthalten, die jedoch in den folgenden Überarbeitungen nicht berücksichtigt wurden.<sup>1164</sup> Ergänzt ist ein Zwischenfall, bei dem eine Afroamerikanerin die anderen zum Widerstand auffordert und ein Auftritt der Aunts, mit dem die Szene schließt: In einer schwarzen Limousine fahren Aunt Lydia, Aunt Helena und Aunt Elizabeth vor; sie begutachten die ausgewählten Frauen und Aunt Lydia hält eine kurze Ansprache, für die Schlöndorff Pinters Text verwendet (s. Anm. 1147). Der Abtransport im Bus stimmt, abgesehen von wenigen Textüberarbeitungen (z. B. ist Moiras Zwinkern entfallen; s. Anm. 1148), mit der vorigen Fassung überein.

Das finale Drehbuch S12 weist erneut etliche Änderungen auf. So beginnt es, da die Schlafsaal-Szene entfallen ist, mit der Fluchtsequenz, die mit einem von Kate gesprochenen Text eingeleitet wird, auf die die um eine Ortsangabe erweiterte Texteinblendung folgt.<sup>1165</sup> Hinzugefügt sind kurze Passagen, in denen Kate und Luke das müde und verängstigte Kind zu beruhigen versuchen, Lukes Versuch, die Grenzposten von seiner Familie abzulenken<sup>1166</sup>, sowie verzweifelte Schreie Kates und Jills. Mit diesen Erweiterungen wird die dramatische Spannung erhöht und dem Tod Lukes ein heroischer Anstrich verliehen. Der nachfolgende Hubschrauber-Shot ist um das Voice-over gekürzt und in die Selektionssequenz sind einige neue Elemente aufgenommen, mit denen politische und religiöse Aspekte betont werden: die Auflehnung einer Frau während der Selektion, der Aufruf der Afroamerikanerin sowie ein „Amen“ in Aunt Lydias Ansprache.<sup>1167</sup> Zuletzt sind hier erstmals die Unterbrechung durch einen Flashback sowie die nächtliche Straßenkontrolle, mit der in bisherigen Fassungen während des Abtransports auf die Widerstandsorganisation hingewiesen wurde, entfallen.

Die Filmfassung ist demgegenüber noch einmal verändert. Sie beginnt mit einer Totalen auf ein winterliches Bergpanorama und einem neuen Textinsert, in dem in der Kombination der Wendung „Once upon a time“, die prätextkonform auf die literarische Gattung des Märchens verweist, mit der Zeitbestimmung „in the recent future“ eine Spannung zwischen den Zeitdimensionen Vergangenheit und Zukunft hergestellt wird.<sup>1168</sup> Anschließend werden das fahrende Auto, Kate und Luke beim (eine lange Fahrt anzeigenden) Fahrerwechsel und der Fußmarsch durch das dichte Unterholz gezeigt. Für das Kind führen die beiden nicht Skier, sondern einen Schlitten mit sich. Das weitere Geschehen entspricht zunächst der finalen Drehbuchfassung (Suchscheinwerfer, Sirenen, die Aufforderung des Kontrollpostens) und weicht erst, nachdem Luke bei seinem Ablenkungsmanöver erschossen wurde, stark von Skript S12 ab: Kate rennt zu ihrem am Boden liegenden Ehemann, wendet sich dann aber zu ihrer Tochter um, die angsterfüllt in das Gebüsch läuft; Kate versucht, sie einzuholen, stürzt jedoch und wird von den Grenzposten gepackt. Die in der Vorläuferfassung enthaltene Hubschrauber-Sequenz fehlt hier, wodurch sich ein abrupter Schauplatzwechsel auf das nächtliche Auswahl-lager ergibt. Dort wird unvermittelt ein visuelles Bedrohungsszenario aufgebaut (Dunkelheit, militärische Ausstattung, hektische Betriebsamkeit), das auf der Tonspur durch die nun einsetzende hämmernde, metallische Musik und eine lärmende Geräuschkulisse intensiviert wird. Die nachfolgenden Sequenzen der Selektion und des Abtransports der Handmaids sind weitgehend entsprechend der finalen Drehbuchfassung S12 inszeniert. Allerdings ist vorangestellt, dass Moira Kate, während sie

<sup>1164</sup> A27:1 ist von Atwood mit einem handschriftlichen Kommentar zum Voice-over-Text Kates „[ein Wort unleserlich, evtl. „visual“; AG] Kate in-the-cabin?“ versehen und der Vermerk zu A27:13 „THIS SEQUENCE IS NOW PART OF 163“ lautet „still think you need Kate-in-cabin [ein Wort unleserlich; AG]“.

<sup>1165</sup> S12:4: „KATE After the catastrophe when they shot the President and machine gunned the Congress. AN EMPTY VALLEY: A billboard with a torn poster: Fly American Airlines. A caption over this: TIME: A few years from now. PLACE: The Republic of Gilead (formerly the U.S.A.)“

<sup>1166</sup> S12:10: „PATROLMAN’S VOICE If you proceed any further, we will shoot. Turn back. LUKE I’ll keep them busy. KATE Don’t Luke! Luke.“

<sup>1167</sup> S12:17: „WOMAN Don’t push me, don’t push me.“; S12:18: „BLACK WOMAN Save yourselves, save yourselves. Everyone, get out, run.“; S12:19: „AUNT LYDIA Amen. You’re going to be Handmaids. You’re going to serve God and your Country ...“

<sup>1168</sup> Der Text der englischsprachigen Originalfassung lautet: „Once upon a time in the recent future a country went wrong. The country was called The Republic of Gilead“. Die deutschsprachige Fassung der Texteinblendung lautet: „Es war einmal in jüngst vergangener Zukunft ein Land namens GILEAD – vormals die Vereinigten Staaten von Amerika ...“

an der Verladerampe warten, eine Zigarette anbietet und die beiden Frauen wortlos rauchen. Auch ist der Bus, in dem Kate, Moira und die anderen gebärfähigen Frauen abtransportiert werden, ein offensichtlich zweckentfremdeter schwarz lackierter amerikanischer Schulbus. Während in den Schriftfassungen stets nur neutral von einem „Bus“ die Rede war, wird hier subtil darauf verwiesen, dass es kaum noch Kinder und wohl auch kaum noch Schulen gibt, und die Transportmittel also anderweitig eingesetzt werden können. Durch die Gestaltung der Umgebung und des Hintergrundgeschehens (Zäune, Rauch, verfallene Gebäude, bewaffnete Wachposten, Frauen in grauen Uniformen beim Arbeitsdienst, ein durch das Busfenster zu sehender Gehenkter) wird schließlich eine trostlose und beklemmende Atmosphäre erzeugt und Zwang und Gewalttätigkeit veranschaulicht.

### 12.3.2 Im „Red Centre“

#### 12.3.2.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Pinters Grundkonzeption P48/3 enthält fünf Sequenzen im „Red Centre“, die zum einen die Ausbildungszeit bis zur Weihe Kates und zum anderen mehrere danach stattfindende Episoden – Berichtserstattung, Pornofilmvorführung und Moiras Flucht – darstellen. Nur die beiden letztgenannten sind mehrmals inhaltlich und/oder strukturell überarbeitet, während die anderen über alle Fassungen im Wesentlichen gleich bleiben. In den „Skeleton outlines“ enthaltene Sequenzen, für die Pinter auf Romanpassagen zur Nebenfigur Janine/Ofwarren zurückgegriffen hatte, fehlen in den Fassungen P52, P53 und P54.<sup>1169</sup>

#### „Red Centre“, Ausbildung

Die erste Sequenz im „Red Centre“, für die Pinter auf den Romananfang zurückgreift, folgt auf die Selektion (P48/3) bzw. die Selektion und den Abtransport der Handmaids (alle anderen Fassungen) und ist von der Grundkonzeption bis zur finalen Fassung nur geringfügig modifiziert. Die Endfassung P54 beginnt mit einer Ansicht auf das Gebäude des „Red Centre“ (eine alte High School) im Sonnenlicht, während Gesang/Gebet zu hören ist; die Handlungszeit ist mit „EARLY EVENING“ angegeben. Im Schlafsaal des Zentrums, der Schulturnhalle, knien einhundert Frauen in Nachthemden und mit gesenkten Köpfen neben ihren Feldbetten. Während einige Aunts mit Schlagstöcken patrouillieren, sprechen die Frauen unter Anleitung von Aunt Lydia ein Gebet, in dem sie Gott um Fruchtbarkeit bitten. Eine Frau wird gewaltsam von zwei Aunts aus dem Saal entfernt. Moira und Kate tauschen Blicke aus und Moira zwinkert Kate zu.<sup>1170</sup> In der Nacht halten die Aunts Wache und Kate liegt mit geöffneten Augen auf ihrer Pritsche.

#### „Red Centre“, Moiras Fluchtplan

Die Sequenz, in der Kate und Moira in der Toilette über Kates Dienstantritt und Moiras Fluchtplan sprechen, geht stets der Weihesequenz voraus und stimmt in allen Fassungen weitgehend in Inhalt und Struktur überein: Aunt Elizabeth hält Wache vor den Toiletten und notiert die Uhrzeit, als Kate diese betritt; Kate bemerkt Moira in der Kabine nebenan und spricht sie durch ein Loch in der Kabinenwand an<sup>1171</sup>; als die Aunt ihnen zuruft, dass ihre Zeit um sei, betätigt Kate alibigemäß die Toilettenspülung und berührt die durch das Loch in der Wand gesteckten Finger Moiras. Pinter kombiniert hier zwei Passagen aus den Kapiteln 13 (*HT*, 82–83) und 15 (*HT*, 100), in denen sich Offred und Moira in den Waschräumen treffen: Übernommen sind der Gang zur Toilette und die Verabschie-

<sup>1169</sup> Dabei handelt es sich um das „Testifying“ (*HT*, 81–82) und den Vorfall, als Janine den Verstand zu verlieren scheint und Moira sie schüttelt und ihr ins Gesicht schlägt, um sie zur Besinnung zu bringen (*HT*, 227–229); allerdings nennt Pinter die Figur Dolores. Vgl. P48/3:45: „The Aunts. A girl testifying, admitting to rape. ‚It was her fault!‘“; P48/4:14: „Dolores rape confession.“; P48/4:36: „Dolores [von Pinter handschriftlich ergänzt: mind-]askew. O slaps her.“

<sup>1170</sup> Bezugnehmend auf ihre Anmerkung zur Homosexualität Moiras (s. Anm. 1148) wendet Atwood erneut zum Verhältnis der beiden Frauen und zur Charakterisierung Moiras ein: „Same point. Maybe a smile? Moira is gutsy, but does she have to be a bundle of smouldering lust?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 1.

<sup>1171</sup> P54:47: „KATE Is that you? MOIRA (VO) Yes. KATE I have a posting. I go tomorrow. MOIRA Oh God. I’ll miss you. KATE Me too. MOIRA Nobody wants me. The damn wives don’t want me. I scare them [handschriftlich gestrichen: or something]. I don’t know why. [handschriftlich gestrichen: I just ask them to show me their tits, that’s all.] [handschriftlich hinzugefügt: They think I want to see their tits or something.] KATE Jesus! Listen. Be careful, for Chrissakes! MOIRA I’m getting out of this shithole. I’m going to fake sick. I know how to give myself a temperature. KATE Oh yes? And then what? MOIRA They’ll send an ambulance. They have two guys in the ambulance. They must be starved for it. I’ll jerk them both off. They’ll be my slaves. What do you think? KATE Sounds terrific.“ Zur Figurenzeichnung in diesem Dialog bemerkt die Autorin: „Is Kate’s ‚sounds terrific‘ here ironic? Wouldn’t she rather emphasize the risks ... and Moira goes ahead anyway?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2.

derung, die den äußeren Handlungsrahmen bilden, sowie ein Gebet, das Pinter in Form einer Lautsprecherdurchsage als Tonkulisse verwendet<sup>1172</sup>; stark verändert gegenüber dem Roman ist der Dialog, dem Kates Ankündigung, das „Red Centre“ am nächsten Tag zu verlassen, Moiras Bemerkung über die Ablehnung der Ehefrauen sowie eine Reihe von Flüchen und Four-Letter-Words hinzugefügt sind.

### „Red Centre“, Handmaidweihe

Abgesehen von der Ankleidezeremonie, die nur in den „Skeleton outlines“ erwähnt ist, sowie der erst in P54 ergänzten Kennzeichnung der Handmaids, ist auch die Sequenz der Handmaidweihe Kates über alle Fassungen unverändert. Die Weihe stellt eine Neuerfindung Pinters dar, die so in den chronologischen Handlungsablauf integriert ist, dass sie einen Wendepunkt im Leben der Protagonistin markiert: Sie schließt die Ausbildungszeit ab und geht dem Dienstantritt im Haus Commander Freds voraus. In P54 wartet Kate zunächst auf einer Bank, bis sie an die Reihe kommt. Wie den anderen Handmaids wird ihr am Fußknöchel eine Nummer eintätowiert (vgl. *HT*, 75 u. 266). Anschließend sind Handmaids und Aunts in der Turnhalle zur Weihezeremonie versammelt. Drei Handmaids im roten Habit, darunter Kate, hören den Sermon eines Predigers.<sup>1173</sup> Es folgt ein Wechselgebet zwischen Prediger und Handmaids.<sup>1174</sup> Auf Aufforderung des Predigers treten die drei Frauen vor, erhalten ihre Schleier und werden zu Handmaids geweiht; es folgen zwei kurze Shots auf die weinende Moira und die drei geweihten Handmaids.<sup>1175</sup> Fassung A1 enthält zudem eine Textpassage, in der auf die Möglichkeit hingewiesen wird, den Fluchtversuch Moiras, die im Roman wegen einer (vorgetäuschten) Appendizitis mit dem Krankenwagen aus dem „Red Centre“ gebracht wird, in dieser Sequenz einzufügen.<sup>1176</sup>

### Gynäkologische Untersuchung und Berichterstattung

Pinters Grundkonzeption P48/3 enthält eine Sequenz, in der bei einer gynäkologischen Kontrolluntersuchung festgestellt wird, dass Offred nicht schwanger ist, und der Arzt sich als Sexualpartner anbietet.<sup>1177</sup> Diese ist in „Skeleton outline“ P48/4 übernommen, in P52 ausgestaltet und genau so in P53 und P54 eingegangen. P52, P53 und P54 enthalten zudem eine Sequenz, in der Offred in Aunt Saras Büro Bericht erstattet. Neben geringfügigen Textabweichungen unterscheiden sich diese Drehbuchfassungen in der Positionierung der Sequenz: Während sie in P52 vor der medizinischen Untersuchung stattfindet, ist die Reihenfolge in P53 umgekehrt; in P54, die nachfolgend beschrieben ist, schließt sie sich direkt an die Untersuchung an (s. Anhang F). Offred wird von einem Wächter ins Krankenhaus begleitet. Im Untersuchungsraum entkleidet sie sich, legt sich auf den Behandlungstisch, bedeckt sich mit einem Laken und wartet. Ein Vorhang verdeckt ihr Gesicht. Ein Arzt betritt den Raum, fragt nach ihrem Befinden, untersucht Offred und bietet sich mit dem Hinweis, Commander Fred sei wahrscheinlich zeugungsunfähig, als Sexualpartner an; Offred lehnt ab, und

<sup>1172</sup> Hier schlägt Atwood vor, den angeblichen Paulus-Spruch zu ergänzen: „A good place for, as St. Paul says, From each according to her ability, to each according to his needs.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2.

<sup>1173</sup> P54:48: „THE PREACHER (to the women) You are going out to fulfil your life, for the greater glory of God. God, out of His profound compassion, has seen fit to punish us, by sending us a plague of barrenness, a desert of infertility. This is to test us! This is to test our faith in his love! But as he punishes, so can he bless. And all of you are blessed, and through you our land. For you are the rarest of flowers, you have been given this precious gift –“ In ihrem Kommentar zu dieser Fassung regt Atwood an, in der Predigt Hintergrundinformationen zur Unfruchtbarkeit, die u. a. im Zusammenhang mit der Umweltverschmutzung steht, einzuarbeiten: „A little more about the causes of the childlessness?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2. Pinter hatte zur Darstellung dieses Aspektes offensichtlich selbst nach Lösungen gesucht. Davon zeugen beispielsweise einige Stichworte auf zwei undatierten Blättern seiner handschriftlichen Notizen: „temperature change after period“, „Geiger Counter“, „No signs of general radiation“, „A healthy girl is one who is not irradiated“, „Chest Xray“, „Cancer“, „toxicity will affect ovaries“, „A genetic count would probably serve – no pollution“. Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Oct. [1986]“. Zudem bemerkt er in einem Brief an Karel Reisz: „I haven’t yet been able to find a convincing way of bringing in reasons for the general infertility of women.“ Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986.

<sup>1174</sup> P54:48: „PREACHER You are fertile, you can give birth – THE HANDMAIDS Precious gift – PREACHER What a precious gift – THE HANDMAIDS Precious gift – PREACHER You can give birth, you can give birth for your country! HANDMAIDS Oh precious gift! PREACHER May the Lord open. HANDMAIDS May the Lord open.“

<sup>1175</sup> P54:48: „You will look neither to the right nor to the left. You will remain steadfast and true. He raises his hands. I pronounce you Handmaiden in the sight of God.“; P54:49: „MOIRA WEeping SILENTLY“; P54:50: „THE THREE HANDMAIDS They stand on the platform, Kate in the centre, poised, grave.“

<sup>1176</sup> Drehbuch, Fassung A1, S. 26: „Could Moira try her escape scheme with the guards here? Fainting during speech, guards rushing in and carrying her out, a last exchange of looks with Kate, while the priest drones on.“; vgl. *HT*, 101. Die Idee stammt wahrscheinlich von Pinter selbst und ist von Atwood mit einem umkringelten „Yes“ versehen.

<sup>1177</sup> P48/3:34: „Offred not pregnant. The Doctor offers his services.“

als der Arzt versucht, sie zu überreden, indem er ihr die Konsequenzen anhaltender Kinderlosigkeit vor Augen führt, beharrt sie auf ihrem „Nein“. <sup>1178</sup> Es folgt ein Schauplatzwechsel ins „Red Centre“, wo Offred Aunt Sara über Häufigkeit und Zeitpunkte der Zeugungszeremonien Rechenschaft ablegen muss. <sup>1179</sup> Die gynäkologische Untersuchung basiert auf Kapitel 11, aber während Pinter sich mit der gezeigten Situation eng an den Roman anlehnt (der Arzt trägt selbst eine Maske und kann Offred hinter einem Tuch nicht sehen), hat er den Dialog neu entworfen: Statt einer allgemeinen Bemerkung über die Zeugungsunfähigkeit der älteren Männer/Commander spricht der Arzt Offred direkt auf Commander Fred an und wird die Aufforderung zum Geschlechtsverkehr abweichend vom Prätext sehr explizit formuliert (vgl. *HT*, 70; s. Anm. 776); Pinter übernimmt die Passivität Offreds, aber lässt sie ihre Ablehnung im Gegensatz zum Roman, in der sie sich der Gefahr bewusst ist, in die der Arzt sie bringen kann, und sich sogar für die Offerte bedankt (vgl. *HT*, 71; s. Anm. 835), unmissverständlich ausdrücken. Die Berichterstattungssequenz ist hingegen nicht im Roman enthalten, sondern stellt eine Neuerfindung Pinters dar, die dazu dient, den Erfolgsdruck darzustellen, der auf Offred und den anderen Handmaids lastet.

### „Red Centre“, Pornofilm

Mit der Pornofilm-Sequenz gestaltet Pinter eine Textpassage aus Romankapitel 20 aus, in der gewaltpornografische Szenen aus den im „Red Centre“ vorgeführten Filmen drastisch geschildert sind (vgl. *HT*, 128; s. Anm. 723) und für die er zugleich auf eine weitere Stelle des Romans zurückgreift, an der im Zusammenhang mit der Verbrennung pornografischer Magazine das Titelblatt eines solchen beschrieben ist (vgl. *HT*, 48; s. Anm. 816); den Vortragstext Aunt Lydias entwirft Pinter, teilweise unter Verwendung anderer Textstellen des Romans (*HT*, 34), neu. Von der Sequenz gibt es zwei Grundvarianten, wobei sich Bedeutungsverschiebungen zwischen den verschiedenen Fassungen vor allem aufgrund ihrer unterschiedlichen Positionierung innerhalb der Gesamtstruktur ergeben (s. Anhang F). In der ersten Variante (P48/3, P48/4 u. P52) dient die Vorführung des gewaltpornografischen Films als Handlungsrahmen für die Rückkehr der gefolterten Moira nach einem offensichtlich gescheiterten Fluchtversuch. Während der Film läuft, doziert Aunt Lydia, dass die Frauen nun von so etwas befreit seien, und beobachtet Offred durch das Fenster, wie Moira von zwei Wächtern zurück ins „Red Centre“ gebracht wird. <sup>1180</sup> In der Nacht kriecht Offred unbemerkt durch den Schlafsaal hinüber zu Moira und tröstet sie. <sup>1181</sup> In P52 hat Pinter alle Passagen, die sich auf die Rückkehr Moiras beziehen, handschriftlich gestrichen und diese Überarbeitungen in P53 und P54 übernommen. In dieser zweiten Variante befinden sich Offred und Moira nun unter den Zuhörerinnen, als Aunt Lydia den von Pinter mit wenigen Worten skizzierten Film vorführt und ihre (gegenüber P52 leicht bearbeitete und gekürzte) Rede hält <sup>1182</sup>.

<sup>1178</sup> P54:94: „DOCTOR How are we getting along? [...] Three months and nothing in the wind, huh? [...] I know your Commander. He's tried twice before. He's probably sterile [...] Let me fuck you. Now. [...] OFFRED No. DOCTOR Why the hell not? [...] You know what could happen to you if you don't make it? OFFRED What? DOCTOR They could send you to the Colonies. [...] Come on. What do you say? OFFRED No. DOCTOR Well, baby, it's your life. [handschriftlich von Pinter ergänzt: He stamps her chart. ‚SEND FOR RECLASSIFICATION.‘]“ Zu diesem Dialog hat Margaret Atwood in ihrem Kommentar zur ersten Drehbuchfassung angemerkt: „I don't think he should say ‚fuck.‘ That makes it too sexual. He should preserve the facade of feeling sorry for her, trying to help ... in his own eyes his offer is selfless generosity, eh? And I think her no shouldn't be just an I-don't-want-to, but an it's-too-dangerous.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 2.

<sup>1179</sup> P54:95: „AUNT SARA [...] How many Ceremonies have there been? OFFRED Three. AUNT SARA Dates? OFFRED The sixteenth, seventeenth and eighteenth. [...] AUNT SARA What about the nineteenth? What about the twentieth? That's your best time. OFFRED No. I think he was busy. [...] AUNT SARA You have one more month and then you'll be up for re-assessment.“ Atwoods Anmerkung hierzu lautet: „Unclear to me whether three months have passed, or whether they've had sex on three consecutive days.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 2. Sie präzisiert ihren Einwand später gegenüber Schlöndorff (s. Anm. 1227).

<sup>1180</sup> Nur in den „Skeleton outlines“ deutet eine Bemerkung Aunt Lydias auf die Folterung Moiras mit der im Roman mehrmals erwähnten „Bastinado“. Vgl. P48/3:32 u. P48/4:49: „Look at her feet. She's been let off lightly. She will be sent out on her next posting in three days. She doesn't need her feet for that.“

<sup>1181</sup> In P52:101 zeigt Offred ihr darüber hinaus das Foto von ihrer Tochter und Moira erzählt Offred, dass es eine Untergrundorganisation gibt, und beschwört sie zu fliehen.

<sup>1182</sup> P54:96: „It is a bleached porn flick. A naked woman is hanging by chains from the ceiling, being caned. [...] AUNT LYDIA You have been saved from that! In those days – in those ‚free‘ days – you were considered an animal. You were treated as an animal. You were allowed no meaning to your life. You were drowning in a tide of filth. We have transformed the world and you have been saved. You have been saved from total humiliation, from the rape of the spirit even more than that of the body. You have had your dignity restored to you. You can fulfill your true destiny. You are free!“ Zu dieser Textpassage schlägt Atwood vor, die damalige mit der gegenwärtigen Situation der Frauen auch im

### „Red Centre“, Moiras Flucht

Die Sequenz von Moiras Flucht wurde von der Erstkonzeption bis zu finalen Fassung nicht wesentlich verändert und stellt sich in der Endfassung P54 wie folgt dar. In der Nacht werden die schlafenden Handmaids von Aunt Elizabeth bewacht. Moira steht auf und flüstert der Aunt etwas zu, das Wort „Toilette“ ist vernehmbar. Sie geht, kommt aber zurück, meldet eine Überschwemmung und die Aunt geht mit Moira zu den Waschräumen. Offred, die sich schlafend gestellt und auf diesen Moment gewartet hat, steht auf, nimmt Pflaster aus dem Erste Hilfe-Kasten der Aunt und schleicht ihnen nach. In der Toilette liegt Aunt Elizabeth am Boden, Moira drohend über ihr<sup>1183</sup>. Offred kommt leise herein und hält die Aunt fest, während Moira ihr Augen und Mund zuklebt. An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass die Aunt Offred nicht gesehen hat.<sup>1184</sup> Moira schubst die Aunt in den Heizungsraum und fesselt sie, nur in Unterwäsche bekleidet, an ein Rohr, während Offred Schmiere steht. Während Moira die Kleidung der Aunt anzieht, macht sie sich über diese lustig.<sup>1185</sup> Offred und Moira verabschieden sich voneinander<sup>1186</sup> und während Offred Moira aus dem Fenster hinterherblickt, läuft diese über den Hof und passiert an zwei salutierenden Wächtern vorbei das Tor des Ausbildungszentrums. Diese Sequenz basiert auf Kapitel 22, jedoch mit einer maßgeblichen Neuerung, aus der ein logisches Problem resultiert, das Pinter selbst in einem Brief an Karel Reisz wie folgt umreißt: „We haven't dealt, at the moment, with the fact that Offred helps Moira deal with Aunt Elizabeth. Therefore, Aunt Elizabeth, although blindfolded, knows that there is one other person involved. Since Moira escapes what would the Aunts do about the presence of the other guilty party?“<sup>1187</sup>

#### 12.3.2.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff hat die „Red Centre“-Sequenzen in allen untersuchten Fassungen stark überarbeitet, d. h. neue Handlungselemente hinzugefügt, Passagen aus Vorläuferversionen neu kombiniert und einzelne Elemente in der Abfolge neu positioniert. Wesentliche inhaltliche und strukturelle Änderungen beziehen sich auf:

- 1) Offreds Rückkehr ins „Red Centre“: Während Offred in Pinters Konzeption noch drei (in den „Skeleton outlines“) bzw. zwei (in den Skripten) Mal während ihrer Dienstzeit im Haus Commander Freds ins „Red Centre“ zurückkehrt, ist dies in Schlöndorffs Fassungen jeweils nur einmal der Fall. Dabei werden immer, mit Offreds Rapport in Aunt Saras Büro als Überleitung, gleich zwei „Red Centre“-Sequenzen nacheinander gezeigt: „Wiedersehen mit Moira, Janines Schwangerschaft“ in verschiedenen Varianten sowie die „Zweite Flucht Moiras“. Durch die selteneren Schauplatzwechsel sind Ausbildung und Dienstzeit der Protagonistin deutlicher voneinander getrennt und der Handlungsverlauf, besonders in Bezug auf die Nebenhandlung um Moira, ist leichter nachvollziehbar.
- 2) Die Entwicklung der Beziehung zwischen Kate und Moira: Da die beiden sich (wie von Pinter entworfen) gerade erst kennengelernt haben, muss ihre Freundschaft entfaltet und erklärt werden. Dies ist auch in Schlöndorffs Konzeption eng mit dem Devianzmotiv verknüpft. Die distanzierte und ablehnende Haltung der beiden Frauen dem Staat Gilead gegenüber, die in vielsagenden Blickwechseln, ironischen Bemerkungen und unerlaubten Handlungen (Flüstern, Verweigerung der Tabletteneinnahme) zum Ausdruck kommt, führt dazu, dass sie sich anfreunden und ein Vertrauensverhältnis zueinander aufbauen, was nicht zuletzt im Hinblick auf Moiras Flucht wichtig ist.

---

Hinblick auf andere Lebensaspekte zu kontrastieren: „And some chat too about how difficult it was for women to bring up their kids, what with having to find their own man and then the way they were always running off. Very important to show that the regime is offering some sort of solution to a perceived problem in this society ... not just porn, it doesn't affect enough women.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 2–3.

<sup>1183</sup> P54:99: „Keep quiet and don't dare look up or I'll kill you. I mean it.“

<sup>1184</sup> P54:99: „Aunt Elizabeth has not seen Offred.“

<sup>1185</sup> P54:99: „I like your panties, sweetheart. Listen. With a bit of luck they'll find you before Christmas. Remember I didn't kill you.“

<sup>1186</sup> P54:100: „Offred adjusts the Aunt's dress on Moira. MOIRA I love you baby. They hug each other. OFFRED Good luck.“ Wie bereits zu den Einzelsequenzen 22 und 32 in Pinters Drehbuchfassung P54 (s. Anm. 1148 u. 1170) meldet Atwood hier Bedenken hinsichtlich einer sexuell konnotierten Beziehung von Moira und Offred an: „See previous reflection on Moira Offred thing. This farewell makes it sound a lot as if they've having an affair.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3.

<sup>1187</sup> Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986. Dies ist jedoch in keiner Fassung berücksichtigt.

- 3) Die Fluchthandlung um Moira: In Schlöndorffs Versionen folgt auf Moiras Ankündigung des Fluchtplans stets unmittelbar dessen Umsetzung während der Handmaidweihe. Erst sehr viel später bei Offreds Rückkehr ins „Red Centre“ kommt es während des „Our baby“-Monologs der schwangeren Janine zu einem Wiedersehen mit Moira. In der sich daran jeweils direkt anschließenden Sequenz gelingt ihr mit Offreds Hilfe tatsächlich die Flucht.
- 4) Die Nebenfiguren Janine und June: Im Unterschied zu Pinter und im Einklang mit dem Roman entwickelt Schlöndorff hier zwei parallele Handlungsstränge um die Handmaids Janine/Ofwarren und June, die im weiteren Verlauf mehrmals aufgegriffen und fortgeführt werden. Dies geschieht im Falle Janines anhand neuer Sequenzen, die in das Handlungsgefüge (Ausbildung, Weihe, Rückkehr und Wiedersehen) integriert werden und zugleich auf die Nebenfigur bezogene Schlüsselszenen enthalten („Testifying“, Ohrfeige, „Our baby“-Monolog).<sup>1188</sup> Mit der Entfaltung der Figur June experimentiert Schlöndorff in verschiedenen Szenen, wobei meist ihre Bestrafung wegen unzüchtigen Verhaltens Gegenstand ist. Beide Figuren spielen in den späteren „Birth Day“- und „Salvaging und Particicution“-Sequenzen, die von zentraler Bedeutung sind, noch eine wichtige Rolle.

Darüber hinaus wurden einzelne Grundelemente der Handlung gegenüber Pinters Konzeption verändert bzw. verschoben und in weitere dem Roman entlehnte typische Situationen eingebettet. Beispiele dafür sind das Abführen einer Handmaid aus dem Schlafsaal, die Einführung neuer Schauplätze (Cafeteria, Kapelle), das Zeigen von Alltagsszenen (Frühstück, Gymnastik) und die Darstellung der weltanschaulichen Hintergründe Gileads im Umerziehungsprogramm der Aunts. Ferner wird über Gebete, Predigten und Gesang eine religiöse Atmosphäre erzeugt. Die Kennzeichnung der Handmaids erfolgt in A20 wie bei Pinter als Tätowierung im Rahmen der Weihesequenz, fehlt in Skript A27 gänzlich, ist in Fassung S12 zweimal enthalten (einmal als Hintergrundgeschehen und einmal, als Kate ein nummeriertes Armband angelegt wird) und ist schließlich im Film, in dem Kate ein Strichcode-Armband angelegt wird, zu einem Monolog Aunt Lydias inszeniert.

### „Red Centre“, Ausbildung

Erstfassung A20 beginnt mit zwei gegenüber Pinter hinzugefügten, zur Tagzeit spielenden Einzelsequenzen: Zunächst erfolgt in der Cafeteria des „Red Centre“ die Begrüßung der Handmaids durch Aunt Lydia, die der Regisseur leicht verändert vom Ende von Pinters Selektionssequenz übernimmt<sup>1189</sup>; daraufhin hören die Handmaids einen eng an den Roman angelehnten Vortrag Aunt Lydias, in dem sie den Rückgang der Geburtenrate anhand eines Kurvendiagramms erläutert<sup>1190</sup>. Nun schließen sich die am frühen Abend stattfindenden Shots auf das Gebäude und die Turnhalle mit den am Boden knienden, singenden und betenden Handmaids an, mit denen Pinter die Ausbildungssequenz eingeleitet hatte. Während sich die Beschreibung des Zentrums von der Pinters unterscheidet – kein Sonnenschein, das Gebäude ist nicht ansprechend („pleasant“), sondern verfallen („decayed“) –, ist die Szene mit dem abendlichen Gebet weitestgehend von ihm übernommen. Sie enthält darüber hinaus einige handschriftliche Überarbeitungen Atwoods, einschließlich eines neu getexteten geistlichen Liedes.<sup>1191</sup> Nach der Unterbrechung durch einen Flashback auf Kates Tochter ereignet sich, wie bei Pinter, das gewaltsame Entfernen einer der Frauen aus der Turnhalle, die hier

<sup>1188</sup> Gegenüber Pinter erwähnt er diesbezüglich schon in einer frühen Phase seiner Konzeption: „I tried to work in the figure of the true believer, following very much Margaret Atwood’s line. This poor Janine is very touching [...]“. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988].

<sup>1189</sup> Siehe Anm. 1147. Beispielsweise ist der Satz „You are the shock troops, you will march out in advance, into dangerous territory“ ergänzt. Dem hat Atwood handschriftlich den Satz „You will help us ... repopulate“ angefügt.

<sup>1190</sup> A20:25: „AUNT LYDIA There are no dates after the mid nineties [der erste Satz ist von Atwood gestrichen]. A slippery slope, as you can see, down past zero line and down and down. Some believed there would be no future. Nonsense. They were lazy women. Sluts. [von Atwood ergänzt: When the Lord said, Be fruitful and multiply, he was not joking. If you can, you must. So] Think of yourself as pearls [von Atwood ergänzt: of great price]. All of us here will lick you into shape.“; vgl. HT, 123–124.

<sup>1191</sup> A20:27 ist von Atwood mit dem Kommentar „She mentioned a song here, so I have provided one“ versehen; der Satz „Aunt Lydia leads the incantation, repeated in murmurs by the women“ ist geändert in „First there is a song, led by a guitar-playing Aunt. Then Aunt Lydia leads an incantation, repeated in murmurs by the women“. Es folgt der Liedtext: „SONG O God from whom all blessings flow/ Hear us your daughters here below/ Make us the vessels of the seed/ Of those who come to us in need/ Remove our anger, cleanse our will/ And leave us empty to be filled.“ Das Lied wird zur Melodie des bekannten Kirchenliedes „Old Hundredth (Praise God from Whom all Blessings Flow)“ gesungen und lehnt sich textlich an dieses an. Es ersetzt zusammen mit der handschriftlich ergänzten Zeile „Let us pray. Oh Lord“ die Anrufung „Dear God, King of the Universe –“.

als diejenige zu erkennen ist, die sich zuvor gegen ihren Abtransport gewehrt hatte.<sup>1192</sup> Ebenfalls wie bei Pinter folgt der Kate/Moira-Blickwechsel, allerdings ohne Zwinkern (s. Anm. 1170).

In Skript A27 ist die Begrüßung Aunt Lydias in der Cafeteria wieder entfallen und wie zuvor bei Pinter an das Ende der Selektionssequenz gestellt. Stattdessen zeigt die Szene die Handmaids beim Frühstück, währenddessen Aunt Helena die Geschichte von Rachel und Leah aus der Bibel vorliest.<sup>1193</sup> Zu dieser Szene regen die Produzenten zudem an: „Against the backdrop of the indoctrination, perhaps there is an opportunity to develop and humanize the Kate/Moira relationship.“<sup>1194</sup> Während der Vortrag zum Geburtenrückgang in die „Testifying“-Sequenz verschoben ist, folgen unverändert der Außen-Shot auf das Gebäude und das Abendgebet in der Turnhalle. Integriert sind hier das von Atwood getextete Lied und teilweise auch ihre Ergänzung zur Auseinandersetzung zwischen der Nonne und der Aunt<sup>1195</sup>.

Wiederum leichte Modifikationen weist das finale Drehbuch S12 auf. Hier zeigt die Cafeteriaszene ebenfalls die Handmaids beim Frühstück, Aunt Helenas „Rachel and Leah“-Text ist aber stark gekürzt, und Atwoods umfangreiche Ergänzung zum „rewriting“ der Bibel ist nicht berücksichtigt. Erweitert ist sie um die Kennzeichnung der Handmaids.<sup>1196</sup> Die Szene wird fortgesetzt mit einem neu hinzugefügten Shot, der auf einer Szene beruht, die in den vorigen Fassungen in die „Testifying“-Sequenz eingebettet war, und mit der sich Schlöndorff an Atwoods Darstellung der Bestrafung Moiras nach ihrer gescheiterten Flucht sowie auf eine ähnliche Stelle in Kapitel 13, in der die Handmaid Dolores von zwei Aunts abgeführt und körperlich gezüchtigt wird, anlehnt: Eine als „flirtatious girl“ bezeichnete Handmaid namens June wird von zwei Aunts festgehalten, während Aunt Lydia ihre Bestrafung kommentiert.<sup>1197</sup> Wie zuvor und nur mit geringfügigen Textänderungen folgen die Sicht auf das Gebäude, die Gebetsszene in der Turnhalle und das Abführen der aufbegehrenden Nonne. Die Sequenz endet jedoch hier nicht mit dem Blickwechsel von Kate und Moira, sondern, nachdem das Licht im Saal gelöscht wurde, mit dem Flüstern der Namen der Handmaids von Bett zu Bett. Dieses ist im Roman vorgeprägt (vgl. *HT*, 14; s. Anm. 773) und wurde von Schlöndorff in vorhergehenden Fassungen zunächst als Anfangssequenz verwendet (A20:1 u. A27:1).

Im Film ist neben inhaltlichen Aspekten auch die Reihenfolge verändert: Die „Red Centre“-Sequenzen beginnen mit der abendlichen Szenerie, auf die die Cafeteria-Szene am Morgen folgt. So ist zunächst der Eingangs-Shot gegenüber allen Textfassungen stark modifiziert, denn er zeigt drei hoch an einer Mauer ausgestellte Erhängte und es herrscht eine düstere Atmosphäre mit Dunkelheit und starkem Regen. Da im Hintergrund religiöser Gesang zu hören ist – wofür Schlöndorff das von Atwood zur Melodie von „Old Hundredth“ getextete Lied (s. Anm. 1191) in voller Länge verwendet –,

<sup>1192</sup> A27:29: „It was the young nun with the Rosary.“ An dieser Stelle hat Atwood Dialogtext ergänzt und erneut Änderungen an dem Bittgebet vorgenommen. „She’s hysterical. NUN I won’t do it. I won’t break my vows! You can’t make me. I won’t. AUNT HELENA Don’t be so selfish. Why do you think God made you a woman?“ Mit dem Kommentar „King of the Universe‘ is too Jewish-sounding“ sind außerdem die Zeilen „Oh God, King of the Universe –“ zu „Lord –“ geändert. Pinter kritisiert später: „I don’t like the nun’s line ‚I won’t break my vows‘. On the nose. Can we cut it?“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 1.

<sup>1193</sup> A27:27: Bevor die Aunt mit der Bibellesung beginnt, ermahnt sie die unzufrieden in ihrem Haferbrei stochernden und leise murrenden Handmaids zur Ruhe: „Silence! You’re getting the best, you know. There’s a war on. You are spoiled girls.“ Dem hat Margaret Atwood mit dem Kommentar „Important I think – to indicate how much ‚rewriting‘ is going on“ eine Textpassage hinzugefügt, die darauf abzielt, die Fälschung von Bibeltexten zu entlarven: „But we spoil you for a reason – As St. Paul says ‚From each according to her abilities – to each according to his needs.‘ KATE (to Moira) „St. Paul never said that! They’re rewriting the Bible! MOIRA Listen, sweetheart. They’re rewriting everything.“

<sup>1194</sup> Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1.

<sup>1195</sup> Zu A27:31 wenden die Produzenten ein: „Especially in light of earlier scenes involving capture of the nuns this scene may go too far and be unnecessary.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1.

<sup>1196</sup> S12:27: „AUNT LYDIA The air go[t] too full once of chemicals and radiation. MAN Next. AUNT LYDIA Rain water swarmed with Toxic Molecules. MAN Sit. AUNT LYDIA These poisons flowed into the rivers, crept into people. MAN Place your right arm in the sleeve. AUNT LYDIA The result: Sterility. MAN Remove your arm. AUNT LYDIA Today only one out of a hundred women can still bear children. And some women stopped. Believing there would be no future, they refused. Refused to bear children! They wouldn’t even try. They were lazy women. They were sluts. [T]here is more than one kind of freedom. In the days of anarchy, it was freedom to. Now, you’re being given freedom from. Don’t underrate it.“ Der Monolog der Aunt setzt sich zusammen aus Passagen des dem Roman entlehnten Voice-over-Textes Kates in A20:15 (s. Anm. 1155) bzw. Aunt Lydias Vortrag aus den Vorgängerfassungen (A20:25 u. A27:37A) sowie der von Pinter dem Roman entnommenen (vgl. *HT*, 34) und in den frühen Fassungen für die Sequenz „Red Centre, Pornofilm, Rückkehr der gefolterten Moira“ (P48/3, P48/4 u. P52) verwendeten Passage zum Freiheitsbegriff.

<sup>1197</sup> S12:27A: „AUNT LYDIA I hate to punish her, but she abused herself and your body is a temple of purity. So, let that be a lesson to you. We know men can’t help it. But we are different. We have self control. Dignity.“; vgl. *HT*, 82 u. 102.

der sich im anschließenden Shot mit den singenden, neben ihren Feldbetten knienden Handmaids fortsetzt, sind die beiden Einzelsequenzen über die Tonspur miteinander verknüpft. Das Abendgebet in der Turnhalle, einschließlich des Vorfalls mit der jungen Nonne, die sich weigert, ihr Gelübde zu brechen, ist weitgehend entsprechend der finalen Drehbuchfassung inszeniert. Neben dem Umstand, dass dieses Geschehen visuell und akustisch stärker in den Hintergrund verlegt wurde, enthält die Sequenz aber zwei bedeutende Änderungen: Die Unterbrechung durch einen Flashback ist entfallen und das Flüstern der Namen von Bett zu Bett ist hier direkt von Moira und Kate initiiert. Während des Geflüsters wechselt die Kameraperspektive in die extreme Aufsicht und zeigt in einer langsamen Kamerafahrt die auf ihren in langen Reihen angeordneten Feldbetten liegenden Handmaids. Am Sequenzende leitet die Nahaufnahme von Kate, unterlegt mit den Rufen Jills aus dem Off, zur nachfolgenden Rückblende über.

Die drei am nächsten Morgen spielenden Einzelsequenzen verschmelzen durch die Tongestaltung zu einer Einheit: Der Vortrag Aunt Lydias über Umweltverseuchung und Sterilität setzt am Ende der Frühstücksszene ein, wird während der Kennzeichnung Kates im Off fortgeführt und mündet in Aunt Lydias Auftritt vor den in der Turnhalle versammelten Handmaids.

- 1) Zunächst ist die Einzelsequenz in der Cafeteria gegenüber allen Drehbuchfassungen erheblich umgestaltet. Während die „Rachel and Leah“-Passage entfallen ist, wurde eine Szene hinzugefügt, in der Moira Kate von der Tabletteneinnahme abhält: Kate und Moira stehen in einer langen Schlange, um ihr Frühstückstablett entgegenzunehmen, und Moira setzt eine angewiderte Miene auf; als Kate ihre Tabletten einnehmen will, schüttelt Moira verstohlen den Kopf und demonstriert ihr, wie man diese unbemerkt verschwinden lässt. Dies lehnt sich an zwei Textstellen im Roman an, wo Offred den Verdacht äußert, im „Red Centre“ mit Tabletten ruhiggestellt worden zu sein (*HT*, 80), bzw. Moira sagt, sie werde ihre Vitaminpillen verstecken (*HT*, 100), und ist möglicherweise auf die Anregung der Produzenten zurückzuführen, die Kate/Moira-Beziehung zu entwickeln (s. Anm. 1194).
- 2) In Übereinstimmung mit der finalen Drehbuchfassung ist dann die Kennzeichnung in Szene gesetzt: Während der Vortrag aus dem Off sowie die mündlichen Anweisungen des Mannes dem Text aus Shot 27 entsprechen (s. Anm. 1196), wird für die Darstellung der äußeren Handlung auf Shot 43A zurückgegriffen<sup>1198</sup>; allerdings erfolgt das Anlegen des Armbandes mithilfe einer größeren Apparatur und ist darauf statt Nummern ein Strichcode, wie er aus der Warenkennzeichnung bekannt ist, eingraviert. Hier findet eine Sinnverschiebung statt, insofern als – da sich das Armband entfernen lässt und das Auge-Symbol fehlt – der Aspekt der permanenten Überwachung abgeschwächt wird und die Assoziation mit dem Nationalsozialismus entfällt, und stattdessen die Degradierung der Frau zur Ware betont ist.
- 3) In Shot 13 schließlich werden, während der Wortlaut des mit der Ermahnung „Don't underrate it“ endenden Vortrags mit der vorherigen Skriptfassung übereinstimmt (s. Anm. 1196), zur Darstellung des äußeren Geschehens Elemente aus verschiedenen Romankapiteln miteinander kombiniert: So stammen das Bild von Aunt Lydia mit einem Zeigestock vor dem Flipchart mit dem Kurvendigramm aus Kapitel 19, die Archiv-Aufnahmen von den Demonstrationen der Frauenbewegung vor dem Washingtoner Kapitol aus Kapitel 20 und mit den im Hintergrund gymnastische Übungen absolvierenden Handmaids wird auf die exzessive Gesundheitserziehung der Handmaids in Gilead angespielt (vgl. *HT*, 24, 36 u. 75; s. Anm. 727).

Die folgenden zwei Sequenzen sind inhaltlich eng miteinander verknüpft. Nachdem in einem neuen Shot eine Handmaid von zwei Aunts aus dem nächtlichen Schlafsaal geführt wurde, beginnt Shot 15 mit einem durchdringenden Schrei und zwei Handmaids bringen eine vor Schmerz wimmernde Handmaid (in der Schriftfassung June genannt) in den Frühstücksraum. Sie setzen sie auf den Platz neben Kate, die das Geschehen entsetzt beobachtet. Die Kamera folgt Kates Blickrichtung nach unten, auf die blutenden Füße der Frau. Während Aunt Lydia die Bestrafung rechtfertigt (s. Anm. 1197), wandern Kates Augen zwischen June und der Aunt hin und her und wechselt ihr mimischer Ausdruck dabei jeweils von mitleidig zu ungläubig. In der filmischen Inszenierung wird somit die Folterung mit der „Bastinado“ als gängige Bestrafungspraxis ebenso drastisch vorgeführt wie in Schlöndorffs Schriftfassungen und ist deren Grausamkeit darüber hinaus in den Emotionen Kates gespiegelt.

<sup>1198</sup> In S12:43A ist die Szene so beschrieben: „Part of the room is curtained off. [...] Kate goes through the curtain. An old man is sitting. Kate hesitates to put her hand on a cushion, then does so. The old man solders a bracelet inscribed with numbers around her wrist.“

### „Red Centre“, „Testifying“

Für die „Testifying“-Sequenz, die bei Pinter nur in den beiden „Skeleton outlines“ enthalten ist, greift Schlöndorff wiederum, teilweise unter Verwendung des Wortlauts, auf die Romanvorlage zurück. Sie findet in Fassung A20 am Morgen nach der Schlafsaal-Sequenz statt und ist mit der Bestrafung der Handmaid June kombiniert. In dem einleitenden Shot ist kurz eine Handmaid mit entblößtem Oberkörper bei der Morgentoilette zu sehen; sie wird von einem der Wächter bemerkt. Im darauf folgenden Shot kniet June vor den versammelten Handmaids und wird von Aunt Helena der Unzucht angeklagt, was von Atwood handschriftlich zu einer Auseinandersetzung zwischen Aunt und Handmaid erweitert ist<sup>1199</sup>; Aunt Lydia erteilt den Befehl, June ins „Science Lab“ zu bringen, und kündigt ihre Bestrafung an<sup>1200</sup>. Aus dem nächsten kurzen Shot geht dann hervor, dass sie mit Auspeitschen bestraft wird.<sup>1201</sup> Nun erst beginnt die Hauptszene: Die Schreie Junes sind zu hören, während Janine vor der Versammlung ihr Bekenntnis ablegt; dieses ist im Skript lediglich kurz vermerkt und wird von der Autorin handschriftlich ausführlich ausgestaltet<sup>1202</sup>; es folgt ein durch die Aunts angestacheltes Beschimpfungsritual, in dessen Verlauf Janine unter Tränen zusammenbricht<sup>1203</sup>; während sich manche Handmaids daran „with overwhelming enthusiasm“ beteiligen, werfen Moira und Kate sich Blicke zu und als Kate Moira zuflüstert „I’m going crazy“ antwortet diese „I know. This is a fucking loony bin“; mit Janines Selbstbezeichnung und Aunt Helenas<sup>1204</sup> Umwertung des Freiheitsbegriffs endet die eigentliche „Testifying“-Szene. Nun wird die zuvor unterbrochene Nebenhandlung fortgesetzt: June wird mit blutigen Füßen in die Turnhalle zurückgebracht; Moira erklärt Kate, sie würden dafür Stahlkabel mit ausgefranzten Enden benutzen, und Kate wendet sich June zu, um ihr zu helfen, wird aber von Aunt Helena daran gehindert; die Sequenz schließt mit Aunt Helenas Belehrung, Füße seien für ihre Zwecke nicht erforderlich, und der Verabredung Kates und Moiras zu einem heimlichen Treffen auf der Toilette.

In der folgenden Fassung A27 ist das „Testifying“ mit etwas zeitlichem Abstand zum ersten Block der „Red Centre“-Sequenzen hinter Kates „Vorstellungsgespräch“ platziert (s. Anhang G). Vorangestellt ist ein neuer Shot, der die Handmaids bei der Handarbeit an ihren zukünftigen Trachten zeigt, während Aunt Lydia einen längeren Vortrag über die Umweltverseuchung als Ursache der Sterilität hält, für den Schlöndorff Teile des Voice-over-Textes Kates aus A20:15 (s. Anm. 1155) verwendet.<sup>1205</sup> Unter Rückgriff auf A20:25 folgt die „They were lazy women“-Passage und das Zeigen des Diagramms mit den fallenden Geburtenraten (s. Anm. 1190). An beiden Absätzen hat die Autorin mit dem Kommentar „I’ve added ‚help‘ words to Lydia’s speeches – that’s what she thinks she’s doing“ Ergänzungen vorgenommen, u. a. in Form von Bezügen auf die Umweltthematik.<sup>1206</sup> Wie in A20 schließen sich

<sup>1199</sup> A20:31: „JUNE (She tries to protest. All she was doing was mirror herself in the window, unaware that she could be seen). AUNT HELENA There is a good reason why we have no mirrors here.“ Diese Textpassage hat Atwood, um deutlicher auf das Laster der Eitelkeit hinzuweisen, unter Rückgriff auf die Spiegel-Symbolik des Romans durch folgenden Dialog ersetzt: „JUNE „I wasn’t! I was just washing. I was using the window for a mirror – there aren’t any mirrors in this stupid dump! AUNT HELENA There is a good reason why we have no mirrors here. A good Handmaid should be invisible. Vanity is no longer your business.“

<sup>1200</sup> A20:31 (handschriftliche Ergänzungen Atwoods sind in eckige Klammern gesetzt): „AUNT LYDIA Take her to the Science Lab. [...] I hate to punish her, but you have to learn. [Let this be a lesson to you:] Don’t tempt men. We know men can’t help it. All flesh is grass. God made them that way. But we are different. We have dignity. [We have self-control.]“

<sup>1201</sup> A20:31a: „The girl is dragged into the Science Lab, where two Aunts are waiting for her, with what looks like a whip[.]“

<sup>1202</sup> A20:32: „She tells how she was gang-raped at fourteen and had an abortion (book – page 92)“ Handschriftlich von Atwood zugefügt ist folgender Text: „AUNT LYDIA Next – Janine. JANINE (hesitant) What am I supposed to say? AUNT LYDIA (smiling) Tell us about yourself, dear. Tell us the truth. About how it was, back then. JANINE It was – it was horrible. I was – I was raped – when I was fourteen. By six guys in my highschool class. It was after a party – I was a little drunk, I guess, I didn’t know what they were – I thought they were my friends! And then I had – I had an abortion! (the other women react) They made me do it – my mother and – it wasn’t my fault!“

<sup>1203</sup> A20:32: „AUNT HELENA Whose fault was it? [...] WOMEN (in unison) Her fault, her fault, her fault. AUNT HELENA (pleased with them, beaming) Who led them on? WOMEN (in unison) She did, she did, she did. AUNT LYDIA Why did God allow such a terrible thing to happen? WOMEN (in unison) Teach us a lesson, teach us a lesson, teach us a lesson. AUNT LYDIA What is she? WOMEN WHORE! WHORE! WHORE [...] WHORE! WHORE! WHORE! Janine bursts into tears.“

<sup>1204</sup> An mehreren Stellen dieses Shots hat Atwood „AUNT HELENA“ durchgestrichen und durch „AUNT LYDIA“ ersetzt.

<sup>1205</sup> Pinter bemerkt dazu in seinem Feedback: „Aunt Lydia’s new speech very concise and very important.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 1.

<sup>1206</sup> Sie notiert „P.C.B.s“ „D.D.T.“ und „it summed up in mother’s milk“; zudem hat Atwood hinter „They were lazy women. Sluts“ den Satz „Not like you“ ergänzt und die Zeile „All of us here will lick you into shape“ geändert in „All of us here will help to lick you into shape“.

die drei Shots um die Nebenhandlung Junes an, wobei der Text geringfügig überarbeitet ist und die oben genannten Ergänzungen Atwoods an den Sprechertexten teilweise berücksichtigt wurden (s. Anm. 1199). Allerdings kritisieren die Produzenten das Timing der Bestrafung Junes.<sup>1207</sup> Shot 39, der den Hauptdialog und die Bestrafungsrede Aunt Lydias enthält, ist demnach von Schlöndorff mit dem Vermerk „out?“ versehen, und die Autorin schlägt dazu vor „try it + see if it works“.<sup>1208</sup> Die Hauptszene beginnt mit dem von Atwood neu getexteten Bekenntnis Janines (s. Anm. 1202) und entspricht auch im Weiteren im Großen und Ganzen der Vorgängerfassung (Beschimpfungsritual, Kommunikation Kate/Moira, Freiheitsbegriff, Rückkehr Junes).<sup>1209</sup> Trotz eines Einwandes seitens der Produzenten und einer handschriftlichen Korrektur<sup>1210</sup> bleibt sie in den späteren Fassungen unverändert.

Die finale Skriptfassung S12 ist schließlich erheblich gekürzt und, nach einer weiteren Streichung von Shot 38, der die Handmaids bei gymnastischen Übungen zeigt, in der Filmfassung entsprechend inszeniert. In beiden Fassungen findet das „Testifying“ strukturgleich mit A27 nach Kates „Vorstellungsgespräch“ im Haus Commander Freds statt. Insbesondere wurde in diesen Fassungen die Nebenhandlung um die Handmaid June ausgegliedert und (in die Frühstücksszene) vorverlegt, so dass ausschließlich Janines Bekenntnis Gegenstand der Sequenz ist, wobei vor allem auf das Verhalten der Protagonistin fokussiert wird. So machen sich Kate und Moira verstohlen lustig, als die Handmaids sich in der Turnhalle versammeln, und Kate verkneift sich ein Grinsen, als Janine sich mehr oder weniger freiwillig meldet. Sie wird dann aber ernst, als Janine von ihrer Vergewaltigung berichtet (der Text entspricht weitestgehend Atwoods Entwurf; s. Anm. 1202). Bei dem folgenden, über alle Fassungen unveränderten Beschimpfungsritual machen einige Handmaids begeistert, andere zögerlich mit, Kate hingegen wird sogar von einer Aunt mit dem Schlagstock angestoßen, damit sie sich daran beteiligt, was sie daraufhin widerwillig tut. Schließlich sagt sie zu Moira „I’m going crazy“ und Moira antwortet „This is a fucking loony bin“. Die Zeichnung der Hauptfigur unterscheidet sich insofern deutlich von der im Roman, als hier stark auf deren Nonkonformismus abgehoben ist. Beispielsweise fehlt im Roman ihre Bemerkung, dass sie wahnsinnig wird, und sie gibt zu, beim „Testifying“ mitgemacht zu haben und sich dafür zu schämen (*HT*, 82; s. Anm. 836).

### „Red Centre“, Moiras Fluchtplan

In Bezug auf die „Moiras Fluchtplan“-Sequenz unterscheiden sich Schlöndorffs Fassungen gegenüber Pinters Konzeption vorrangig durch ihre Neupositionierung im Handlungsablauf, aus der sich auch inhaltliche Akzentverschiebungen ergeben. Während sie in Pinters Skripten auf „Vorstellungsgespräch“ und „Salvaging“ folgt, lautet die Reihenfolge bei Schlöndorff mit Ausnahme von Skript A20 „Vorstellungsgespräch“/„Testifying“/Fluchtplan (s. Anhang G). Textlich weichen diese Fassungen, ebenfalls ausgenommen Fassung A20, lediglich in Details voneinander ab. Zudem sind A20 und A27 ausführlich handschriftlich von der Autorin bearbeitet worden. Fassung A20 ist darüber hinaus aufgeteilt und ergänzt. Im ersten Teil, für den der Regisseur sowohl Passagen aus Pinters P54:46–47 als auch aus dem Roman verwendet, treffen sich Moira und Kate auf der Toilette und hier ist es Kate, die den Gedanken an eine Flucht äußert und, nachdem Moira sie ironisch auf freiwilligen Dienst in den verseuchten Kolonien verweist, noch einmal insistiert.<sup>1211</sup> In der Nacht liegt Kate weinend wach und ist das Wimmern der kurz zuvor gefolterten June zu hören. Im zweiten Teil ist zunächst als Ausgangssituation eine Frühstücksszene hinzugefügt, in der Atwoods Vorschlag, den Text der Lautsprecherstimme zu ergänzen (s. Anm. 1172), umgesetzt ist. Die Mahlzeit nimmt Atwood außerdem zum Anlass, (handschriftlich) witzig-ironische Bemerkungen Moiras einzuflechten,

<sup>1207</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1: „We have just seen the girl at the window bare her breasts. We think her punishment should be seperated [sic] in time. Perhaps when she is brought back at the end of scene 41/ page 21, Aunt Lydia could make the speech she currently makes in scene 39. By doing so, scenes 39–40 can be eliminated, and Moira’s first line in scene 41 can be placed at the end of scene 41. The goal here is to seperate [sic] the crime and the punishment with Janine’s testimony.“

<sup>1208</sup> Hinter dem Satz „A good Handmaid should be invisible“ hat sie außerdem „Even to herself“ ergänzt.

<sup>1209</sup> In A27:41 sind die wahrscheinlich von Schlöndorff stammenden Notizen „booby hatch“ und „british?“ zu Moiras Bemerkung „This is a fucking loony bin“ von Atwood mit dem Kommentar „I don’t think it’s too British“ versehen.

<sup>1210</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2: „We think it would be more powerful if Janine were not raped by 6 men, for any regime would abhor that. Perhaps Janine’s regret should be an abortion of a pregnancy out of wedlock.“ Handschriftlich ist die Anzahl der Vergewaltiger geändert: „3“ statt „six“.

<sup>1211</sup> A20:34: „MOIRA (O.S.) Is that you? KATE Yes. MOIRA (O.S.) God, do I need a cigarette! KATE Me too. Is there any way out of here? MOIRA Volunteer for the Colonies, Jersey, Michigan, clean-up the [von Atwood handschriftlich ergänzt: radioactive] waste-dump till your nose falls off. Two years survival, maximum. KATE There must be another way.“

die von ihrer Verachtung für das Regime zeugen.<sup>1212</sup> Auf dem Weg zum Waschraum schließlich trifft Kate June, die wegen der erlittenen „Bastinado“ auf Krücken geht und der sie die Treppe hinaufhilft. Es folgt das Gespräch der beiden Frauen (wie bei Pinter) durch ein Loch in der Toilettentrennwand, das in weiten Teilen und mit nur geringfügigen Änderungen Pinters Text in P54 entspricht (s. Anm. 1171) und mit der Berührung ihrer Finger endet.<sup>1213</sup>

In den folgenden Fassungen werden die strukturellen und nebenhandlungsbezogenen Erweiterungen wieder rückgängig gemacht, so dass die Sequenz „Moiras Fluchtplan“ sich jeweils wieder Pinters Entwurf annähert: Alle bestehen aus zwei aufeinanderfolgenden Shots (Kates Weg zum Waschraum, der Dialog Moira/Kate) und konzentrieren sich ausschließlich auf die Ankündigung der in Kürze eintretenden Ereignisse (Kates Dienstantritt, Moiras Fluchtversuch). Allerdings ist, während der erste Shot nur um die Lautsprecherdurchsage gekürzt wurde, der Dialog der Hauptszene auch in den folgenden Fassungen immer wieder verändert und handschriftlich bearbeitet worden.<sup>1214</sup> Das Resultat ist ein in finaler Skriptfassung S12 und Filmfassung übereinstimmender Dialog, in dem die Entwürfe und Vorschläge aller drei Beteiligten vermischt sind.<sup>1215</sup> Im Hinblick auf die Figur der Protagonistin erscheint dies als Kompromiss, denn Kate ist zwar deutlich zurückhaltender und vorsichtiger als ihre Freundin, aber sie wirkt keinesfalls ängstlich oder versucht gar, diese von ihrem Vorhaben abzubringen. Moira hingegen wird nicht nur über ihre tabulose und mit Flüchen und Kraftausdrücken gespickte Sprache als rebellische Außenseiterin gekennzeichnet, sondern auch durch die schauspielerische Darbietung: Sie bewegt sich in der Toilettenkabine wie ein gefangenes Tier, schlägt wütend gegen die Wand, ist teilweise aber auch den Tränen nahe, senkt den Kopf und schmiegt sich an die Trennwand. Insgesamt erweckt sie den Eindruck, sehr unter der Situation zu leiden und daran zu verzweifeln, dass ihre einzige Gleichgesinnte sie verlässt, und gleichzeitig ist sie voller Energie, sich nicht unterkriegen zu lassen und ihren Plan entschlossen in die Tat umzusetzen.

#### „Red Centre“, Handmaidweihe und erste Flucht Moiras

Die Weihesequenz in Skript A20 beginnt mit dem von Pinter wörtlich übernommenen Shot, der die Tätowierung von Kates Fußknöchel zeigt und der hier mit Atwoods handschriftlichem Kommentar „I question this scene“ versehen ist. Es folgt ein neu hinzugefügter Shot, in dem die Handmaids erstmals ihre roten Trachten anlegen; ihre kritisch-ablehnende Haltung drückt dabei sowohl Kate, die bemerkt „Like [von Atwood handschriftlich ergänzt: being] dipped in blood“ als auch Moira, die darauf antwortet „I’ve never looked good in red. It’s not my color“ aus. Die sich anschließende Weihezeremonie entspricht zunächst in der Beschreibung der Szenerie (ein Prediger auf der Kanzel, Kate und zwei andere Frauen in der Handmaid-Tracht, Handmaids und Aunts als Zuschauerinnen)

<sup>1212</sup> Ergänzt sind die Sätze „MOIRA (aside to Kate) This stuff looks like mushed-up cardboard“ und „MOIRA (whispers to Kate) You’ll eat it and you’ll like it. Kate has to smother a smile“. Moiras Zeile „Naughty puss“ ist dafür gestrichen.

<sup>1213</sup> Da der Anfang von P54:47 ja bereits für Shot 34 verwendet wurde, ist der Dialogeinstieg neu („KATE Are you there? MOIRA (v.o.) Large as life and twice as ugly.“; vgl. HT, 100). Am Ende des Dialogs setzt Schlöndorff Atwoods Anregung zur Figurenzeichnung in Pinters Textentwurf (s. Anm. 1171) um, indem er das „Sounds terrific“ durch den Versuch, Moira ihren Fluchtplan auszureden, ersetzt („No. [No, Moira. Don’t try it. They’ll find you out.“; vgl. HT, 100). Schließlich enthält der Shot einige handschriftliche Überarbeitungen Atwoods. Sie ersetzt Kates Erwiderung „Me too“ durch „I’ll miss you too“ und bearbeitet den Text Moiras: Die Sätze „I don’t know why. Maybe they think I want to touch their tits, or something“ sind ersetzt durch „Or maybe its [sic] the damn husbands. Maybe they can tell I think they suck“; der Satz „They’ll be my slaves“ ist ersetzt durch „I will do a deal – two minutes on my knees and then free as a bird. Good, eh?“ und der Satz „Don’t think that way, or you’ll make it happen“ ist geändert in „Don’t think that way, it’s bad for business“.

<sup>1214</sup> Der Anfang von A27:43 ist aus A20:34 übernommen: „MOIRA (O.S.) Is that you? KATE Yes. MOIRA (O.S.) God, do I need a cigarette!“; die Änderungen Atwoods an A20:45 sind von Schlöndorff weitgehend in A27:43 übernommen, werden aber in Teilen von Pinter kritisiert: „The Moira/Kate exchange about the ambulance. I think my dialogue’s better.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 2; der unverändert in A27:43 enthaltene Satz „Maybe they think I want to touch their tits or something“ wird erneut von Atwood beanstandet: „please take this line out!“; in A27:43 ist hinter Moiras Satz „Don’t think that way, it’s bad for business“ von Schlöndorff handschriftlich die Feststellung „You’re such a wimp“ (vgl. HT, 234) ergänzt; dem Abschied mit der Berührung der Finger in A27:43 hat Atwood ein „Good luck“ Kates zugefügt.

<sup>1215</sup> S12:43 u. F08:20: „MOIRA Is that you? KATE Yes. MOIRA God, do I need a cigarette. KATE Listen, I have a placement. I go tomorrow. MOIRA Oh, fuck, I’ll miss you. KATE I’ll miss you, too. MOIRA The damn wives don’t want me. I don’t know why. Maybe I scare them. Maybe they think I wanna touch their tits. Maybe it’s the damn fucking husbands. Maybe they know I think they suck. KATE Jesus! Moira. Be careful, for Chrissakes! MOIRA I don’t know what’s wrong with me. I’ve gotta get out of here, Kate. I gotta do something. I’m gonna fake like I’m sick. KATE Really bright. Then what? MOIRA Then there will be two guys in the ambulance. They must be starved for it. I’ll suck their fucking cocks till they’re blue in the face. They’ll do whatever I say. KATE You’re not serious. MOIRA Yes I am. I’m going to. I swear to God. KATE You’ll never get away with it. MOIRA Don’t think like that. It’s bad for business.“ Siehe Pinters Drehbuchtext in Anm. 1171 und Atwoods Überarbeitungen in Anm. 1213–1214.

in Pinters Ursprungsdrehbuch. Als neues Handlungselement ist dann jedoch Moiras Fluchtversuch integriert (s. Anm. 1176): Die Predigt wird durch die vorgetäuschte Ohnmacht Moiras unterbrochen; Moira wird von zwei Aunts hinausgetragen, von zwei „Angels“ in einem Ambulanzwagen abgeholt und Kate wird von einer Handmaid gefragt, was los sei<sup>1216</sup>. Grundlegend überarbeitet ist des Weiteren der Ablauf der Zeremonie. Während für den zweiten Teil der Predigt (nach dem Zwischenfall mit Moira) mit geringfügigen Änderungen Pinters Textentwurf verwendet wurde (s. Anm. 1174–1175),<sup>1217</sup> berücksichtigt Schlöndorff im ersten, neu hinzugefügten Predigtteil die Anregung der Autorin, hier Informationen über die Gründe der Kinderlosigkeit zu ergänzen (s. Anm. 1173). Allerdings ist die gesamte Passage von Atwood handschriftlich gestrichen und neu verfasst, wobei sie in ihrer Version den Prediger die aufgezählten biologischen Ursachen als Konsequenz menschlichen Fehlverhaltens darstellen und vor allem den Frauen die Schuld zuweisen lässt.

Erster Teil des Predigttextes in A20	Atwoods handschriftliche Version in A20
<p>THE PREACHER (to the women) (He describes the Little Evils leading to „the Catastrophe“) You all remember the age of the R-strain syphilis, also the infamous immune deficiency. You have known still births, miscarriages and you have heard of the godless attempts to interfere with his design, such as artificial insemination, fertility clinics and the like.</p>	<p>PREACHER On this day of consecration, we would do well to remember by what small but deadly steps we were led here. We are here by the grace of God, sure, but also by the folly and stupidity of mankind. And of womankind as well. Especially of womankind. Those were the days of sexual promiscuity – of widespread abortion – of – BIRTH CONTROL! And such sins bore bitter fruit – the incurable R-strain syphilis – the plague of AIDS – stillbirths, miscarriages, deformed babies – (MOIRA scene here.)</p>

Tabelle 5: Vergleich der Predigttexte in A20 (Typoskript und handschriftlich)

Nach dem Abtransport Moiras folgt das von Pinter übernommene Wechselgebet, dem die Zeilen „The organ starts playing. [...] The choir sings a hymn or the following lines are performed to the music“ vorangestellt sind und das ebenfalls von Atwood durchgestrichen und durch ein neu getextetes geistliches Lied ersetzt ist.<sup>1218</sup> Das Ende der Weihe entspricht schließlich wieder dem Pinters, enthält jedoch eine notwendige inhaltliche Änderung: Als die drei Frauen vortreten, mit der Ermahnung, „steadfast and true“<sup>1219</sup> zu bleiben, ihre Schleier erhalten und zu „Handmaids in the sight of God“ erklärt werden, ist es Janine und nicht (die nicht mehr anwesende) Moira, die leise weint.

In Fassung A27 ist zunächst die von Atwood infrage gestellte Kennzeichnung entfallen. Die Weihesequenz beginnt also mit der aus A20 übernommenen Umkleideszene, die hier allerdings erheblich erweitert ist, da Schlöndorff Atwoods Idee aufgreift, den geistigen Verfall der Figur Janine, der in der „Salvaging und Particicution“-Sequenz seinen Höhepunkt erreicht, vorzubereiten, indem er die „face-slapping scene“, die Atwood Pinter für die „Birth Day“-Sequenz vorgeschlagen hatte (s. Anm. 1455), und die sich im Roman an einem ganz gewöhnlichen Tag ereignet hat (vgl. *HT*, 227–229), hier integriert: Janine sitzt regungslos auf ihrem Feldbett und macht keine Anstalten, die Kleider anzulegen; Alma ruft Kate, und sie gehen gemeinsam zu Janine; Alma fordert Janine auf, sich anzuziehen, aber Janine reagiert nicht; Moira kommt hinzu und schickt die sich um Janine scharenden Handmaids weg; Kate beugt sich nah zu Janine, um zu hören, was diese vor sich hin flüstert; Moira packt Janine bei den Schultern, schüttelt sie und schimpft „Snap out of it, Janine“; Janine lächelt sie an, ist offensichtlich nicht bei sich, und Moira schlägt ihr ins Gesicht, um sie zur Besinnung zu bringen; Janine fragt, warum sie sie geschlagen hat, und Moira redet eindringlich auf sie ein; Janine steht langsam auf und beginnt sich anzukleiden; am Ende der Szene sagt Moira zu Kate:

<sup>1216</sup> A20:50: „ALMA What is it? KATE (with a grin) A fever. Appendicitis possible.“ Kates Antwort ist von Atwood handschriftlich zu einem Schulterzucken („shrugs“) verkürzt.

<sup>1217</sup> Zwei handschriftliche Ergänzungen Atwoods an diesem Absatz („only one woman in thirty can now bear children!“ und „the gift of life“) bleiben in späteren Fassungen unbeachtet bzw. entfallen wieder.

<sup>1218</sup> A20:50: „SONG As we wander by the river/ Cursed by sterility,/ Thanks we give now to the giver –/ Bless us with fertility!/ Bless us bless us/ bless us bless us/ Bless us with fertility!“ Mit dem Text hat sich Atwood an dem bekannten Gospellied „Shall We Gather at the River“ orientiert, zu dessen Melodie es auch gesungen wird.

<sup>1219</sup> Hier hat Margaret Atwood handschriftlich ergänzt: „in the path of duty.“

„She does that again, and I'm not here, slap her, talk to her, don't let her slip over the edge. That stuff is catching.“ Der Shot enthält, abgesehen von einem kurzen Kommentar zu dem über den Lautsprecher zu hörenden Chor<sup>1220</sup>, keine handschriftlichen Anmerkungen Atwoods. Die Hauptszene der Weihe entspricht weitestgehend der Vorläuferfassung, wobei der von Atwood neu getextete Predigtteil verwendet und ihm die Zeile „Irresponsible doctors experimented with artificial insemination, with fertility operations, with incubators!“ hinzugefügt wurde.<sup>1221</sup> Während Moiras Abtransport gleichfalls übernommen ist, wurden in dem die Weihe abschließenden Shot ebenfalls vor allem Änderungen vorgenommen, die auf Vorschläge der Autorin zurückzuführen sind. So ist zunächst der kurze Dialog zwischen Alma und Kate weggelassen, und statt des Wechselgebets zwischen Prediger und Handmaids trägt der Chor das von Atwood getextete Lied vor. Darüber hinaus hat die Autorin auch hier handschriftliche Ergänzungen vorgenommen.<sup>1222</sup> Der Text des Predigers ist hier um die Nennung des Alten Testaments als Verhaltenskodex erweitert<sup>1223</sup> und wie zuvor endet die Sequenz mit der Einsegnung der drei Frauen und dem stillen Weinen Janines.

Die finale Skriptfassung S12 enthält wiederum zunächst die Kennzeichnung in überarbeiteter Form und zeigt Kate beim Anlegen des Identifikationsarmbandes, worauf die Ankleideszene folgt, die, obwohl einige Textpassagen gekürzt, neu arrangiert und geringfügig modifiziert wurden, inhaltlich weitgehend der Vorläuferversion entspricht. Von Bedeutung ist hier, dass nicht eine Handmaid namens Alma Kate wegen Janines Verhalten zu Hilfe ruft, sondern die dem Zuschauer bereits als „flirtatious girl“ bekannte June (s. Anm. 1197). Die Weihezeremonie selbst ist ebenfalls erneut überarbeitet, da der Predigttext, der, mit leichten Änderungen, eine Synthese aus Pinters Ursprungsdrehbuch und Atwoods Textvorschlägen darstellt, stark gekürzt ist und statt des Liedes wieder das Wechselgebet Pinters verwendet wird. Dagegen sind weder Atwoods Ergänzung des Bibeltext und Marx-Zitat verbindenden Absatzes noch die Einwände Atwoods und der Produzenten bezüglich des Einsegnungstextes berücksichtigt (s. Anm. 1222–1223).

Schließlich beginnt die Weihesequenz der Filmfassung, da die Kennzeichnung in die einführenden „Red Centre“-Sequenzen (Ausbildung) vorgezogen wurde, (wie in A27) mit der Umkleideszene. Diese entspricht auf der Textebene weitestgehend Fassung S12, ist aber abweichend davon filmisch inszeniert: Sie ist nicht wie in den Vorläuferfassungen von einem über Lautsprecher ertönenden Männerchor musikalisch untermalt, sondern mit melancholischer extradiegetischer Instrumentalmusik unterlegt; und während Moiras beherztes Einschreiten (Sprechttext und Ohrfeige) gemäß der finalen Drehbuchfassung dargestellt ist, divergiert die Figurenzeichnung Kates, die hier stark auf Sympathieerzeugung angelegt ist. Der Shot beginnt mit dem Austeilen der Trachten an die Handmaids. Während diese ihre Kleidung anlegen, wandert Janine plappernd im Nachthemd umher. June versucht, sie dazu zu bewegen, sich anzuziehen, aber Janine legt sich auf ihr Feldbett. June ruft Kate zu Hilfe, und diese geht zu ihnen, streichelt Janine über das Haar, nimmt ihr Gesicht in beide Hände und bringt sie dazu, sich aufzusetzen. Im Gegensatz zum Ausgangstext, wo Offred Janines Verhalten bemerkt und Alma darauf aufmerksam macht (*HT*, 227), wendet sich im Film eine andere Handmaid hilfesuchend an Kate, was darauf schließen lässt, dass diese ein gewisses Ansehen bei den anderen genießt. Außerdem verhält sie sich in der ganzen Situation weniger passiv und zeigt gegenüber Janine liebevolle Anteilnahme, die in Kontrast zu Moiras Tatkraft steht. Gravierend sind auch die an der nachfolgenden Weihesequenz vorgenommenen Umgestaltungen, die in der Schnitt-

<sup>1220</sup> Sie notiert: „singing – hymn – ‚there is a balm in Gilead‘“.

<sup>1221</sup> Zu dieser Sequenz schlagen die Produzenten vor: „In light of earlier political speeches perhaps the political portion of the preacher's speech could be combined with Aunt Lydia's earlier speech at scene 37A for one coherent explanation of the new order. The preacher, then would give a speech of consecration along the lines of the first paragraph of his speech.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2. Die Anmerkung bezieht sich hier auf Aunt Lydias Ausführungen zu den umweltbedingten Gründen der Unfruchtbarkeit („chemicals, rays, radiation“) und die daraus resultierende „no future“-Haltung der Frauen („They refused, [...] They were lazy women. Sluts.“). Der Vorschlag bleibt jedoch in den folgenden Fassungen unberücksichtigt.

<sup>1222</sup> Die auf der Bühne knienden „three Handmaids“ sind von ihr als „Kate, Janine, one other“ bezeichnet und mit dem Kommentar „combines Bible + Marx“ ist folgender Text hinzugefügt: „My daughters. Many have been called, but few have been chosen. Be wise as serpents, and innocent as doves. Let the end justify the means, that you shall be fruitful and replenish the Lord.“

<sup>1223</sup> A27:47: „You will look neither to the right nor to the left. You will remain steadfast and true. You pledge allegiance to the Bible. The Old Testament shall be your sole and only constitution. Amen.“ Atwood hat den Absatz jedoch durchgestrichen und mit dem handschriftlichen Vermerk „too blatant and anyway this is not an anti-religious film“ versehen, und auch die Produzenten merken dazu an: „We suggest deleting ‚The Old Testament shall be your sole and only constitution.‘“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2. Im Film heißt es „our sole and only“.

fassung des Films in zwei wesentlichen Aspekten von der finalen Drehbuchfassung abweicht. Erstens erfährt die Szene eine Dynamisierung durch den Einmarsch der (das von Atwood neu getextete „Shall We Gather at the River“; s. Anm. 1218) singenden Handmaids und zweitens ist sie zu einer Massenveranstaltung ausgeweitet. Dies betrifft nicht nur den Umstand, dass erstmals nicht nur drei, sondern eine große Anzahl Frauen zu Handmaids geweiht werden, sondern auch die Ausstattung und das Hintergrundgeschehen. Während in allen Skriptfassungen nur die Aunts an der Weihe teilnehmen, findet diese hier vor Publikum statt, das aus einer größeren Gruppe Ehefrauen sowie einigen Militärs in geschmückten Uniformen und ihren weißgekleideten Bräuten besteht. Mit letzterem deutet Schlöndorff die in den Romankapiteln 33 und 34 geschilderte „Women’s Prayvaganza“ an, bei der in einer Massenhochzeit Soldaten für ihren Fronteinsatz mit der Zuteilung einer Frau belohnt werden. Diese Hintergründe erschließen sich jedoch nicht aus der filmischen Darstellung, so dass die Anwesenheit der Brautpaare für Zuschauer ohne Textkenntnis als rein dekoratives Element in der Gesamtkulisse der Kirche wirkt. Weitere Modifikationen beziehen sich auf den Text des Predigers, der gemäß Atwoods Vorschlag und im Einklang mit dem Roman als Begründung für den Geburtenrückgang das verwerfliche Verhalten der Menschen (Promiskuität, Abtreibung, Geburtenkontrolle, Reproduktionsmedizin) anführt. Die Umweltaspekte bleiben jedoch ausgespart. Die mehrfachen High Angle Shots aus Sicht des Predigers auf die Handmaids unterstreichen das Dominanz- und Hierarchieverhältnis. Moiras Flucht schließlich wird mit einem Augenzwinkern an die in den Plan ja bereits eingeweihten Zuschauer in Szene gesetzt: Das Publikum kann angesichts seines Vorwissens ihre Kaltblütigkeit würdigen, mit der sie ihren Ohnmachtsanfall vortäuscht, und das weitere Geschehen im Ambulanzwagen antizipieren. Der Zuschauer soll auf die Szene reagieren wie die Figur der Kate, nämlich mit einem amüsierten Grinsen. Insgesamt erscheint das Geschehen in der filmischen Umsetzung durch die Gleichzeitigkeit von visueller Ebene (Fluchthandlung) und auditiver Ebene (Vermittlung von weltanschaulich-religiösen Grundlagen des Staates Gilead) gegenüber den Schriftfassungen komprimiert.

### Gynäkologische Untersuchung und Berichterstattung

Schlöndorff übernimmt beide Sequenzen in seine Drehbuchneufassung A20, arbeitet aber in den Folgefassungen einige Aspekte um.<sup>1224</sup> Wie in Pinters Ursprungsdrehbuch verbindet der Rapport in Aunt Saras Büro stets den Klinikbesuch mit Offreds Rückkehr ins „Red Centre“. In allen Fassungen übereinstimmend fährt Nick Offred zur gynäkologischen Untersuchung in die Klinik, was sowohl vom Roman, in dem Offred von einem speziell für diese Aufgabe eingeteilten Wächter gefahren wird (HT, 69), als auch von Pinter, der die Autofahrt zwar nicht explizit darstellt, aber die Begleitung durch einen „uniformed Guardian“ erwähnt, abweicht und auf die sich entwickelnde Liebesbeziehung der beiden hin konzipiert ist.<sup>1225</sup> Die Untersuchungssequenz ist im Film schließlich entsprechend der finalen Skriptfassung inszeniert und weist gegenüber dem Pinter-Entwurf einige wesentliche Modifikationen auf: Die Untersuchung geht – wohl ein Zugeständnis an das Medium Film – weniger diskret vonstatten, da die Gesichter der Akteure zu sehen sind und ein offener Blickkontakt zwischen Offred und dem Arzt herrscht; dessen von Atwood kritisierte Ausdrucksweise (s. Anm. 1178) ist von „Let me fuck you“ in „Let me help you“ geändert, wobei er wie im Roman einen Handschuh auszieht und Offred berührt, und entspricht somit eher der im Roman dargestellten Kommunikationssituation einer als Hilfsangebot getarnten Zudringlichkeit, die von Offred zunächst scheinbar höflich abgelehnt wird; hinzugefügt ist eine Warnung des Arztes vor den Ehefrauen im Allgemeinen und vor Serena im Besonderen<sup>1226</sup>; als der Arzt insistiert, wehrt sich Offred schließlich mit Nachdruck und droht ihm, zu schreien („Stop right there or I’ll scream.“), wodurch sie erneut deutlich aufsässiger und mutiger erscheint als im Roman. Die Berichterstattungssequenz bleibt prinzipiell über alle Fassungen gleich, ist

<sup>1224</sup> Die handschriftlichen Änderungen Atwoods an Fassung A20 bleiben jedoch unberücksichtigt. In Shot 96 hatte sie den Satz zur Registrierung in der Klinik „At the desk her identity card is checked on the computer“ ergänzt um den Zusatz „by a male operator“; Shot 97 enthält zwei Ergänzungen am Text des Doktors, von denen sich eine auf die Unfruchtbarkeit der älteren Männer/Commander bezieht, und mit der anderen die Gefahr der Deportation hervorgehoben wird, wenn Offred nicht schwanger wird: der Feststellung des Arztes „No, they don’t test them“ ist der Satz „They don’t believe in it“ zugefügt; die abschließende Bemerkung „Next month“ ist geändert in „See you next month. If you’re still around“; in Shot 99 ist Offreds Antwort auf Aunt Saras Vorwurf, dass fruchtbare Termine nicht genutzt wurden, geändert von „I know“ zu „He was away“.

<sup>1225</sup> A20:95 u. A27:91: „Offred in a car. Nick is driving up the ramp. He stops. NICK (with a grin) Good Luck [in A27: luck]!“ In dem ansonsten mit A27 wortgleichen Shot S12:91 fehlt die Regieanweisung „with a grin“ allerdings; sie ist auch im Film, in dem Nick eine eher ernste Miene macht, nicht umgesetzt (vgl. F08:41).

<sup>1226</sup> F08:42: „They are defeated women. Especially Serena Joy. She was quite a celebrity.“

aber hinsichtlich der Datums- und Zeitangaben in Skript A27 stark von der Autorin überarbeitet.<sup>1227</sup> Ihre Korrekturen sind in der finalen Skriptfassung und in der Filmfassung berücksichtigt, lediglich die Festsetzung des nächsten Termins ist in Pinters Textversion („one more month“) belassen.

### „Red Centre“, Pornofilm, Wiedersehen mit Moira, Janines Schwangerschaft

Schlöndorffs Konzeption unterscheidet sich strukturell und inhaltlich grundlegend von der Pinters, in dessen finaler Fassung P54 dieser Shot sehr kurz ist und allein die Vorführung des Pornofilms während des Sermons Aunt Lydias zum Inhalt hat.

In Neufassung A20 sind sowohl der beschreibende Text (die Handmaids sehen den pornografischen Film) als auch der Sprechtext der Aunt zunächst mit geringfügigen Überarbeitungen von Pinter übernommen. Nach dem Zeigen des Films und den Ausführungen Aunt Lydias<sup>1228</sup> endet der Shot jedoch nicht mit dem Satz „Offred and Moira sit, impassive“<sup>1229</sup>, sondern ist mit einem Auftritt der schwangeren Janine/Ofwarren erheblich ausgeweitet. Schlöndorff greift damit Atwoods Anregung auf, die gesellschaftliche Rolle der Frau in der Vergangenheit mit der Gegenwart Gileads zu kontrastieren (s. Anm. 1182), die er in einem neu hinzugefügten Monolog der Nebenfigur ausgestaltet. Diese Szene ist nicht im Roman vorgeprägt, aber Janines Sprechtext basiert teilweise auf einem Absatz in Kapitel 34, in dem Commander Fred über den „meat market“ und die Probleme in den Geschlechterbeziehungen in der Zeit vor Gilead spricht (*HT*, 231), d. h. einige Aspekte seiner Rede, etwa der Druck, schön zu sein, und die Untreue der Männer, sind hier Janine in den Mund gelegt. Allerdings befindet sich der Text, wie auch die in Klammern gesetzten Notizen anzeigen, noch im Entwurfsstadium.<sup>1230</sup> Der Shot endet, ohne dass Moiras Anwesenheit im „Red Centre“, aus dem sie ja während der Weihezeremonie im Ambulanzwagen entkommen war, thematisiert worden ist.

Skript A27 beginnt unverändert mit der die Szenerie und den Film beschreibenden Passage<sup>1231</sup>, an die sich nun ein neuer, geflüsterter Dialog zwischen Moira und Offred anschließt, der in starkem Gegensatz zum Ausgangstext steht, in dem ausführlich geschildert wird, wie Moira gewaltsam ins „Red Centre“ zurückgebracht und mit der „Bastinado“ gefoltert wird<sup>1232</sup>. Für den Fortgang der Sequenz

<sup>1227</sup> Atwood hatte diesbezüglich bereits gegenüber Pinter interveniert (s. Anm. 1179) und nimmt nun mit dem Kommentar „The timing is still wrong in 95. There would be 2 ceremonies or so per month – but they would give them more than 2 months to get pregnant! So I changed it a bit“ folgende Modifikationen vor: Aunt Saras Frage „How many Ceremonies have there been last month?“ wurde gekürzt zu „How many Ceremonies have there been?“; ihre Nachfrage zu den konkreten Terminen („Dates?“) ist geändert in „The Dates last month?“; in Offreds Antwort „The sixteenth, seventeenth and eighteenth“ sind die beiden letztgenannten Termine durchgestrichen; in der abschließenden Feststellung der Aunt, Offred werde nach einem Monat einer erneuten Begutachtung unterzogen, ist der Zeitraum auf zwei Monate verlängert.

<sup>1228</sup> Diese sind von der Autorin durchgestrichen und mit dem Vermerk „substitute“ durch folgende handschriftliche Passage ersetzt: „AUNT LYDIA This is what we have saved you from. In the time before, women were thought of as no better than animals. There was no dignity, no respect – no protection. Who remembers?“

<sup>1229</sup> Der Satz ist durch die Zeilen „Moira and Offred whisper. MOIRA Glad you’re back. OFFRED Just a few days. He’s in Washington“ ersetzt. Außerdem hat Atwood das Flüstern der beiden mit dem Hinweis „they are casual about the porn flick, they’ve seen it before“ an den Szenenanfang verschoben und die nachfolgende abwertende Bemerkung Moiras über Janine „I can just see her eating up that old ....“ gestrichen.

<sup>1230</sup> A20:100: „JANINE/OFWARREN (The usual bla bla ... welfare ... men cheating ... you had to have you[r] nose done ... couldn’t walk the streets, by night or day ...) [...] (Something along this line:) I tried to do like other women[.] I wore bras that push up your tits. I spent hours in the sun, I oiled myself like roast on a spit. I felt miserable, but he still took other women. I felt worthless. Now, I feel like a person. I don’t have to compare to others all the time. I hope to have a nice baby and for it to grow up well protected. Then, I could have had one, but my husband didn’t want to, he thought, kids are messy ....“ Janines Text hat die Autorin mit dem Vermerk „substitute“ versehen und folgenden handschriftlichen Textentwurf beigefügt: „JANINE/OFWARREN I remember ... I remember what it was like. You had to have your nose cut off, you had to have big tits, you had to be thin – then if you had a baby the man left you and you ended up on welfare – in some decaying slum – It wasn’t safe – you couldn’t walk down the street without some man – you had to keep the car door locked all the time, and – and – (she’s running out) OTHER WOMEN’S VOICES Men didn’t love you. JANINE Men didn’t love you, or value what you could do – now you get more respect – (she caresses her belly)[.] My baby will grow up healthy. AUNT LYDIA Not my baby, Janine. Our baby. The women nod.“

<sup>1231</sup> Margaret Atwood hat hier angemerkt: „If you have this you can cut the magazine burning scene?“ Sie bezieht sich damit auf eine in dieser Fassung neu hinzugefügte Flashback-Sequenz (65A), in der ebenfalls eine nackte Frau zu sehen ist, die an Ketten von der Decke hängt (s. Kap. 12.3.4.2 und Anhang J, Anm. 2220).

<sup>1232</sup> A27:96: „MOIRA Glad you’re back. OFFRED Same here. What happened? MOIRA Nothing. The guys were gay or something.“; vgl. *HT*, 102. Moiras witzig-lapidare Begründung für das Scheitern ihrer Flucht stammt offensichtlich aus Pinters Feder, der wahrscheinlich unter Bezugnahme auf eine der zeitlich zwischen den Fassungen A20 und A27 liegende Überarbeitung an Schlöndorff schreibt: „I find Moira’s remark ‚the guys just weren’t interested‘ pretty lame. Why not say ‚They were gay or something‘. But does Moira actually getting into the ambulance and returning really work at all?“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 2.

sind die Textentwürfe Atwoods aus A20 fast vollständig übernommen. Zudem hat Schlöndorff neben den letzten Absatz von Janines Rede (s. Anm. 1230) als Ergänzung notiert: „There were divorces and separations, fights between parents and children. There was child abuse, drugs and suicides. Now, I don't feel dirty anymore, nor abused.“ Die Autorin hat diese jedoch durchgestrichen und mit dem Vermerk „Note it has to be in words Janine would use“ einen neuen Textvorschlag beigefügt.<sup>1233</sup>

In der finalen Fassung S12 ist die einleitende Beschreibung wiederum beibehalten, während die Sprechtexte stark verändert sind. So ist Aunt Lydias Text vollständig entfallen und der Text Janines wurde vorangestellt, modifiziert und dabei stark gekürzt<sup>1234</sup>. Nach Aunt Lydias Einwurf „Not my baby, OUR baby“ bekräftigt sie „Our baby“ und erst jetzt folgt das leicht veränderte geflüsterte Gespräch Moiras und Offreds<sup>1235</sup>.

Die Filmfassung ist ungeachtet der Entsprechung auf der Ebene des Sprechtextes fundamental anders in Szene gesetzt. Die bedeutendste Änderung besteht darin, dass die Vorführung des Pornofilms komplett entfallen ist. Stattdessen beginnt die Sequenz in dem Moment, als Offred, die von der Berichterstattung in Aunt Saras Büro kommt, die Turnhalle betritt. Hier lauschen die versammelten Handmaids, zwischen denen Offred sich nun einen freien Platz sucht, dem (im Wortlaut von S12 gehaltenen) Monolog Janines. Diese ist hochschwanger und tritt – im Gegensatz zu den Drehbuchfassungen A20 und A27, in denen es heißt: „She looks subdued, as if she'd been kicked around by so many, at random, that she'd roll over for anyone.“ – angesichts ihres Erfolgs geradezu triumphierend auf. Der Enthusiasmus ihrer Rede ist jedoch in Anbetracht ihrer labilen Persönlichkeit weniger darauf angelegt, echten Überzeugungen der Figur Ausdruck zu verleihen, sondern eher die Wirkung der staatlichen Indoktrination zu veranschaulichen. Nachdem Offred sich zwischen den anderen Frauen auf dem Boden niedergelassen hat, gibt Moira ihr ein Zeichen, und Offred nimmt ihre Anwesenheit mit Überraschung zur Kenntnis. Erst am Ende der Szene mit der Auflösung der Versammlung erhalten die beiden Gelegenheit zu ihrem geflüsterten Austausch, und Moiras scherzhafte Bemerkung, die Männer im Ambulanzwagen seien wohl schwul gewesen, fungiert als Schlusspointe.

#### „Red Centre“, Zweite Flucht Moiras

Die erneute Flucht Moiras, bei der sie mit Offreds Hilfe Aunt Elizabeth überwältigt, hat Schlöndorff zunächst weitestgehend aus Pinters Ursprungsdrehbuch in seine Konzeption übernommen. In den Skripten A20 und A27 betrifft die einzige Änderung von Bedeutung die von Atwood beanstandete Abschiedsszene der beiden Frauen (s. Anm. 1186): Um den Eindruck einer lesbischen Beziehung zu vermeiden, ist Moiras Textzeile „I love you baby“ ersetzt durch ein schlichtes „Thanks“, mit dem sie sich bei Offred (vordergründig für das Zurechtzupfen der Uniform) bedankt.

Das finale Skript Schlöndorffs und insbesondere die Filminszenierung weisen jedoch eine Reihe von Modifikationen auf. In beiden Fassungen ist es nun Aunt Lydia, die Nachtdienst im Schlafsaal der Handmaids versieht (im Film werden mehrere Überwachungsmonitore gezeigt) und von Moira in die Falle gelockt und überwältigt wird. Als Leiterin des Ausbildungs- und Umerziehungszentrums und maßgebliche Repräsentantin des Staates Gilead tritt sie bei Schlöndorff und Pinter wie in Atwoods Roman als Figur insgesamt plastischer hervor als die anderen Aunts. Dass sie hier die von Pinter im Einklang mit dem Roman (vgl. *HT*, Kap. 22) für diese Szene vorgesehene Aunt Elizabeth ersetzt,<sup>1236</sup> bedeutet eine weitere Fokussierung Schlöndorffs auf die Figur und ist nicht zuletzt im Hinblick auf die Steuerung der Zuschauerreaktion wichtig. Denn da Aunt Lydia in ihren bisherigen Auftritten durch Fanatismus, einen selbstgerechten Habitus und erbarmungslose Sanktionsbereitschaft gekennzeichnet wurde, wird die ihr in dieser Sequenz zugefügte Demütigung wenig Mitgefühl beim

<sup>1233</sup> Dieser lautet: „they just used us. They just thought of us as something you could use. Everyone got divorced, all the time – they didn't care about the children either, they used to beat them up, nobody cared. You'd be out on the street, eating garbage, and nobody cared, so you took drugs and – sometimes you wanted to just kill yourself. You wanted to die. Now I know people care about me. I don't feel dirty anymore. (-> My baby etc.)“

<sup>1234</sup> S12:96: „JANINE Men didn't love you then. They didn't value what we could do. They, they wouldn't look at you twice unless you were some kind of Beauty Queen. You had to have big tits and a little nose, and even if they did marry you, they would knock you up and run off with someone else. Now, now you get more respect. My baby is gonna grow up healthy.“

<sup>1235</sup> S12:96: „MOIRA What are you doing here? OFFRED Me? What about you? What happened? MOIRA The guys must have been gay or something.“

<sup>1236</sup> Aunt Elizabeth führt im Roman (*HT*, 82 u. 140), in Pinters finalem Drehbuch (P54:46–47) und im Film (F08:20) die Toilettenaufsicht. Anders als in Pinters Konzeption (P54:17, 24, 27, 29) bleibt sie bei Schlöndorff jedoch eine Randfigur.

Publikum wecken. Spannung und Dramatik der gesamten Sequenz spiegeln sich in der filmischen Umsetzung zudem deutlich in der extradiegetischen Musik: Als Offred aus ihrem Schlafsack schlüpfte, setzen Geigenklänge ein, die sich in Tempo und Lautstärke steigern, während sie durch den Schlafsaal und über den Gang zum Waschraum eilt; ihr Eintreten wird von einem Paukenschlag begleitet, und ab diesem Zeitpunkt wird das musikalische Thema orchestral intoniert, bis zur Abschiedsszene fortgeführt und danach zum Ausklingen gebracht. Als Offred zu ihnen stößt, hat Moira die Aunt bereits überwältigt, und die folgende Darstellung im Film weicht von allen Schriftfassungen (einschließlich S12) ab. Offred übergibt das mitgebrachte Klebeband nicht Moira, sondern knebelt selbst die sich wehrende Aunt und zieht ihr zudem eine Binde über die Augen. Es erfolgt kein Schauplatzwechsel, sondern die beiden entkleiden Aunt Lydia an Ort und Stelle bis auf die Unterwäsche und, derweil Offred kurz auf den Gang tritt, um zu prüfen, ob die Luft rein ist, fesselt Moira sie in erniedrigender Haltung (halbnackt und kniend) an den Wasserzulauf eines Urinals. Im Verlauf der Szene, von dem Moment, als Offred den Waschraum betritt, bis sie ihn wieder verlässt, stößt Moira eine wüste Schimpftirade gegen die Aunt aus. Dieser Sprechtext ist in S12 und F08 gegenüber den von Pinter verfassten und von Schlöndorff zunächst in A20 und A27 übernommenen Zeilen (s. Anm. 1183) erheblich erweitert. Einmal mehr ist Moiras Sprache dabei durch die Verwendung vulgärer Ausdrücke gekennzeichnet, gleichzeitig wirkt ihr Redeschwall aber lustig, vor allem weil sie den Tonfall der Aunt beim „Testifying“ parodiert.<sup>1237</sup> Als Offred wieder hereinkommt, trägt Moira die Kleidung der Aunt und sowohl in S12 als auch im Film drängt Offred sie zur Eile, aber Moira kann sich eine letzte Bemerkung gegenüber Aunt Lydia nicht verkneifen: Der von Pinter übernommene Satz „I like your panties, sweetie“ (s. Anm. 1185) ist als Schlussgag der Szene platziert, dessen komische Wirkung im Film dadurch verstärkt wird, dass Offred Moira mit einem energischen „Come on“ von der Aunt losreißen muss und die Kamera noch einen Moment auf der vor der Toiletenschüssel knienden Aunt in ihrem übergroßen Schlüpfert verweilt. Im Ausgang der Sequenz unterscheidet sich der Film nochmals von allen untersuchten Schriftfassungen (in denen Offred Moiras Kleid in Form zupft, sie sich zum Abschied umarmen und Moira schließlich an zwei salutierenden Posten vorbei das Tor des „Red Centre“ passiert): Offred und Moira rennen über den Gang, letztere etwas ungelenk wegen der ungewohnten Schuhe; Aunt Lydia rüttelt verzweifelt an ihren Fesseln, reißt dabei fast das Rohr aus seiner Verankerung und setzt damit die Toilettenspülung in Gang; draußen an einem Kelleraufgang verabschieden sich Offred und Moira mit einer Umarmung; während Offred ins Gebäude zurückgeht, verlässt Moira das Gelände durch das Hauptportal an mehreren Wachen vorbei, denen sie einen gespielt-strengen Blick zuwirft; die Sequenz endet mit Moiras spitzbübischem Blick in die Kamera und einem verschmitzten Lächeln. Die Sequenz erhält durch die Umgestaltung von Moiras Text, einige neue Regieeinfälle und besonders durch die schauspielerische Darbietung Elizabeth McGovern (Moira) einen humoristischen, fast Slapstick-artigen Anstrich, der in keiner der Schriftfassungen enthalten war.

### 12.3.3 „Vorstellungsgespräch“ und Dienstantritt

#### 12.3.3.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Pinters Grundkonzeptionen P48/3 und P48/4 enthalten je eine Sequenz, in der Kate Serena<sup>1238</sup> vorgestellt wird<sup>1239</sup>, sowie eine Sequenz, in der sie ihren Dienst im Haus Commander Freds antritt, und

<sup>1237</sup> F08:46: „MOIRA Don't you dare fuck with me or I'll stick this thing so far up your fucking ass you won't know what hit you. You'll go all the way to the moon you little good two shoes, O.K. That's a girl. That's it. Now we take your pretty pearls from your pretty neck. And whose fault is it? It's her fault, her fault, her fault. That's it. Easy. Easy. That's a good girl. Alright. Now you can fuck all your little girls on the latrine. C'mon over here now. Keep 'em here. Absolutely. Piece of turd.“

<sup>1238</sup> Pinter lässt den Namensteil „Joy“ in seiner Konzeption weg, was Schlöndorff grundsätzlich übernimmt. In seinen Fassungen wird der Name „Serena Joy“ jedoch mehrmals erwähnt: Im finalen Skript S12 und im Film sagt Serena am Ende der Hauptszene in der „Dienstantritt“-Sequenz zu Offred „You may call me Serena. Serena Joy“; in allen Fassungen nennt außerdem der Arzt am Ende der gynäkologischen Untersuchung den Namen Serena Joy, als er Offred vor den Ehefrauen warnt (s. Anm. 1226). Der Namensteil „Joy“ ist somit bei Schlöndorff klar mit Serenas früherem Leben verknüpft, was im Einklang mit dem Roman impliziert, dass ihr jetziges Leben freudlos ist (s. Anm. 824).

<sup>1239</sup> P48/3:7 u. P48/4:11: „A CAR TRAVELLING. NIGHT An Aunt sits with Kate in the back. The car drives through the town. Searchlights. Guards at check points.“; P48/3:8 u. P48/4:12: „THE COMMANDER'S HOUSE Kate waiting in the hall. A convex mirror. The Aunt and Serena whispering.“; P48/3:9 u. P48/4:13: „SITTING ROOM Serena interviews Kate, accepts her.“

dabei zum ersten Mal Nick begegnet<sup>1240</sup>. Beide sind in den folgenden Fassungen weitgehend übernommen und ausgestaltet, wobei lediglich zwischen den Fassungen P52 und P53 geringe Unterschiede bestehen. Die Endfassung P54 beginnt mit der Autofahrt zum „Vorstellungsgespräch“: Aunt Lydia erteilt Kate letzte Anweisungen<sup>1241</sup>; als Kate aus dem Wagenfenster schaut, ist ein dicht mit Afroamerikanern beladener offener LKW zu sehen; bei der Vorfahrt vor dem schwer bewachten Haus des Commanders, dessen hohen Rang Aunt Lydia noch einmal betont<sup>1242</sup>, wird der Wagen kontrolliert; bei ihrer Ankunft wäscht der Chauffeur Nick in der Auffahrt den Wagen<sup>1243</sup>. An- und Vorfahrt sind in dieser Form nicht im Roman enthalten und dienen hauptsächlich dem Schauplatzwechsel sowie, da sein Auftritt gegenüber den „Skeleton outlines“ hierhin vorverlegt wurde, der Einführung Nicks. Im Anschluss an ein kurzes Vorgespräch zwischen Aunt Lydia und Serena, währenddessen Kate in der Eingangshalle wartet und die beiden miteinander flüstern hört<sup>1244</sup>, findet Kates „Vorstellungsgespräch“ mit Serena statt<sup>1245</sup>. Diese Sequenz stellt eine Neuerfindung dar, für die Pinter mehrere Passagen aus Romankapitel 3, in dem Offreds Dienstantritt beschrieben ist, verwendet. Ein Abschnitt des Dialogs ist fast wortgleich wiedergegeben (vgl. *HT*, 25), es gibt jedoch auch wesentliche Änderungen gegenüber dem Prätext: Im Roman ist Offreds Dienst im Haus Commander Freds nicht ihr erster, sondern bereits ihr dritter Einsatz als Handmaid (*HT*, 24–25); anders als im Roman, wo Offred das Haus des Commanders nicht mehr verlässt, nachdem sie ihren Dienst dort angetreten hat, soll sie hier gelegentlich ins „Red Centre“ zurückkehren; und schließlich scheint Serena hier bei der Auswahl der Handmaid mitentscheiden zu können, während im Roman der Eindruck entsteht, dass die Handmaids von einer übergeordneten Stelle zugeteilt werden.

Zum Dienstantritt wird Kate von einem Wächter gefahren. Ihre Ankunft wird von Nick beobachtet.<sup>1246</sup> Serena führt Kate die Treppe hinauf in ihr Zimmer. Serena erkundigt sich, ob sie, insbesondere hinsichtlich der Zeremonie, noch Fragen habe, und gibt ihr eine Karte, von der sie sie ihren neuen Namen „Offred“ ablesen und mehrmals laut sagen lässt.<sup>1247</sup> Alleingelassen blickt Offred sich im Zimmer um<sup>1248</sup>, schaut aus dem Fenster, sieht Nick zu ihr hinaufblicken und legt sich schließlich auf das Bett. Mit der Beschreibung des Zimmers lehnt sich Pinter an den Anfang von Kapitel 2 und mit der Begleitung durch den Wächter an ihre Erinnerungen an den Dienstantritt in Kapitel 3 an.

<sup>1240</sup> P48/3:13 u. P48/4:18: „Kate arrives at the house. Nick cleaning car.“; P48/3:14 u. P48/4:19: „Alone, she looks through the window and sees Nick below. Nick looks up.“

<sup>1241</sup> P54:35: „AUNT LYDIA Be modest and respectful. Don't speak unless you're spoken to. Is that clear? KATE Yes. AUNT LYDIA She is a highly respected woman. Remember you're not her equal. You are a Handmaid. That is your role and your life. Do you understand? KATE Yes.“

<sup>1242</sup> P54:37: „He is a very important man in this State. If you're chosen, it will be a great honour.“

<sup>1243</sup> P54:38: „In the drive, Nick, the chauffeur, is washing the car. Aunt Lydia's car draws up. The driver helps Aunt Lydia and Kate out. They walk to the house.“

<sup>1244</sup> P54:40: „From the half open door of the sitting room the voices of Aunt Lydia and Serena murmuring.“

<sup>1245</sup> P54:41: „SERENA Shut the door. [...] Sit down. [...] This would be your first posting? KATE Yes. SERENA Here's how it works. I see as little of you as possible. Understand? But if I get trouble I give trouble back. Is that clear? KATE Yes. SERENA I know you're not stupid. I've read your file. [...] Do you want this job? KATE Yes. SERENA Why? KATE I want to serve God and my Country. SERENA Uh-huh. The job includes the marketing. You know that? KATE Yes. SERENA You would sleep here, in your own room. But if the Commander goes to the front or to the capital, you sleep at the Centre. As for the Commander – he's my husband. You understand? My husband. Is that clear? KATE Yes. SERENA OK. Now I want to ask you one last question. Answer from your heart. [...] Do you want a baby? Do you really want one? It won't work if you don't want one. Do you really want to have a baby? KATE Yes. I do. [...] SERENA I'll let you know.“ Im Roman erkennt Offred Serena Joy bereits bei dieser Gelegenheit als ehemalige Gospelsängerin (*HT*, 26) und Atwood hat zur Charakterisierung der Figur in dieser Sequenz angemerkt: „I miss also something that would suggest Serena's background as a campaigner for 'traditional values' ... p. 18.“ Sie weist außerdem darauf hin: „Marketing not an American word for shopping. Marketing means more like packaging and advertising. Probably 'grocery shopping' would be more like it. But indeed, why say it? why [sic] not just show her doing it, later on?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 1.

<sup>1246</sup> P54:52: „Nick cleaning car. Kate's car arrives. He looks up.“; P54:53: „Kate sitting. She watches Nick through the window. He is looking towards the car.“

<sup>1247</sup> P54:56: „SERENA Any questions? [...] Are you clear about the Ceremony? If not, say so at once. Are you perfectly clear ... about the form of the Ceremony? KATE Yes. I'm clear. Serena gives Kate a card. SERENA This is your name. Kate reads the card. SERENA Say it. KATE Offred. SERENA Offred. Say it again. KATE Offred. SERENA That's right.“

<sup>1248</sup> P54:56: „A bed. A chair. A table. A lamp. A window, two white curtains. A window seat. A calendar clock on the wall. She looks up at the ceiling. A light fitting has been plastered over.“

### 12.3.3.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Beide Sequenzen übernimmt Schlöndorff in seine Konzeption, wobei die verschiedenen Drehbuchfassungen eine Reihe von Überarbeitungen aufweisen.

Das „Vorstellungsgespräch“ wird ebenfalls mit der (um einige äußere Handlungselemente gekürzten) Autofahrt eingeleitet. Der von Pinter entworfene Dialog zwischen Aunt Lydia und Kate ist in A20 und A27 leicht überarbeitet bzw. ergänzt („Try to think of it from her point of view.“) und weist zudem handschriftliche Zufügungen der Autorin auf, die sich auf die Position der Handmaid und die Macht der Ehefrauen beziehen<sup>1249</sup>. In S12 und im Film ist der Dialogtext jedoch stark gekürzt. Bezüglich Nick, der in der Auffahrt den Wagen wäscht, hat Atwood Pinters Text in Skript A20 handschriftlich ausgeschmückt, um seine Attraktivität und sein lässiges Auftreten zu betonen, was von Schlöndorff in den folgenden Schriftfassungen berücksichtigt und entsprechend im Film umgesetzt ist.<sup>1250</sup> Das Vorgespräch von Aunt und Ehefrau, währenddessen Kate im Flur wartet<sup>1251</sup>, sowie das Gespräch von Kate und Serena sind in A20 weitestgehend von Pinter übernommen; hinzugefügt sind Angaben über die Ausstattung des Zimmers („Lots of flowers.“) und das Auftreten der Frauen (Kate mit gefalteten Händen, Serena mit Zigarette) sowie eine Zurechtweisung Serenas<sup>1252</sup>. Darüber hinaus setzt Schlöndorff mit einer Passage am Ende der Sequenz Atwoods Vorschlag in Bezug auf die Figurenzeichnung (s. Anm. 1245) um: Serena betet mit geschlossenen Augen; Kate schaut im Raum umher; zu sehen sind gerahmte Fotografien von Serena bei Kirchenveranstaltungen usw. Auch mehrere handschriftliche Ergänzungen Atwoods betreffen die Charakterisierung Serenas.<sup>1253</sup> Fassung A27 ist einerseits um das vertrauliche Vorgespräch zwischen Aunt und Ehefrau gekürzt<sup>1254</sup>, andererseits im Hinblick auf die Figur der Serena weiter ausgearbeitet: Als Kate das Zimmer betritt, arrangiert sie ihre Pflanzen; ein TV-Gerät zeigt eine Aufnahme von ihr als Sängerin, sie gibt ihrem Wunsch nach einem Baby verzweifelten Ausdruck und appelliert an Kates weibliche Solidarität.<sup>1255</sup> In dieser Fassung ist die Sequenz zusätzlich von einem Flashback auf die versuchte Flucht unterbrochen. Während einige der Ergänzungen in S12 wieder entfallen (der Flashback, Serenas Zurechtweisung/Kinderwunsch) oder stark verkürzt sind (Auftritt als Sängerin), enthält diese Fassung eine wesentliche Erweiterung: Als Kate vor der Tür wartet, hört sie Teile des Vorgesprächs von Aunt Lydia und Serena mit, in dem die Aunt einen früheren Vorfall erwähnt.<sup>1256</sup> In die Filmfassung ist dies unverändert eingegangen, in der Serena/Kate-Szene sind hier allerdings der TV-Auftritt und das Gebet Serenas weggelassen. Statt der Fotografien von Serena sind im Film außerdem an den Wänden naive Malereien zu sehen, auf denen Kinder in altmodischen, puritanisch anmutenden Gewändern abgebildet sind. Insgesamt zielen die Änderungen Schlöndorffs an Pinters Entwurf vor allem auf die Darstellung der Serena.

Schlöndorffs „Dienstantritt“-Sequenzen basieren ebenfalls auf Pinters Konzeption, weisen jedoch einige Detailänderungen auf, aufgrund derer sich die verschiedenen Fassungen erheblich voneinander

<sup>1249</sup> In A20:38 sind die Zeilen „I’m telling you this for your own good“, „Remember, she is the [one] who will approve the placement. And it’s a good one. But she won’t want trouble from you“ und „(pause) She could do you a lot of harm“ ergänzt. In A20:40 ist der Satz „He is a very important man in this State“ geändert in „The Commander is a very important man in this country“. In A27:32 ist der Satz Aunt Lydias „I’m only trying to help you. (pause.)“ ergänzt.

<sup>1250</sup> A20:41: „In the driveway, Nick the chauffeur [sic] is washing a car.“ Sie ersetzt den Punkt durch ein Komma und ergänzt: „his sleeves rolled up, his forearms bare. He’s whistling.“ Der Text der Fassungen A27:35 und S12:35 lautet: „In the driveway, Nick, the chauffeur, is washing the car. Sleeves rolled up, his forearms bare and tanned. He’s whistling.“ Im Film beobachtet Nick die Ankunft Kates zudem mit kaum verhohlenen Interesse.

<sup>1251</sup> Die Beschreibung des Hausflurs „On a wall a photograph of the Leader“ ist von Atwood handschriftlich geändert in „On a wall a photograph of the Five sons of Jacob“.

<sup>1252</sup> A20:42: „SERENA Don’t call me Ma’am. You’re not a Martha.“ Dies ist dem Roman entnommen (*HT*, 25), wird aber später von den Produzenten kritisiert: „Serena’s reference to a ‚Martha‘ might be lost on our audience.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1.

<sup>1253</sup> In Bezug auf den eingeschalteten Fernseher ist der Satz „First information about the Republic of Gilead“ durchgestrichen und, in Anspielung auf Serenas Vergangenheit als Gospelsängerin, durch „A male voice choir, with the sound down“ ersetzt; zum anderen lassen die Zufügungen an Serenas Sprechtext (z.B.: „I don’t want you lurking around when there’s no need.“ und „A perfect baby. Not a shredder.“) sie insgesamt hartherziger erscheinen.

<sup>1254</sup> A27:36: „Kate standing alone in the hall.“ Handschriftliche Überarbeitungen Margaret Atwoods beziehen sich auf die Einbettung der nachfolgenden Rückblende. Siehe Anhang J, Anm. 2210.

<sup>1255</sup> A27:37: „SERENA arranging her plants, smoking, looking at the T.V. set. There’s a video playing – we hear a soprano voice, singing a hymn – Serena in the past, though we don’t know this yet.“; „SERENA (her facade cracking – whispers) Do you want one as much as I do? KATE Yes. [...] SERENA We could help each other. We could.“

<sup>1256</sup> S12:36A: „AUNT LYDIA I must stress that another incident of the previous nature will not be tolerated. But I think you’ll find this young woman satisfactory.“

der unterscheiden. Hinsichtlich Kates Anreise und Ankunft führt Schlöndorff in Skript A20 zwei wesentliche Neuerungen gegenüber Pinters Entwurf ein, die er in den Skripten A27 und S12 weitgehend unverändert übernimmt. Erstens wird Kate abweichend vom Roman (vgl. *HT*, 23) von Nick zum Dienstantritt gefahren: Die Fahrt verläuft schweigend, aber im Rückspiegel treffen sich ihre Blicke (im Film als Schuss-Gegenschuss im Wechsel von einer Detailansicht von Nicks Augen im Rückspiegel und halbnahen Shots von Kate). Zweitens kommt es auf der Treppe zu ihrem Zimmer zu einer kurzen, von Serena unbemerkt gebliebenen Begegnung Kates mit dem Commander, die sich an eine Textstelle im Roman anlehnt (vgl. *HT*, 59), die jedoch in der Filmfassung entfällt. Auch sind Kates Dialog mit Serena und das Geschehen, als Offred allein in ihrem Zimmer ist, mehrmals von Schlöndorff überarbeitet worden. So sind in Skript A20 die Umstände der Namensgebung neu gestaltet, denn Kate wird selbst aktiv, indem sie nach ihrem neuen Namen fragt und diesen dann aus Serenas Antwort ableitet<sup>1257</sup>; die Beschreibung ihres Zimmers ist zusätzlich wie im Roman (vgl. *HT*, 17) in Form eines Voice-over-Textes mit Offreds Gedanken dazu verknüpft<sup>1258</sup> und ein Shot integriert, in dem sie ihr Zimmer erkundet, einen roten Schuh findet und über ihre Vorgängerin sinniert<sup>1259</sup>, wobei Offred in beiden Shots an die beschädigte Zimmerdecke blickt, die im Roman mit dem Suizid der vorherigen Handmaid in Zusammenhang steht<sup>1260</sup>; und zuletzt sieht sie bei ihrem Blick aus dem Fenster nicht nur Nick, der zu ihrem Fenster hinaufschaut, sondern auch den Commander. In Skript A27 wird neben kleineren Änderungen am Dialogtext<sup>1261</sup> zunächst in einigen zusätzlichen Textzeilen Serenas die Heiligkeit der Ehe stark hervorgehoben, ist die Passage mit der Namensgebung erneut verändert und verlässt Serena mit aufmunternden Worten den Raum<sup>1262</sup>; die Erkundung des Zimmers und das Voice-over entfallen. Mit geringfügigen Abweichungen entsprechen S12 und die Filmfassung der Vorläuferversion, jedoch muss Kate ihren neuen Namen nur einmal aufsagen und die Aufmunterung Serenas ist durch ihre Aufforderung „You may call me Serena. Serena Joy“ (s. Anm. 1238) ersetzt. Die filmische Darstellung weicht schließlich wiederum von allen Drehbuchfassungen ab: Als Offred aus dem Fenster schaut, sieht sie den Commander und Nick lachend zum Wagen gehen; sie versucht vergeblich, das Fenster zu öffnen und kratzt mit den Fingernägeln über die Scheibe, wodurch das Eingesperrtsein stark betont wird; nach einem kurzen Flashback auf ihre Tochter im Schnee liegt sie weinend auf ihrem Bett. Schlöndorffs Überarbeitungsschritte deuten darauf hin, dass er zum einen versucht hat, das Drehbuch in Inhalt und Erzählweise stärker dem Roman anzunähern, indem er von Pinter weggelassene Elemente integriert (z. B. die Hinweise auf die Vorgängerin, die Präsentation von Offreds Innenwelt im Voice-over) und zum anderen die Protagonistin als weniger passive Figur zu gestalten. In der Filmfassung werden diese Änderungen jedoch revidiert und die Darstellung kommt eher wieder Pinters Ursprungsdrehbuch gleich. Deutlich hervorgehoben werden die sich entwickelnden Beziehungen Offreds zu den beiden Männern.

### 12.3.4 Die Flashback-Sequenzen<sup>1263</sup>

#### 12.3.4.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

In Pinters Entwurf P48/3 werden der Fluchtversuch der Familie Kates und das weitere Schicksal von Ehemann und Tochter nicht als eigenständige Sequenz in Szene gesetzt, sondern ausschließlich anhand von drei Rückblenden dargestellt. Diese zeigen Luke rennend, der die weinende Jill auf dem

<sup>1257</sup> A20:56: „KATE [...] What is my name? SERENA My husband is called Fred. KATE Offred, then? SERENA Offred. Say it again. KATE Offred. SERENA That's right.“

<sup>1258</sup> A20:56: „This is the kind of touch they like ... Folk art – made by women in their spare time. A return to traditional values. Waste not – want not. I'm not to be wasted.“ Zum besseren Verständnis hat Margaret Atwood dem Voice-over den Satz „Kate examines the braided rug“ vorangestellt.

<sup>1259</sup> A20:58: „She draws back from the window and starts exploring the room, the drawers – and finds a single red shoe. KATE (V.O.) „Someone lived here, before me, another Handmaid. Who was she?“ Dem hat Atwood handschriftlich „What happened to her?“ hinzugefügt.

<sup>1260</sup> A20:56: „She looks up at the ceiling. A light fitting has been plastered over.“; A20:58: „She looks up at the light fixture.“

<sup>1261</sup> Beispielsweise entfällt Serenas Belehrung „I am responsible for you, no-one else“, die Schlöndorff in Skript A20 zunächst von Pinter übernommen hatte und die dort von Atwood zur Verdeutlichung der Macht- und Hierarchieverhältnisse im Haushalt handschriftlich geändert wurde in „You are responsible to me – no one else“.

<sup>1262</sup> A27:53: „SERENA As for the Commander – He is my husband – You understand? Fred is my husband, till death do us part. – That's one of the things we fought for. KATE Yes. SERENA Your name is Offred. Say it. KATE Offred. SERENA Offred. Say it again. KATE Offred. Serena That's right. Don't worry, Offred, we'll get it done.“

<sup>1263</sup> Für die vollständigen Texte der Flashback-Sequenzen inklusive der Überarbeitungen siehe Anhang J.

Arm trägt und der nach einem Schuss zu Boden geht, während Jill Schutz unter Bäumen sucht. Darüber hinaus enthalten zwei Rückblenden Szenen aus einem glücklichen Familienleben: Kate und Luke, die beim Gehen ihre Tochter zwischen sich schaukeln, sowie Jill als Baby. In „Skeleton outline“ P48/4 ist lediglich eine dritte Familiensequenz, in der die Familie beim Skifahren zu sehen ist, ergänzt. Erweitert und modifiziert ist diese Grundkonzeption in Drehbuchfassung P52. Sie beinhaltet doppelt so viele Rückblenden von der Flucht, in denen nun auch der Start ihrer Wanderung zu sehen ist, sowie Kate, die sich bei einem Sturz den Knöchel verletzt hat, und präsentiert in insgesamt vier, inhaltlich gegenüber den vorherigen Fassungen variierten Rückblenden das Familienleben: Jill auf Lukes Schultern, Kate und Luke, die Jill zwischen sich schaukeln, sowie Jill, die in Kates Arme springt.

Fassung P53 stellt demgegenüber eine Neukonzeption dar, die in Endfassung P54 übernommen ist. Hier ist der Fluchtversuch der Familie auf Skiern und in der an den Anfang gestellten Fluchtsequenz gestaltet. Daraus ergibt sich, wie Pinter dem Produzenten im Vorfeld auch mitteilt<sup>1264</sup>, eine weitreichende Funktionsverschiebung der Rückblenden: Da sie nun nicht mehr vorrangig der Informationsvermittlung, sondern der Veranschaulichung der Gefühlswelt der Protagonistin dienen, sind die diesbezüglichen Rückblenden von sechs auf vier reduziert (28, 51, 68 u. 80) und – mit einer Verschiebung der Perspektive von der objektiven Kamera zur subjektiven Sicht der sich erinnernden Kate – auf das in der Anfangssequenz Gezeigte abgestimmt. So entsprechen die erste und die letzte Rückblende auf die Flucht, in der Jill den Hang hinunterfährt (28 u. 80) dem letzten Shot der Anfangssequenz (15), Flashback-Sequenz 51, in der Jill kurz stehenbleibt, entspricht der vierten Textzeile von Shot 11 und Flashback-Sequenz 68, in der der Schuss zu hören ist und die wackelnde Kamera Kates Sturz repräsentiert, entspricht den ersten drei Textzeilen von Shot 11 (s. Anm. 1145). Gleichzeitig erscheint die Familienbindung noch stärker betont, da die Anzahl der Rückblenden auf Jill oder das Familienleben auf sechs erhöht wurde (21, 59, 75, 104 u. 129 [der allerdings handschriftlich gestrichen ist]) und eine Szene von Kate und Luke als (tanzendes) Paar ohne die Tochter gezeigt wird (34). In einem weiteren Flashback ist nicht Kates Familie, sondern Kate Eis essend beim Parkspaziergang zusammen mit einer Freundin zu sehen (78); er geht möglicherweise auf eine Textstelle zurück, in der Offred sich an die Freiheiten und die Normalität ihres damaligen Lebens erinnert<sup>1265</sup>.

Demnach stellt Pinter in seinem finalen Drehbuchentwurf anhand der Flashbacks Analogien sowohl zur Erzähltechnik des Romans als auch zur Darstellung der Vergangenheitsebene und der Innenwelt der Ich-Erzählerin her. Während er mit den als Bilderserie konzipierten Shots 59, 104 und 129 (der handschriftlich gestrichen ist), eine Trauererinnerung der Romanprotagonistin umsetzt<sup>1266</sup>, greift er sonst jedoch kaum auf die im Ausgangstext vorgeprägten Familienszenen zurück, sondern konzipiert diese weitgehend inhaltlich neu, wobei insbesondere das Verhältnis von Kate und Luke umgestaltet ist. So erinnert sich Offred im Roman an positive wie negative Aspekte ihrer Partnerschaft, insbesondere auch an ihre Zweifel an Luke, nachdem sich – bedingt durch die fundamentalistische Revolution – die Machtverhältnisse zu seinen Gunsten verschoben hatten (s. Anm. 812–814). Demgegenüber zeigt Pinter ausschließlich glückliche Szenen, in denen die im Roman durchaus ambivalente Figur zudem nur schemenhaft sichtbar wird. Auch die Positionierung der Rückblenden im Geschehensablauf weist große Unterschiede zum Assoziationsprinzip des Romans auf. Zwar korrespondiert, wenn Kate auf dem Bett in ihrem Zimmer liegend ihren Erinnerungen nachhängt, der äußere Handlungsrahmen einiger Flashback-Sequenzen (59, 68, 78 u. 80) mit den als „Night“ bzw. „Nap“ überschriebenen Abschnitten, in denen Offred die Zeit auf ihrem Zimmer mit Reflexionen und Erinnerungen füllt. Aber bis auf Flashback-Sequenz 75, die in die Szene eingebettet ist, in der Kate die Straße entlangläuft, um sich mit Ofglen zum Einkaufen zu treffen, und sich bei dieser Gelegenheit erinnert, wie sie und Luke früher beim Gehen Jill zwischen sich geschaukelt hatten, stehen die Szenen in den Rückblenden bei Pinter nicht in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Handlungsgeschehen, sondern unterbrechen es abrupt. Darüber hinaus platziert Pinter die Rückblenden häufig zwischen entscheidenden Szenen- bzw. Sequenzwechslern: vor dem „Vorstellungsgespräch“ (34), zwischen Handmaidweihe und Dienstantritt (51), bevor Kate das Foto ihrer Tochter erhält (104) und zwischen der arrangierten Liebesnacht mit Nick und dem Besuch bei „Jezebel's“ (129; handschrift-

<sup>1264</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson vom 19.12.1986: „We have not yet subjected the flashes to the most exhaustive scrutiny. [...] The flashes would still exist but as an emotional constant with no narrative obligation.“

<sup>1265</sup> HT, 53: „It's almost like June, when we would get out our sundresses and our sandals and go for an ice-cream cone.“

<sup>1266</sup> HT, 119: „she's running to meet me, [...] and I pick her up and feel her arms and legs around me“; siehe auch Pinters Notiz zu Romankapitel 19 in Anm. 1128.

lich gestrichen). Zuletzt steht bei Pinter (abgesehen von dem einen Flashback auf Kate und ihre Freundin) die Familie im Fokus. Aus den Erinnerungen ausgeklammert bleiben andere Romanfiguren (die Mutter und Moira), Ereignisse (z. B. die Verbrennung gewaltpornografischen Materials) und Assoziationen (z. B. der Fernsehbericht zum Nationalsozialismus), anhand deren im Roman ein größerer soziopolitischer Kontext hergestellt wird oder die Entstehungsgeschichte des Staates Gilead nachvollzogen werden kann.

#### 12.3.4.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Bis auf Skript A20, in dem Schlöndorff Pinters Konzeption in Bezug auf die Rückblenden weitgehend übernimmt, stellt jede der untersuchten Drehbuchfassungen Schlöndorffs sowie auch die Filmfassung in Bezug auf die Rückblenden eine grundlegende Neukonzeption dar. Da auch Schlöndorff den Fluchtversuch in A20 und allen folgenden Fassungen in der Anfangssequenz inszeniert, erfüllen die Rückblenden auf die Flucht in seinem Erzählkonzept ebenfalls keine informationsvermittelnde Funktion. Dementsprechend reduziert er in Skript A20 deren Anzahl erneut, wobei er die Darstellung vom Tod des Ehemanns übernimmt (51), jedoch, inhaltlich stark von Pinter abweichend, die Gefangennahme der Tochter zeigt (35). Zur Präsentation des Familienlebens verwendet Schlöndorff vier Rückblenden Pinters im Wortlaut (1a, 19, 59 u. 72) und behält bei dreien davon auch ihre Positionierung im Sequenzablauf bei. Den Rückblick auf Kate und Luke als tanzendes Paar (1a) integriert er jedoch in die neue Schlafsaal-Szene, wo er mit Kates im Voice-over vorgetragenen Vergangenheitsassoziationen („Dances would have been held here“; s. Anm. 1150) korrespondiert. Hiermit sowie mit der Ergänzung des Kinderlachens als Auslöser von Flashback-Sequenz 72 nähert er sich der Erzähltechnik Atwoods an. Darüber hinaus spaziert Kate in der sommerlichen Szene im Park nicht mit einer Freundin, sondern mit der vierjährigen Jill (85), so dass hier nun ebenfalls die Mutter-Kind-Bindung im Fokus steht. Da die bei Pinter später gezeigten Rückblenden auf Jill (104 u. 129) fehlen, ist dies in dieser Fassung zugleich der letzte Flashback, was darauf hindeutet, dass Schlöndorff den Mutter-Kind-Aspekt mit den sich ab Sequenz „Begegnung mit Nick, Einladung des Commanders“ entwickelnden Beziehungen Offreds zu den beiden Männern stärker in den Hintergrund treten lassen wollte.

In Fassung A27 sind die Rückblenden quantitativ erheblich erweitert und inhaltlich stark modifiziert. Während die Flashback-Sequenz, in der die Gefangennahme Jills explizit gezeigt wird, entfällt, behält Schlöndorff die beiden anderen Flashbacks auf die Flucht bei (30 u. 48) und ergänzt sie mit drei längeren Rückblenden, die sich ebenfalls auf den Fluchtversuch beziehen und in denen, größtenteils in enger Anlehnung an den Roman (vgl. *HT*, 94–96 u. 202–203), der Aufbruch und die Autofahrt gezeigt werden (22, 36A u. 120–120A). In Shot 1A, der in dieser Fassung in den Regieanweisungen nicht explizit als „FLASH“ bezeichnet ist, tanzt Kate mit einem Mann zwischen den Betten des Schlafsaals, so dass die Szene eher als Phantasiebild oder Tagtraum mit erotischer Konnotation erscheint und hier auch nicht zu den Familien-Sequenzen gerechnet werden kann.<sup>1267</sup> Während zwei Rückblenden auf das Familienleben entfallen und zwei weitere (56 u. 69) beibehalten werden, fügt Schlöndorff mit Shot 73A, in dem Kate und Jill in der Eisdielen zu sehen sind, eine hinzu, mit der er wiederum eine Szene des Romans nahezu im Wortlaut adaptiert, und die zudem mit der vorhergehenden Szene im „Milk and Honey“-Laden assoziiert ist. Eine Innovation im Vergleich zu allen bisherigen Fassungen stellen zwei neue Rückblenden dar, in denen Kate jeweils in einem politischen Kontext zu sehen ist. Die erste (65A) zeigt Kate und Jill als Zaungäste bei der Verbrennung gewaltpornografischen Materials und basiert auf einer Textstelle, in der Offreds Mutter ihre Tochter (d. h. die Protagonistin als Kind) zu einer feministischen Protestveranstaltung mitnimmt (*HT*, 48–49; s. Anm. 816). Durch die veränderte Personenkonstellation ergeben sich allerdings erhebliche Verschiebungen in Figurenkonzeption und politischer Aussage: Während Margaret Atwood nicht zuletzt anhand der Mutter-Tochter-Beziehung die Unterschiede zwischen den Frauengenerationen aufzeigt, indem sie die idealistische Mutter, die sich aktiv für Ziele der Frauenbewegung einsetzt, mit der eher passiven Tochter kontrastiert, die in dem Glauben, die Gleichberechtigung der Geschlechter sei längst errungen, einen Kampf nicht mehr für notwendig hält (s. Anm. 815–817), fehlt diese Bedeutung in Schlöndorffs Szene. Diese erweckt eher den Eindruck, Kate sei an Fragen der weiblichen Emanzipation interessiert gewesen. Auf Kritik stößt diese Rückblende schließlich sowohl bei Pin-

<sup>1267</sup> A27:1A: „Kate lies, eyes open. For a moment the light changes and she sees herself dancing with a man among the beds“. Diese Änderung ruft sowohl bei Margaret Atwood Kritik hervor, die den Ausdruck „a man“ handschriftlich wieder durch „Luke“ ersetzt, als auch bei den Produzenten, die anmerken: „This is a new image. This could be confusing. We're unsure what is intended.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 1.

ter<sup>1268</sup> als auch bei den Produzenten<sup>1269</sup>. Die zweite neue Sequenz (95A–95B) greift auf die Roman-darstellung in Bezug auf die Entrechtung der Frauen in der politischen Umbruchphase, hier speziell die massive Einschränkung ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit durch den Entzug der Kreditkarte und den Verlust des Arbeitsplatzes, zurück (vgl. *HT*, 184–188). Dabei werden Äußerungen verschiedener Romanfiguren (Moirä, Offreds früherer Vorgesetzter) teilweise Kates Ehemann in den Mund gelegt, so dass Luke, der hinsichtlich des politischen Geschehens über einen Informationsvorsprung zu verfügen scheint, hier zum einen als Überbringer schlechter Nachrichten fungiert und es zum anderen zumindest aufgrund des bloßen Textes nicht deutlich wird, welche Haltung er zu dieser Entwicklung einnimmt. Insgesamt wirkt diese Szene mehr als bei Atwood ein zweifelhaftes oder gar negatives Licht auf Luke und unterscheidet sich somit stark von der bisherigen Darstellung ihrer ehelichen Beziehung. Diese Neuerung findet ebenfalls nicht die Zustimmung von Drehbuchautor<sup>1270</sup> und Produzenten<sup>1271</sup>.

Im finalen Skript S12 sind die Flashbacks noch einmal grundlegend überarbeitet. Alle bisherigen Rückblenden auf das Familienleben, die Tanz-Szene in der (hier fehlenden) Schlaftsaal-Sequenz sowie die in der Vorgängerfassung hinzugefügten Flashbacks sind entfallen. Als einzige Rückblende auf die Familie zeigt eine neue Sequenz Jill in einer Gruppe von Kindern mit Skateboards (69). Die Flashback-Sequenzen von der gescheiterten Flucht sind hingegen übernommen (30 u. 48) und werden durch zwei Shots ergänzt: in dem einen, der so in der Anfangssequenz gar nicht vorkommt, ruft Jill nach ihrer Mutter (56); der andere zeigt sie den Hang hinabfahrend (77A).

In der Schnittfassung des Films weicht die Konzeption der Rückblenden radikal von sämtlichen Drehbuchversionen ab. Hier sind, während alle anderen Rückblenden fehlen, lediglich noch vier hinsichtlich Inhalt und Dauer stark reduzierte Flashbacks auf den Fluchtversuch enthalten. Während unter Rückgriff auf Flashback-Sequenz S12:56 in drei gleichen, nur in der Länge leicht variierten (8, 11 bzw. 6 Sekunden) Flashbacks die nach ihrer Mutter rufende Jill zu sehen ist (4, 10 u. 26), zeigt eine neue Flashback-Sequenz (23) Luke nun nicht mehr wie in allen vorhergehenden Fassungen von einem Schuss getroffen zu Boden gehen, sondern tot im blutbefleckten Schnee liegen.<sup>1272</sup> Da der Aspekt der Informationsvergabe durch die vorangestellte ausführliche Fluchtsequenz irrelevant geworden ist, verzichtet Schlöndorff darauf, in den Rückblenden, und sei es in Wiederholung von Teilen der Fluchtsequenz wie bei Pinter, „eine Geschichte zu erzählen“. Stattdessen scheint ihre Funktion darin zu bestehen, den Verlust ihrer Familie als traumatisches Erlebnis der Protagonistin zu veranschaulichen, das insbesondere in dem wiederkehrenden Bild von der kleinen Tochter allein im Schnee verdichtet ist. Aufschlussreich ist auch die Positionierung der Flashback-Sequenzen in der filmischen Fassung: Zwei der Rückblenden auf Jill fallen in die Selektions- und Ausbildungssequenzen, also in die zeitliche Nähe zur gescheiterten Flucht; die „Dienstantritt“-Sequenz ist von dem Flashback auf den Ehemann und einem auf die Tochter eingerahmt; danach folgen keine weiteren Rückblenden. Dies bedeutet in Bezug auf das bei Pinter stark betonte Motiv der verlorenen Tochter eine prinzipielle Neuakzentuierung Schlöndorffs. Die Platzierung des Rückblicks auf Lukes Tod unmittelbar vor Kates Fahrt zum Dienstantritt im Haus des Commanders, bei der sie zum ersten Mal Nick begegnet, scheint hingegen darauf abzuzielen, dem Publikum, insbesondere eher konservativ eingestellten US-amerikanischen Zuschauern, am Beginn ihrer Romanze noch einmal vor Augen zu führen, dass der Ehemann tatsächlich tot und der Weg für eine neue Beziehung damit frei ist.

<sup>1268</sup> Er merkt an: „On the whole I think the expansion of the flashbacks is very successful. This one, however, I think is confusing.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 2.

<sup>1269</sup> Sie monieren: „We have a problem with this flashback. Burning pornography could be the women’s movement or the new order.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2.

<sup>1270</sup> Pinter kritisiert: „We talked about the credit card scene in our last telephone conversation. I thought we agreed that while it was very important in the book it simply cannot work in the structure of the film as it raises so many other questions which we cannot answer. Also to have just one dialogue scene between Luke and Kate I think wrong. Unless you have others???“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 31.03.1989.

<sup>1271</sup> Sie wünschen die Streichung der Sequenz aus inhaltlichen und strukturellen Gründen: „This flashback raises many problems. Why does Luke know but not Kate or the clerk? Its [sic] not helpful to see Luke patronize Kate. And its [sic] too long in light of the other flashes. We’d prefer to see it cut.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

<sup>1272</sup> In der DVD-Version der Kinowelt Home Entertainment erscheint diese Sequenz, im Gegensatz z. B. zu früheren Fernsehausstrahlungen des Films, rötlich eingefärbt.

### 12.3.5 Die Gebets- und Zeugungszeremonien

#### 12.3.5.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Pinters erster Entwurf P48/3 enthält fünf Sequenzen, die die Gebets- und Zeugungszeremonien und die damit zusammenhängenden Ereignisse zeigen. Diese sind in den folgenden Fassungen übernommen, ausgestaltet und dabei, mit Ausnahme der Nick betreffenden Handlungselemente in der Sequenz „Nach der Zeremonie“, kaum verändert. Nachstehend ist die Endfassung beschrieben.

Cora hilft Offred bei den Vorbereitungen auf die Zeremonie (Entkleiden, Baden, Anlegen des Habits und des Schleiers). Mit Blick auf ihre Tätowierung am Fußknöchel fragt Offred Cora nach ihrer Vorgängerin<sup>1273</sup>, erhält jedoch keine Antwort. Anschließend wird Offred von Cora die Treppe hinunter ins Wohnzimmer, in dem Serena die Fernsehnachrichten schaut, geführt. Nick und Rita finden sich ebenfalls dort ein und Serena bittet alle, einzutreten. Offred, Cora und Rita knien sich auf den Boden. Auf Anweisung Serenas schließt Nick einen Kasten auf, bereitet die Bibel vor und geht, um den Commander zu holen. Währenddessen verfolgen die Frauen das Fernsehprogramm: In den TV-Nachrichten wird zu Bildern von verhafteten und misshandelten Quäkern über die Zerschlagung eines Untergrundrings berichtet, der gesunde gebärfähige Frauen nach Kanada schmuggelt sowie, während Hunderte Afroamerikaner beim Passieren der Checkpoints zu sehen sind, über die nach Plan laufende Umsiedelung der schwarzen Bevölkerung.<sup>1274</sup> Zwanzigtausend seien bereits in „National Homeland Five“ angekommen, weitere zehntausend unterwegs. Als Commander Fred und Nick den Raum betreten, schaltet Serena das Fernsehgerät aus und der Commander liest – im Dialog mit Serena – aus dem Alten Testament („Genesis Chapter 30.“). Es folgt ein stilles Gebet aller Anwesenden. Während die Vorbereitungen von Offred/Cora eine Neuerfindung Pinters darstellen (in Kapitel 12 des Romans nimmt Offred ein Bad, ohne dass Cora anwesend ist, und berichtet dabei von der Tätowierung am Fußknöchel), greift Pinter bei dem Gebetsritual auf verschiedene Textpassagen in den Kapiteln 14 und 15 des Romans zurück. Dort wird zunächst beschrieben, wie sich die Frauen des Haushalts im Wohnzimmer einfinden, wie Nick dazu kommt, Serena die Fernsehnachrichten einschaltet und alle gemeinsam auf den Commander warten. Der vom Nachrichtensprecher vorgetragene Text ist von Pinter zum Teil im Wortlaut dem Roman entlehnt, in Bezug auf die rassistischen Aspekte jedoch wesentlich verändert. So werden in Pinters Version des Berichts über die Umsiedelung der schwarzen Bevölkerung deutlich höhere Zahlen genannt und die dazu gezeigten Bilder stehen im Gegensatz zum Roman, in dem von der rauchenden Skyline Detroit die Rede ist und Offred ausdrücklich darauf hinweist, dass in den Nachrichten nie Bilder von den Deportationen zu sehen sind (*HT*, 93–94; s. Anm. 704). Eine weitere bedeutende Änderung betrifft die Handhabung der Bibel: Im Roman ist es der Commander selbst, der umständlich einen Kasten aufschließt, in dem die Bibel für alle Haushaltsmitglieder unzugänglich aufbewahrt wird (*HT*, 97–98). Pinter betont somit weniger die Autorität des Patriarchen, sondern die Vertrauensstellung, die Nick in dem Haushalt einnimmt. Serena ist außerdem im Gegensatz zum Roman, wo sie zu weinen anfängt (*HT*, 101), ruhig und gefasst und das Gebetsritual ist nicht wie im Text durch Offreds Kommentare stark ironisiert (vgl. *HT*, 99–100; s. Anm. 887).

Die Zeugungszeremonie zeigt Serena mit gespreizten Beinen, zwischen denen Offred liegt, auf dem Ehebett, während der Commander am Fußende stehend Offred penetriert. Offred lässt die Prozedur still über sich ergehen, zu hören ist nur das Atmen des Commanders. Nach Beendigung des Geschlechtsaktes verlässt der Commander sofort das Schlafzimmer, Serena befiehlt Offred zu gehen („Get up and get out.“), bleibt auf dem Bett liegen, richtet ihr Kleid und starrt an die Zimmerdecke.<sup>1275</sup> Pinters Darstellung basiert auf Romankapitel 16, hat jedoch trotz weitgehender Übereinstimmung der äußeren Handlung eine andere Qualität, da Offred hier zum ersten Mal an einer derartigen Zeremonie teilnehmen muss, während es im Roman nur eine von vielen ist<sup>1276</sup>, und auch, da Offreds Innenwelt – im Roman betont sie, dass es sich nicht um eine Vergewaltigung handelt und kommentiert das Geschehen sogar witzig-ironisch (*HT*, 105; s. Anm. 847) – ausgeblendet bleibt.

<sup>1273</sup> P54:61: „Did the one before me have the same number?“

<sup>1274</sup> P54:64: „A team of Eyes, working with an inside informant in Vermont, has cracked an underground espionage ring. [...] These are members of the heretical sect of Quakers responsible. [...] Resettlement of the Children of Ham is continuing on schedule. We are weeding out the traitors. We are weeding out the godless. We are winning God's fight.“

<sup>1275</sup> Neben Shot 66 hat Margaret Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 „too explicit“ vermerkt. Drehbuch, Fassung A1, S. 37.

<sup>1276</sup> Vgl. *HT*, 104: „The Ceremony goes as usual.“; siehe den Hinweis auf das „first posting“ Offreds in Anm. 1245.

In Bezug auf die Sequenz „Nach der Zeremonie“ unterscheiden sich die Grundkonzeptionen und die Drehbuchfassungen stark voneinander. In den „Skeleton outlines“ legt sich Offred zunächst auf das Bett; sie versucht dann, das Fenster in ihrem Zimmer zu öffnen, und als das nicht geht, es zu zerschlagen; Nick ist im Garten, schaut zu ihr hinauf und sie verbirgt sich; Nick hastet durch das Haus und betritt ihr Zimmer; sie schluchzt und er nimmt sie in die Arme.<sup>1277</sup> In P54 (und den beiden Vorläufer-Skripten) stellt sich das Geschehen aber wie folgt dar: Nach der Zeremonie liegt Offred mit offenen Augen auf ihrem Bett, als Rita ihr ein Glas Milch bringt und ihrer Hoffnung auf ein Baby und ihrem Mitgefühl für Serena Ausdruck verleiht; nachdem Rita das Zimmer verlassen hat, entkleidet Offred sich, spritzt sich Wasser auf den nackten Körper und versucht, das Fenster zu öffnen; Suchscheinwerfer streifen das Fenster und während Offred nackt am Fenster steht, läuft eine Gestalt über den Rasen<sup>1278</sup>; schließlich öffnet Offred das Fenster und legt sich auf ihr Bett; wenig später nähern sich Schritte, Offred zieht die Bettdecke über ihren nackten Körper und Nick betritt ihr Zimmer; er warnt sie, so etwas nicht noch einmal zu tun, und ermahnt sie, sich anzuziehen und außer Sicht zu bleiben<sup>1279</sup>; Offred starrt ihn nur an und er verlässt das Zimmer. Diese Sequenz weicht in der Darstellung von Offreds Verhalten ebenfalls vom Roman ab, in dem in Kapitel 17, das direkt auf die Zeremonie folgt, Offred ruhig und sachlich beschreibt, was sie gewöhnlich nach der Zeremonie in ihrem Zimmer tut: Im Nachthemd tritt sie an das Fenster und betrachtet den Himmel. Weder sind hier Ritas Vertraulichkeiten dargestellt, noch, dass Nick sie am Fenster sieht oder ihr Zimmer betritt.

Die zweite Zeugungszeremonie zeigt Offred, Serena und den Commander im Schlafzimmer in den gleichen Positionen wie zuvor. Während des Aktes streckt der Commander plötzlich seine Hand aus, um Offreds Gesicht zu berühren, Offred zuckt zurück und Serena öffnet die Augen, greift nach seiner Hand und hält sie fest.<sup>1280</sup> Die Sequenz basiert auf einer Passage in Kapitel 26 des Romans, in der hingegen unklar bleibt, ob die Ehefrau die Geste des Commanders bemerkt hat (*HT*, 171).

### 12.3.5.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

In struktureller Hinsicht übernimmt Schlöndorff Pinters Grundkonzeption weitgehend, inhaltlich wandelt er diese dagegen ab.

Die Sequenz „Vorbereitungen zur Zeremonie“ kommt in A20 und A27 im Großen und Ganzen Pinters Ursprungsdrehbuch gleich, wobei auch die von Offred bei dieser Gelegenheit gestellte Frage nach ihrer Vorgängerin übernommen ist<sup>1281</sup>. Das finale Skript S12 enthält zwar die Vorbereitungen, nicht aber Offreds Frage. Im Film fehlt diese Sequenz ganz.

Starke Überarbeitungen weist die „Gebets- und Zeugungszeremonie“-Sequenz auf. So stellt die Gebets-Szene in A20 gegenüber P54 eine Neufassung dar, insofern als Schlöndorff Pinters Text zwar größtenteils verwendet, diesen jedoch neu arrangiert und mehrere, meist eng an den Roman angelehnte Hinzufügungen vornimmt: So ist im Nachrichtentext die Bombardierung Detroits erwähnt (vgl. *HT*, 93) und der Satz „The country’s resurrection is progressing from day to day“ ergänzt; das verspätete Eintreffen des Commanders wird sowohl von Cora und Nick als auch von Serena missbilligend kommentiert<sup>1282</sup>; Nick steht ungebührlich nah hinter Offred, so dass sich ihre Füße berüh-

<sup>1277</sup> P48/3:27 u. P48/4:31: „O lying on her bed.“; P48/3:29–31 u. P48/4:33–35: „O rushes to the window, tries to wrench it up from its locked position. She picks up a shoe and tries to smash the window with the heel. Searchlight. Nick in garden, looking up. She hides. [...] Nick rushes through the house and up the stairs. [...] Nick in. He puts a finger to his mouth. She sobs. He holds her to him.“

<sup>1278</sup> P54:70: „Offred’s naked body at her window. A figure runs across the lawn.“ Den zweiten Satz hat Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 gestrichen. Drehbuch, Fassung A1, S. 39.

<sup>1279</sup> P54:71: „What were you doing? Are you crazy? You could be seen. Don’t you realise that? You must never ... do that. Again. You understand? [...] They could kill you for it. [...] Put on your nightdress – when I’ve gone – in the dark. Out of sight. Do you hear? In the dark.“

<sup>1280</sup> P54:112: „Suddenly, he stretches out his hand to touch Offred’s face. Her eyes open. She flinches. Serena’s eyes open. Serena’s hand catches and holds his hand. The action is paralysed for a moment. All their eyes are open.“

<sup>1281</sup> Dies ist hier von Atwood in Fassung A20 handschriftlich ergänzt („we glimpse the number“) und geändert in „What happened to – the other one? The one before me?“ Die Produzenten kritisieren später das Timing von Offreds Frage: „We think Offred concludes too early that she had a predecessor. Instead of her bringing it up here we suggest the following possibilities: Aunt Lydia could indicate to Kate that there have been others before her when she takes her to meet Serena; Or Serena could indicate to Kate when they first meet that there have been others who have not worked out; Or Kate could first learn from the doctor that there were others before her.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2.

<sup>1282</sup> A20:64: „CORA Wish he’d hurry up. NICK Hurry up and wait (he laughs)[.] [...] SERENA Late as usual.“; vgl. *HT*, 91–92.

ren<sup>1283</sup>; Serena schaltet einen TV-Kanal ein, auf dem ein Männerchor das Lied „Come to the Church in the Wildwood“ singt (vgl. *HT*, 92); der Commander bittet Cora um ein Glas Wasser (vgl. *HT*, 98). Die Quäker-Sekte und das Fluchtziel Kanada werden im Gegensatz zu Pinter jedoch im Zusammenhang mit dem Schmugglerring nicht erwähnt. Die Skripte A27 und S12 entsprechen mit einigen Überarbeitungen Fassung A20: Übereinstimmend fehlt Nicks Bemerkung zur Verspätung des Commanders und nicht Nick, sondern Serena schließt den Kasten auf und holt die Bibel hervor; die in A27 von Atwood handschriftlich vorgenommenen und mit dem Hinweis „very important“ versehenen Ergänzungen am Nachrichtentext sind jedoch in Fassung S12 nicht berücksichtigt<sup>1284</sup>; zudem werden in S12 einige der zuvor eingefügten Textzeilen wieder weggelassen (die Bombardierung Detroit, der Satz „The country’s resurrection [...]“ sowie der Männerchor) und verlässt Nick den Raum, um den Commander zu holen, ohne wie in den vorherigen Fassungen explizit von Serena dazu aufgefordert worden zu sein<sup>1285</sup>. Damit wird der im Roman vorgegebenen deutlichen Trennung der männlichen und weiblichen Sphären Rechnung getragen, die sich auch in der Verantwortlichkeit für die männlichen und weiblichen Hausangestellten niederschlägt: Nick ist als Bediensteter eindeutig dem Commander zugeordnet und nimmt von Serena keine Befehle entgegen. Die gegenüber den Schriftversionen stark gekürzte Filmfassung beginnt mit einer Nahaufnahme der laufenden Fernsehnachrichten, in denen von der Umsiedlung und dem Untergrund-Schmugglerring berichtet wird, wobei im Gegensatz zu Atwoods Roman und Pinters Drehbuch das Nachbarland Kanada und die religiösen Gemeinschaften der Baptisten und Quäker nicht erwähnt sind. Die Fernsehbilder zeigen zunächst, wie Afroamerikaner gewaltsam aus ihren Häusern geholt werden, und dann den Blick aus einem Flugzeugcockpit, während in Roman und Drehbuch verhaftete Quäker vorgeführt werden. Wie bereits in Pinters Ursprungsdrehbuch schließt der Sprecher mit den Worten „We are weeding out the traitors. We are weeding out the Godless. We are winning God’s fight“. Währenddessen sind Offred, Serena und Rita bereits im Wohnzimmer versammelt, der Commander und Nick treffen gemeinsam mit dem Ende der Nachrichtensendung ein. Das sich anschließende Gebet ist wie im finalen Skript vorgegeben inszeniert, hier jedoch liegt die Bibel bereits auf einem Pult bereit und die Rolle Nicks ist noch einmal modifiziert: Er nimmt zu Beginn der Zeremonie respektvoll seine Mütze ab und wirft einen Blick auf die kniende Offred; im weiteren Verlauf rückt seine Person – er bewegt sich nicht mehr, sagt nichts und kommt auch nur noch einmal (in der Rückansicht) ins Bild – jedoch stärker in den Hintergrund. Schlöndorffs Änderungen zielen vorrangig darauf ab, von Pinter weggelassene Aspekte des Romans in seine Konzeption zu integrieren. Dies wird jedoch in der Filmfassung teilweise wieder zurückgenommen bzw. ist nicht konsequent durchgeführt (z. B. die Handhabung der Bibel oder die Nennung geächteter Religionsgemeinschaften).

Die Zeugungszeremonie ist in A20, trotz der Kritik Atwoods an der Beschreibung des Geschlechtsverkehrs (s. Anm. 1275), mit nur wenigen, geringfügigen Abweichungen wie von Pinter konzipiert übernommen.<sup>1286</sup> Fassung A27 weicht hingegen stark von den vorherigen ab, wobei sich die Änderungen zum einen auf Offreds Verhalten beziehen, die die Prozedur hier weniger passiv erduldet, sowie zum anderen auf das Verhalten Serenas, die hier in einem etwas positiveren Licht erscheint: Sie lächelt Offred aufmunternd an und hilft ihr, ihre Position einzunehmen; die Ringe, die in P54 und A20 unter ihrem festen Griff in Offreds Fleisch schneiden, sind hier nicht erwähnt; und als Offred schluchzt und sich windet, versucht Serena sie flüsternd zu beruhigen.<sup>1287</sup> Darüber hinaus weist Skript A27 im Hinblick auf die Darstellung der Innenwelt der weiblichen Figuren eine weitere bedeu-

<sup>1283</sup> A20:64: „He stands right behind Offred, his boot touching her toes. She moves her foot slightly, away. His boot follows, til [sic] they touch again.“; vgl. *HT*, 91.

<sup>1284</sup> Den Text des TV-Sprechers „We are weeding out the godless“ hat Atwood in Skript A27 erweitert um den Zusatz „– the Quakers, the Unitarians, the Catholics, the Baptists“. In der Filmfassung ist diese Passage, ebenfalls ohne Atwoods Textänderungen, aber mit der Spezifizierung der Guerilla als „Baptist“ in die Schlusssequenz verschoben.

<sup>1285</sup> Vgl. P54:64 u. A20:64: „SERENA (to Nick) Prepare the book and then fetch the Commander.“; A27:61: „SERENA (to Nick) Go get the Commander.“

<sup>1286</sup> Auch in dieser Fassung streicht Atwood den Ausdruck „fucking Offred“ und merkt an „I would not show this graphically“. Serenas Befehl am Szenenende „Get up and get out“ hat sie den Satz „Get out of my room“ nachgestellt. Hiermit macht Serena stellvertretend für die Besitzansprüche an dem Ehemann territoriale Ansprüche geltend.

<sup>1287</sup> A27:62: „She encourages Offred with a smile, helps her into position.“; „Suddenly, Offred gasps; she can’t help fighting it. Serena tries to calm her, whispering into her ear (AD-LIB). SERENA We have to. We have to.“ Auch hat Atwood dem Befehl „Get up and get out“ nun den Satz „Don’t look at me“ vorangestellt. Dies ist anders als zuvor darauf ausgelegt, Empathie für die Figur zu wecken. Schlöndorff lässt die Vorschläge zum Szenenende allerdings außer Acht, und der Satz bleibt über alle Fassungen unverändert.

tungstragende Neuerung gegenüber den Vorläuferfassungen auf: Anhand zweier Anweisungen zur Kameraperspektive („SEEN THROUGH HER RED VEIL“ und „SEEN THROUGH SERENA’S BLUE VEIL“) erfolgt eine extreme Subjektivierung des äußeren Handlungsgeschehens, da der – jeweils auf den Commander gerichtete – Kamerablick dem Blick der Figur entspricht. Die Sicht durch den Schleier hat hier zudem eine durch dessen Material und Farbe hervorgerufene Wahrnehmungsverzerrung zur Folge, mit der das Surreale und Verstörende der Situation zum Ausdruck gebracht wird. Die finale Schriftfassung S12 entspricht A27, lediglich die geflüsterte Ermahnung Serenas ist durch ein ungehaltenes „Sshhh. Stop it. Sshhh“ ersetzt, während im Film wiederum das Verhalten der beiden Frauen verändert ist: Offreds Wimmern und Schluchzen bildet die Geräuschkulisse der Szene, sie windet sich und wird von Serena, die sie fest gepackt hält, mehrmals barsch aufgefordert, das zu unterlassen. Im Vergleich zum Roman wird Offred hier somit verzweifelter, widerspenstiger und weniger duldsam dargestellt. Statt der Point of View-Shots durch die Schleier der weiblichen Akteure zeigt der Film allerdings die Gesichter der beiden Frauen jeweils während und nach dem Geschlechtsakt im Close-up. Die Kamera nimmt somit nicht gänzlich die Innenperspektive der Figuren ein, sondern erzeugt identifikatorische Nähe durch das Abbilden von Emotionen. Zugleich entfällt dadurch der unwirkliche Effekt in der Perzeption, so dass in dieser Szene Realistik das Hauptmerkmal der Darstellung ist und es aufgrund der fehlenden ironischen Brechung in den Kommentaren Offreds, die schon auf Pinters Entwurf zurückgeht, für den Zuschauer keinen Comic relief von der in der Vergewaltigungsszene aufgebauten Spannung gibt.

Die Sequenz „Nach der Zeremonie“ ist von Schlöndorff in Skript A20 neu konzipiert und in den folgenden Drehbuchfassungen mehrmals überarbeitet worden. Zum einen wird sie anders als bei Pinter nicht von einem Flashback unterbrochen und zum anderen weicht die Darstellung der Geschehnisse gravierend von Pinters finaler Fassung P54 ab. Aus dieser ist der Auftritt Ritas, die Offred ein Glas Milch<sup>1288</sup> auf das Zimmer bringt, in den Skripten A20 und A27 zunächst mit nur geringfügigen Änderungen im Wortlaut übernommen, erscheint dann aber in S12 stark gekürzt und entfällt in der Filmfassung schließlich ganz. Und während Offred sich in allen untersuchten Schriftfassungen zunächst wie in Pinters Konzeption langsam entkleidet, sich Wasser über den nackten Körper spritzt, ans Fenster tritt und versucht, dieses zu öffnen, zeigt der Film eine völlig andere Reaktion Offreds auf das zuvor Erlebte: Allein und weinend zieht sie die Handmaid-Tracht aus, wirft ein volles Glas Milch (das auf dem Tisch stand) an die Wand und wäscht sich das Gesicht; sie geht nackt zum Fenster, öffnet dieses einen Spalt weit und schöpft, immer noch schluchzend, Luft. Vor allem, nachdem Offred an das Fenster getreten ist, unterscheidet sich der weitere Fortgang in den verschiedenen Fassungen. So ist in A20 Pinters Text (s. Anm. 1278) geändert in „Offred’s silhouette at her window“; nachdem Offred das Fenster geöffnet hat<sup>1289</sup>, betritt Nick nicht ihr Zimmer, sondern flüstert ihr unter dem Fenster stehend eine Warnung zu<sup>1290</sup>; und am Sequenzende spricht Offred einen neu hinzugefügten Text, der sich eng an den Roman anlehnt<sup>1291</sup>. Darüber hinaus weist die Fassung weitere handschriftliche Überarbeitungen Atwoods zum Verhalten der Protagonistin auf.<sup>1292</sup> In Fassung A27 sind einige ihrer Änderungen umgesetzt und der Text Nicks ist erneut handschriftlich stark gekürzt; Offreds laut ausgesprochene Gedanken über Nick sind hier wieder entfallen; stattdessen endet die Sequenz hier mit einer neu hinzugefügten Anspielung auf Offreds Vorgängerin, die allerdings bei den

<sup>1288</sup> Die Produzenten merken zu der von Pinter übernommenen Textzeile (vgl. P54:69) an: „The phrase ‚lovely hot milk‘ is more British than American.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2.

<sup>1289</sup> Hier hat Atwood, um das Eingesperrtsein Offreds zu betonen, ergänzt „as far as the window lock“.

<sup>1290</sup> A20:68: „Nick whispers from down below. NICK What were you doing? Are you crazy? You could be seen. Don’t you realize that? You must never ..... do that. Again. You understand? [...] They could kill you for it. Put on your nightdress – when I’ve gone – in the dark. Out of sight. Do you hear? In the dark.“ Atwood ändert Nicks Sprechtext handschriftlich wie folgt: „What’re you doing? Are you crazy? You could be seen. You must never ..... be seen. Again. You understand? [...] Turn out the light. Put on your nightgown – when I’ve gone – in the dark. Out of sight. Do you hear? In the dark.“

<sup>1291</sup> A20:68: „KATE’S VOICE I know his name is Nick. He lives here, over the garage. Low status: He hasn’t been issued a woman, not even one.“; vgl. HT, 27. Dieser Text ist zwar nicht eindeutig als Voice-over gekennzeichnet, war aber vermutlich als solches vorgesehen.

<sup>1292</sup> Sie ergänzt den Satz „Offred clutches the curtains to her, ducks out of sight“, streicht die Zeilen „She stares at him“ und „she stares“ und ersetzt sie jeweils durch „She listens“, und sie kritisiert „She would not be so stupid as to [ein Wort unleserlich; AG] standing stark naked where he can see her“.

Produzenten auf Unverständnis stößt<sup>1293</sup>. Die finale Fassung S12 ist schließlich insgesamt sehr stark reduziert: Ritas und Nicks Textzeilen sind durch die Worte „She whispers“ bzw. „Nick whispers“ ersetzt; die in A27 aufgenommenen Änderungen Atwoods sind wieder entfallen; der in A20 geänderte Text „Offred’s silhouette at her window“ ist ungeachtet der Kritik Atwoods wieder mit Pinters Text aus P54 (s. Anm. 1278) ausgetauscht; und zuletzt ist in Übereinstimmung mit den Wünschen der Produzenten entfernt, dass Offred einen persönlichen Gegenstand der früheren Offred findet. Der Film verwendet schließlich Elemente der verschiedenen Drehbuchfassungen, unterscheidet sich jedoch in wesentlichen Punkten von diesen: Ritas Auftritt fehlt und Offred ist allein und völlig aus der Fassung; nackt am halb geöffneten Fenster stehend, sieht sie Nick die Treppe zu seiner Wohnung hochgehen und bedeckt, als er sie erblickt, ihre Blöße notdürftig mit der Gardine; Nick bedeutet ihr mit einem Handzeichen, dass sie vom Fenster verschwinden soll. Während Offreds Gefühlsausbruch hier im Einklang mit dem schockierenden Erlebnis der institutionalisierten Vergewaltigung neu konzipiert ist, weicht Schlöndorff in Bezug auf das Verhalten Nicks nicht in dem gleichen Maße wie Pinter vom Roman ab.

In Schlöndorffs Skript A20 sind darüber hinaus zwei weitere Sequenzen hinzugefügt, die jedoch in den nachfolgenden Fassungen fehlen: „Zeugungszeremonie II“ und „Nach der Zeremonie II“. Erstere wird mit den Sätzen „Serena’s face looks bitter. The ceremony precedes [sic] as usual, the Commander seems to have some difficulty performing“ beschrieben und enthält eine teilweise eng an den Romantext angelehnte Voice-over-Passage Offreds, in der sie über ihre Gefühle für den Commander bzw. das Mann-Sein reflektiert<sup>1294</sup>. Nach der Zeremonie gehen sowohl der Commander als auch Offred auf ihr Zimmer, Rita bringt Offred ein Glas Milch und in einer Außenaufnahme wird Nick gezeigt, der zu Offreds Fenster aufschaut<sup>1295</sup>. Diese Zusatzsequenzen erfüllen mehrere Funktionen: Die Regelmäßigkeit der Zeremonien wird demonstriert und zugleich auf die Bemerkung des Arztes über Freds Zeugungsunfähigkeit vorbereitet (s. Anm. 1178 u. 1224); mittels der Voice-over-Texte ist die Innenwelt Offreds einbezogen, womit Schlöndorff sich der Erzählhaltung des Romans annähert; und entweder ist hier Nicks Interesse an Offred veranschaulicht, da er möglicherweise hofft, Offred noch einmal am Fenster zu sehen, oder aber, dass er kontrollieren will, ob Offred seine Warnung (s. Anm. 1290) beherzigt.

Die Sequenz „Zeugungszeremonie, Berührung“ hat Schlöndorff, abgesehen von einer in A27 und S12 eingefügten Regieanweisung zur Kameraperspektive, die mit der Kameraführung in der jeweils vorhergehenden Zeugungszeremonie kongruiert („SEEN THROUGH SERENA’S BLUE VEIL“), aus Pinters finaler Fassung P54 unverändert in die untersuchten Schriftfassungen übernommen. Die Filmsequenz ist zwar einerseits drehbuchgetreu inszeniert, andererseits aber hinsichtlich der Gesamtatmosphäre sowie der Darstellung der Gefühle Serenas stark ausgestaltet. Die Stimmung weist dabei deutliche Unterschiede zur ersten Zeremonie auf, zum einen, da die Sequenz mit extradiegetischer Musik unterlegt ist und zum anderen durch den Auftritt Commander Freds, der hier nicht nur sein Jackett, sondern auch seine Weste abgelegt hat und der sich sehr viel näher über Offred beugt als beim ersten Mal. Während des Geschlechtsaktes fährt seine linke Hand an Offreds Körper entlang nach oben, streift dabei ihre Brust und berührt sie zärtlich im Gesicht. Reaktionsschnell greift Serena nach seiner Hand, sein goldener Ehering blitzt auf und sie sehen sich lange an. Wie schon in Shot 29 weicht die Kameraperspektive insofern von der Drehbuchfassung ab, als der Kamerablick nicht durch Serenas blauen Schleier erfolgt, sondern der Blickwechsel der Eheleute anhand von Schuss und Gegenschuss, mit einem Close-up auf Serenas Gesicht erfasst wird. Danach beeilt der Commander sich, flüstert gar „Come on“, und eine weitere Großaufnahme zeigt den bedeutungsvollen Blick Serenas. Der Commander verlässt das Zimmer und die Sequenz endet, nachdem Offred sich vom Bett erhoben hat, mit einer längeren Naheinstellung auf das nachdenklich-traurige Gesicht Serenas.

<sup>1293</sup> A27:65: „Kate returns to her bed, somewhere she finds a comb or a bracelet [handschriftlich von Schlöndorff ergänzt: shining on the floor, between planks].“; Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2: „Also, we are unclear about the comb or bracelet. Is it a gift? Or was it left by the prior Offred?“

<sup>1294</sup> A20:79: „KATE’S VOICE OVER I ought to feel hatred for this man but it isn’t what I feel. It’s more complicated. I don’t know what to call it. It isn’t love. [...] It must be hell, to be a man, like that, watched by women. It must be just fine. It must be hell. It must be very silent.“; vgl. HT, 98 u. 99.

<sup>1295</sup> A20:81: „Nick walks around, looking up at Offred’s window. He sees the light in the Commander’s office and the man’s silhouette against the curtains.“

## 12.3.6 Offred und Ofglen

### 12.3.6.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Verschiedene Sequenzen stellen die gemeinsamen Gänge Offreds und Ofglens zum Einkaufen, zur Mauer und zu „Soul Scrolls“ sowie ihre Teilnahme an dem „Birth Day“ dar und spiegeln damit zum einen den Alltag Offreds und zum anderen die Beziehung der beiden Frauen, die wie im Roman eng mit der Widerstandshandlung verknüpft ist. Die mehrmaligen Neupositionierungen innerhalb der Gesamtstruktur gehen aus dem Strukturdiagramm in Anhang F hervor. Insbesondere kehrt Pinter die Reihenfolge der „Birth Day“- und „Soul-Scrolls“-Sequenz gegenüber dem Roman um.

#### Einkaufen mit Ofglen

Die Sequenz ist in den „Skeleton outlines“ kurz skizziert<sup>1296</sup> und in den Drehbuchfassungen, die inhaltlich weitgehend übereinstimmen, ausgearbeitet. In der Endfassung erhält Offred von den Marthas Gutscheine (Piktogramme) und Anweisungen für den Einkauf und fragt nach ihrer Vorgängerin.<sup>1297</sup> Offred durchquert den Garten und begegnet dabei Nick, der ihr zuzwinkert<sup>1298</sup>. Offred und Ofglen treffen sich an der verabredeten Stelle im Einkaufszentrum, begrüßen sich mit den vorgeschriebenen Formeln und gehen gemeinsam zum Lebensmittelgeschäft. Auf dem Weg dorthin begegnet ihnen die hochschwängere Ofwarren, die die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zieht und von einigen Frauen spontanen Beifall erhält.<sup>1299</sup> Im Geschäft (mit seinen halbleeren Regalen) fragt Offred Ofglen nach ihrer Vorgängerin.<sup>1300</sup> Die Sequenz basiert auf den Kapiteln 2, 4 und 5, in denen die Küchenszene, Nicks Zwinkern (*HT*, 28) und ein Bericht vom gemeinsamen Einkaufen mit Ofglen enthalten sind. Diese hat Pinter stark gekürzt und inhaltlich modifiziert. So ist das Küchengespräch der beiden Bediensteten über die Handmaids weggelassen (vgl. *HT*, 20); im Roman fragt Offred die beiden Hausangestellten weder bei dieser noch bei einer anderen Gelegenheit nach ihrer Vorgängerin; statt offenen Applaus ruft der Auftritt der schwangeren Janine/Ofwarren das neidvolle Getuschel der anwesenden Handmaids hervor (*HT*, 36); und während sie in Offreds Erzählung schon seit zwei Wochen Partnerinnen sind (*HT*, 29), handelt es sich hier um den ersten Einkaufsgang mit Ofglen.

#### Offred und Ofglen an der Mauer

Ebenfalls über alle Fassungen inhaltlich überein stimmt die einige Zeit später stattfindende Begegnung mit der japanischen Reisegruppe an der Mauer, an der die Hinrichtungsoffer zur Schau gestellt sind. Im finalen Drehbuchentwurf zeigt die Sequenz fünf Gehenkte an der Mauer, die Schilder mit der Aufschrift „Gender Treachery“ bzw. der Abbildung eines Fötus um den Hals tragen.<sup>1301</sup> Mehrere Menschengruppen, unter ihnen Offred und Ofglen, sehen zu den Toten hinauf, während ein Fremdenführer einer Gruppe japanischer Touristen deren Verbrechen erläutert<sup>1302</sup>. Offred möchte

<sup>1296</sup> P48/3:16–17 u. P48/4:21–22: „KITCHEN Cora and Rita. Tokens for shopping. ‚What happened to the one before me?’ GARDEN DRIVE Offred with basket. Nick polishing car. He winks.“; P48/3:18–19, 21: „CORNER OF THE AVENUE O and Ofglen meet. A black van pauses by them and then goes on. They go through the checkpoint. MAIN STREET The street packed with women with shopping baskets. [...] SUPERMARKET Dozens of women, mainly Handmaids. Sensation: Entrance of Ofwarren pregnant.“; P48/4:23–24: „CORNER OF THE AVENUE O and Ofglen meet. They go through the checkpoint. MAIN STREET The street packed with women with shopping baskets. A black van pauses by Ofglen and O and then goes on. Ofwarren, pregnant, passes. A traffic warden helps her across the street.“

<sup>1297</sup> P54:72: „CORA You’re to meet your Cousin at the Information Centre. She’s called Ofglen. She takes you to the Grocery Store. And tell them fresh eggs and a chicken, not a hen. [...] RITA Tell her to tell them who it’s for and they won’t mess around. CORA Tell them who it’s for. We get the best here. [...] OFFRED What happened to the one before me? Silence. CORA What one before?“

<sup>1298</sup> P54:73: „He watches her walk towards him [...]. He begins to whistle, softly. She draws close to him. He winks.“

<sup>1299</sup> Zu diesem Shot merkt Margaret Atwood an: „Could Ofwarren be the girl being dragged in sc[ene] 2? Then Offred might recognize her from the Centre ... say ... I know her ... what’s her name now? Or something ...“. Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2.

<sup>1300</sup> P54:77: „OFFRED What happened to her? [...] What happened to the last Offred? OFGLEN (whispering) How do I know? I thought you would be her. How do I know? OFFRED (hissing) But what do you think? OFGLEN I don’t know. I don’t think.“ Hierzu wendet die Autorin ein: „too early“. Drehbuch, Fassung A1, S. 44. In den „Skeleton outlines“ war die Frage nach ihrer Vorgängerin noch nicht enthalten.

<sup>1301</sup> In P48/3:22 u. P48/4:26 werden sechs genannt: „Three doctors, one priest, two ‚Gender treachery‘.“

<sup>1302</sup> P54:84: „THE GUIDE Our constitution states, quite unambiguously, that homosexuality is a crime against the Creator. We think that homosexual lust is Satan’s itch, an aberration against the Holy Spirit. It is to be punished without mercy wherever it is found. These two criminals will nevermore see God’s good sunrise in the morning.“ Der von

dem Führer nicht mehr zuhören, aber Ofglen insistiert, sie habe zu tun, was sie ihr sage<sup>1303</sup> und der Führer fährt mit seinen Erläuterungen fort<sup>1304</sup>. Einer der Japaner bittet darum, Offred und Ofglen eine Frage stellen zu dürfen, fragt sie, ob sie glücklich seien, und Offred bejaht. Als Offred und Ofglen sich von der Mauer entfernen und wieder unter sich sind, fragt Ofglen, ob sie wirklich glücklich sei, und als Offred mit einer Gegenfrage antwortet, bringt Ofglen die Parole der Widerstandsorganisation an, um ihre Reaktion zu testen.<sup>1305</sup> Für diese Sequenz greift Pinter auf verschiedene Textstellen des Romans zurück, die er über das neu eingeführte Element der Fremdenführung miteinander zu einer Handlungseinheit verknüpft: erstens die Begegnung mit der japanischen Reisegruppe (*HT*, 38–39), zweitens Offreds Reflexionen über die Erhängten an der Mauer (*HT*, 41–43 u. 53) und drittens Ofglens Nennung der Parole, wobei für den Dialog Teile von Lukes Erläuterungen zur Wortbedeutung verwendet werden (vgl. *HT*, 53–54; s. Anm. 762). Im Hinblick auf das Normensystem und die Sanktionspraxis Gileads übernimmt Pinter einige Merkmale der Unrechtsherrschaft aus dem Roman, beispielsweise mit dem Hinweis auf die rückwirkende Bestrafung von Handlungen, die zum Tatzeitpunkt legal waren (*HT*, 43; s. Anm. 744), und der exzessiven Anwendung der Todesstrafe auch für geringfügige Vergehen. Abweichend vom Roman zeigt Pinter Gilead hier aber als einen Staat, der auswärtigen Besuchern seine undemokratischen Prinzipien offen erläutert und seine Hinrichtungsoffer sogar bereitwillig vorführt. Darüber hinaus fokussiert Pinter auf den stark sanktionierten Bereich der Sexualität und lässt religiöse Aspekte in den Hintergrund treten.

### „Birth Day“

Gegenstand der „Birth Day“-Sequenz ist die Niederkunft Janines/Ofwarrens, die Pinter in den beiden „Skeleton outlines“ wortgleich umreißt.<sup>1306</sup> Die Grundkonzeption erscheint in Skript P52 ausgearbeitet. Fassung P53 weist demgegenüber eine Reihe von Änderungen und Neuerungen auf: Die zunächst aus dem Roman entlehnten absonderlichen Details wie die Bauchmassage der Ehefrau und der doppelsitzige Gebärstuhl entfallen und der Garten ist als Schauplatz ebenso hinzugefügt wie ein Gespräch von Offred und Ofglen über die Untergrundorganisation. Diese Neukonzeption ist in der nachstehend beschriebenen Endfassung P54 übernommen. Offred, Ofglen und zwei weitere Handmaids werden von einem roten „Birthmobile“ mit heulender Sirene zum Haus Commander Warrens gebracht. Das Haus ist von „Eyes“ und bewaffneten Wächtern gesichert. Im Garten ist ein üppiges Buffet aufgebaut, eine Musikkapelle spielt und die Ehefrauen haben sich um „Mrs. Warren“ versammelt, die auf einer Chaiselongue ruht.<sup>1307</sup> Im Schlafzimmer steht Ofwarren kurz vor der Niederkunft; eine Handmaid massiert ihren Bauch, während die anderen, unter ihnen auch Offred und Ofglen, auf dem Boden sitzen und „Breathe, breathe, breathe. Expel, expel, expel. Pant, pant, pant“ skandieren. Offred und Ofglen treten aus dem Haus in den Garten und Ofglen sagt, dass sie von

---

Pinter neu entworfene Vortragstext des Fremdenführers ist von Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 gestrichen und mit dem Kommentar „my objective + about all“ versehen. Drehbuch, Fassung A1, S. 50.

<sup>1303</sup> P54:85: „OFFRED Do we have to stand here and listen this? OFGLEN Yes, we do. Listen. I'm in charge of you. You do as I say. You understand?“ Hiermit weicht Pinter vom Roman ab, in dem sich aus einem anfänglich misstrauisch-distanzierten Verhältnis eine eher freundschaftliche Beziehung entwickelt, und Margaret Atwood fragt nach, warum Offred Ofglen zu gehorchen habe: „Why is Ofglen in charge of Offred? Seniority? Can we say?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 2. Atwood kritisiert dies später noch einmal gegenüber Schlöndorff (s. Anm. 1334).

<sup>1304</sup> P54:86: „THE GUIDE The three in white coats are murderers. Note the drawing on the card around the neck, which you can see quite clearly is a human foetus. The act of abortion – the vilest of atrocities – is a mandatory capital offence. And, what is more, the crime is retroactive. We search for them, we track them down, we hang them. There is no escape.“ Auch dieser Teil des von Pinter verfassten Vortragstextes des Fremdenführers ist von Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 gestrichen und mit einem (unleserlichen) Kommentar versehen. Drehbuch, Fassung A1, S. 51.

<sup>1305</sup> P54:86: „OFGLEN Are you happy? OFFRED Are you? OFGLEN It's a beautiful May day. [...] Do you know what that means in French? OFFRED What? OFGLEN Mayday. If you say, in French, ‚m'aidez. M'aidez. [...] OFGLEN It means ‚Help me. OFGLEN Yes, that's right.“ Daneben hat Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 erneut „too early“ angemerkt. Drehbuch, Fassung A1, S. 52. Siehe auch Anm. 1300.

<sup>1306</sup> P48/3:40 u. P48/4:44: „The birth of Ofwarren's baby. 2 buffets. Wine for wives. In sitting room Commander's wife. She is lying on floor. They massage her belly. Ofwarren in bedroom. Baby oil. Aunt Elizabeth. The Birthing Stool.“

<sup>1307</sup> Pinter nennt die Ehefrau Commander Warrens im Folgenden der Einfachheit halber „Mrs. Warren“, obwohl „Warren“ nicht der Familienname, sondern der Vorname ihres Ehemannes ist. Da dies nur die Schriftfassung betrifft und der Name nicht genannt wird, tut dies der Logik keinen Abbruch. Zur Musikauswahl (vgl. P54:118: „A small band, consisting of elderly male musicians, is playing a medley from Snow White and the Seven Dwarfs.“) schreibt Atwood in ihrem Kommentar zu Pinters Drehbuchentwurf: „Love the party, but it wouldn't be Snow White and the Seven Dwarfs, much as I would like it. It would be some sort of smarmy quasi-hymn such as Let The Sun [sic] Shine In or Come to the Church in The Wildwood or even better, Whispering Hope, which is good because it's a waltz.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3.

Offreds geheimen Treffen mit ihrem Commander wissen, spricht von einer geplanten Ermordung des Commanders und fordert sie auf, ihnen zu helfen.<sup>1308</sup> Im Hintergrundgeschehen während des Gesprächs verkündet eine Martha, es sei jeden Moment so weit, worauf mehrere der Ehefrauen sich abfällig über die Handmaids äußern.<sup>1309</sup> Nach dem Gespräch am Ende der Sequenz ist der Schrei eines Neugeborenen zu hören und wenig später präsentiert Aunt Helena dieses am Fenster. Im Schlafzimmer ist Ofwarren zu sehen, die leise weinend „What was it?“ flüstert. Aunt Helena kommt in den Garten und legt „Mrs. Warren“ das Baby in die Arme. Während die anderen Ehefrauen sie und das Baby umringen, steht Serena abseits und beobachtet die Szene.<sup>1310</sup> Die Sequenz basiert auf vier Absätzen in den Kapiteln 19–21, in denen der „Birth Day“ dargestellt ist. Dabei wurde eine Reihe von Änderungen vorgenommen: Kuriositäten wie die Schein-Wehen der Ehefrau und der Gebärstuhl wurden weggelassen; ebenso, dass sich die Handmaids nach der Geburt im Kollektiv und nach festgelegten Ritualen um Janine kümmern, wobei sie von mehreren Aunts beaufsichtigt und angeleitet werden; hinzugefügt ist Ofglens „Anwerbung“ Offreds für den Widerstand, die z. T. aus Kapitel 27 stammt, in dem Ofglen zum ersten Mal andeutet, dass es eine solche Organisation („us“) gibt (*HT*, 177; s. Anm. 955), und aus Kapitel 34, als sie Offred am Ende der „Women’s Prayvaganza“ bittet, den Commander auszuspionieren (*HT*, 234–235; s. Anm. 956). Pinter, der dies in P48/3 zunächst ebenfalls in der Prayvaganza-Sequenz platziert hatte, wandelt den unspezifischen Spionageauftrag jedoch in ein Mordkomplott um. Der „Kinky sex“-Dialog greift zudem auf Offreds Aussage über Commander Fred „He’s way up there, says Ofglen. He’s at the top, and I mean the very top“ (*HT*, 221) zurück. Allerdings spezifiziert Pinter den Verantwortungsbereich des Commanders, der hier von Ofglen als für die Staatssicherheit zuständig bezeichnet wird, näher als im Roman, in dem dessen Aufgaben- und Tätigkeitsbereich im Unklaren bleibt (*HT*, 194–195) und dort lediglich in den „Historical Notes“ im Zusammenhang mit den Identifizierungsversuchen der Geschichtswissenschaftler diskutiert wird (*HT*, 318–319).

#### „Soul Scrolls“

Auch die „Soul Scrolls“-Sequenz hat Pinter mehrmals stark überarbeitet. Die beiden Erstentwürfe sind, abgesehen von einer in P48/4 weggelassenen Textzeile, wortgleich.<sup>1311</sup> In Fassung P52 ist das Geschehen ausgestaltet, aber sind einige Passagen von Pinter handschriftlich geändert. In P53 sind diese Korrekturen integriert, jedoch ist das Sequenzende (in P52 werden Offred und Ofglen Zeugen der Verhaftung eines Passanten) grundlegend neu konzipiert. Dem entspricht die Endfassung P54, die sich wie folgt darstellt. Im „Soul Scrolls“-Laden drucken die Maschinen unaufhörlich Gebete, die von einer Stimme von einem Endlosband angepriesen werden<sup>1312</sup>. Offred und Ofglen stehen vor dem Schaufenster und Offred erzählt Ofglen, dass ihre Tochter lebt und in Kanada ist und Ofglen erwidert, dass sie sie vielleicht eines Tages wiedersehen wird; als Ofglen ihr versichert, sie sei nicht allein und sie einander ihre Namen nennen, ist Offred vor Freude den Tränen nahe.<sup>1313</sup> Sie gehen zur Mauer, an

<sup>1308</sup> P54:120: „OFGLEN So you are seeing him alone? OFFRED Who? OFGLEN Him. OFFRED How do you know that? OFGLEN What does he want? Kinky sex? OFFRED Uuh ... in a way. OFGLEN You know what he is, don’t you? OFFRED No. What? OFGLEN He’s at the top. He’s in charge of security for the whole state. He’s a real bastard. OFFRED How do you know that? [...] OFGLEN (to Offred) We may want to kill him. [...] You could help us. OFFRED How? OFGLEN Make him trust you. [das folgende Wort ‚OK?‘ wurde von Pinter handschriftlich gestrichen und entfällt]“ Dieser Textteil war zunächst im nahezu gleichen Wortlaut in Fassung P52 in einer separaten Sequenz enthalten, die Offred und Ofglen noch einmal an der Mauer zeigt (95). Sie ist, da vier Hingerichtete ausgestellt sind, die das Schild „Catholic“ um den Hals tragen, angelehnt an Offreds Bericht über die wegen ihres abweichenden religiösen Glaubens Exekutierten (*HT*, 210–211). Diese Sequenz ist jedoch in den nachfolgenden Fassungen wieder entfallen.

<sup>1309</sup> P54:120: „WIFE Well, tell her to get a move on for Chrissakes! We ain’t got all night! [...] ANOTHER WIFE Listen, I know all about these girls from way back. I tell you, they’re whores, all of them. They’ll do it with anyone.“ Diese von Pinter hinzugefügten Textzeilen kommentiert Atwood wie folgt: „The Wife would not say For Chissakes [sic]. She would not swear., [sic] This is a regime that would punish blasphemy and swearing, as the early Puritans did.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 3.

<sup>1310</sup> P54:122: „As the wives cluster around the baby, the camera finds Serena standing apart, watching.“

<sup>1311</sup> P48/3:37 u. P48/4:41: „THE WALL AND THE SOUL SCROLL’S [sic] SHOP More bodies on hooks. O and Ofglen. Ofglen: ‚You’re not alone ... We have an underground railway [sic].‘ [fehlt in P48/4:41: ‚Why don’t you let him fuck you after hours?‘] The black van.“

<sup>1312</sup> P54:110: „These prayers can be ordered by compuphone or right here in the store. We have five different prayers available. A prayer for health, a prayer for wealth, a prayer for a death, a prayer for a birth, and a prayer for a sin.“

<sup>1313</sup> P54:110: „OFFRED My daughter is alive. She’s in Canada. She’s alive. OFGLEN How old is she? OFFRED She’s eight. OFGLEN Perhaps one day you’ll see her. OFFRED How? [...] OFGLEN You’re not alone. Do you understand? I’m with you. You’re not alone. OFFRED Oh God. OFGLEN What’s your name? OFFRED Kate. OFGLEN Mine is Susan. [...] OFFRED I could

der drei Erhängte ausgestellt sind, zwei Wächter stehen auf ihrem Posten und Schaulustige blicken zu den Toten hinauf. Ein Kleintransporter fährt langsam heran und drei Männer in Arbeitsanzügen steigen aus, werfen Enterhaken und beginnen, daran die Mauer hochzuklettern. Als einer der erstaunten Wächter intervenieren will, wird aus dem Van Maschinengewehrfeuer eröffnet und die beiden Wächter gehen getroffen zu Boden. Die Männer schneiden die Leichen von den Haken und hängen ein Spruchband mit der Aufschrift „MAYDAY IS NEAR“ auf. Plötzlich rast ein Van der „Eyes“ heran und es kommt zu einem Schusswechsel, bei dem Passanten getroffen zu Boden gehen und zwei der Rebellen fallen. Der dritte erreicht den Fluchtwagen und entkommt, verfolgt von den „Eyes“, durch den Kugelhagel. Offred und Ofglen, die ihre Hand umklammert hält, liegen mit dem Gesicht nach unten auf dem Boden, und Ofglen erteilt Offred den Auftrag, den Commander auszuspionieren<sup>1314</sup>. Offred wendet ihr das Gesicht zu und ihre Blicke treffen sich. Mit der gegenüber Daniel Wilson gemachten Ankündigung „We are also talking about the introduction of a piece of significant action“<sup>1315</sup> hat Pinter wahrscheinlich diese Widerstands-Szene gemeint. Er verwendet für die Sequenz den äußeren Handlungsrahmen sowie die Beschreibung des Ladens und der Gebete in Kapitel 27, setzt jedoch die ausführlich von der Erzählerin erläuterten Hintergründe weder hier noch an anderer Stelle szenisch um. Auch konzipiert er den Dialog der beiden Handmaids im Hinblick auf die Figurenbeziehung und die Widerstandshandlung grundlegend neu. Im Roman wagen die beiden Frauen erst in dieser Szene eine vorsichtige Annäherung, die von Ofglens Frage „Do you think God listens“ initiiert wird und die mit Offreds Antwort „No“ in einer nach Gileads Maßstäben gemeinsam begangenen Gotteslästerung besteht (HT, 176–177; s. Anm. 967 u. 955). Demgegenüber lässt Pinter, in dessen Konzeption Offred bereits in den zwei vorherigen gemeinsamen Auftritten mit Ofglen mangelnde Regimetreue hat erkennen lassen (Frage nach der Vorgängerin, Unwillen beim Vortrag des Fremdenführers), Offred den Anfang machen, wofür er die Nachricht von Offreds Tochter bzw. ihre damit verbundenen Gefühle des Überschwangs zum Anlass nimmt. Schließlich ist der Zwischenfall am Ende von Romankapitel 27 radikal umgestaltet: Während die im Roman geschilderte Verhaftung eines Mannes auf offener Straße von der allgegenwärtigen Bedrohung und der Willkür staatlicher Machtausübung sowie von Offreds Scham angesichts ihrer Erleichterung, dass nicht sie gemeint ist, zeugt (vgl. HT, 179; s. Anm. 844), demonstriert Pinter mit der frei erfundenen, aufsehenerregenden Aktion der Rebellen am Szenenende die militärische Schlagkraft des Widerstands.<sup>1316</sup>

### 12.3.6.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff nimmt immer wieder Neupositionierungen einzelner Handlungs- und Dialogteile sowie inhaltliche Modifikationen und Neuakzentuierungen vor, die jeweils mit einer strukturellen Neuorganisation der Sequenzen einhergehen (s. Anhang G). So werden wichtige Inhalte wie Offreds Frage nach ihrer Vorgängerin und Ofglens Testen des „Mayday“-Lösungswortes zwischen den Einkaufs- und Mauer-Sequenzen mehrmals verschoben und die Sequenzen im Handlungsablauf neu platziert. Und während Schlöndorff die sich auf die Devianzhandlung beziehende Abfolge Pinters – Offreds vertrauliche Eröffnung über ihre Tochter initiiert den Spionageauftrag in „Soul Scrolls“ und der Mordauftrag erfolgt später in „Birth Day“ – zunächst übernimmt (A20), arrangiert er im finalen Skript und im Film Handlungsteile neu, um Offreds Involvierung in das Widerstandsgeschehen überzeugender aus dem Ereignisablauf heraus zu motivieren und kehrt dazu auch die Reihenfolge der Sequenzen um: Eröffnung und Spionageauftrag erfolgen in der „Birth Day“-, der Mordauftrag in der dahinter platzierten „Soul Scrolls“-Sequenz.

---

kiss you. I could cry. OFGLEN Don't cry. And don't kiss me. We're not supposed to look at each other. Keep your head down and lean a little towards me as we walk. That way I can hear you better and you me.“ Die Szene weist in der von Atwood überarbeiteten Fassung A1 eine Reihe von handschriftlichen Änderungen auf: Gestrichen sind die Zeilen „OFGLEN How old is she? OFFRED She's eight“; Ofglens Feststellung, sie sei nicht allein ist gestrichen und mit dem Kommentar „setting else here“ versehen; in Ofglens Frage nach dem Namen ist das Wort „real“ eingefügt; Offreds letzte Textzeile ist gestrichen und mit dem Vermerk „starts crying“ versehen. Drehbuch, Fassung A1, S. 74–75.

<sup>1314</sup> P54:110: „Watch your Commander. Study him. Get to know everything about him. OK?“ In einem Brief Pinters an Karel Reisz betrifft eine der offenen Fragen den Inhalt von Ofglens Spionageauftrag: „What does Ofglen really want Offred to get out of the Commander?“ Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 01.10.1986.

<sup>1315</sup> Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson vom 19.12.1986.

<sup>1316</sup> Shot 92 in Fassung P52 war zunächst näher am Roman, aber auch hier bleibt Offreds Innenwelt ausgeblendet: „Cars in the street have pulled to the side as a black van glides through the traffic and stops. Two Eyes leap out. They seize a man walking, carrying a brief case. They slam him back against the side of the van, his legs splayed out. Then he doubles up. He is picked up and thrown into the back of the van. The Eyes get in. The van drives off. The traffic starts again. The women walk on.“

## Einkaufen mit Ofglen

In Skript A20 verwendet Schlöndorff große Teile von Pinters Text, arrangiert diesen jedoch teilweise neu, kürzt und ergänzt einige Passagen und wandelt auf der Detailebene den Handlungsablauf bzw. die Sequenzfolge ab. Die Einkaufssequenz beginnt mit der Rita/Cora-Szene in der Küche, die, abgesehen von der Änderung des Treffpunkts in den Instruktionen Coras („at the corner“ statt „Information Centre“) und einer am Ende hinzugefügten Zeile bezüglich der Vorgängerin<sup>1317</sup>, fast vollständig von Pinter übernommen ist. Gleiches gilt für Offreds Gang durch den Garten, wobei Änderungen bzw. Ergänzungen ausschließlich die sich entwickelnde Beziehung zu Nick betreffen.<sup>1318</sup> Der folgende Shot ist jedoch gegenüber Pinter hinzugefügt und ersetzt die in dessen finalem Skript dargestellte Checkpoint-Kontrolle Offreds. Er dient als Auslöser für eine sich anschließende Flashback-Sequenz auf Offreds Familie, denn er zeigt, wie Offred, die an der Straßenecke wartet, sich umdreht, als Kinderlachen zu hören ist. Während nach der Rückblende bei Pinter noch zwei Einzelsequenzen folgen, die in den Einkaufsarkaden und dem Lebensmittelgeschäft spielen und das erste Bekanntmachen der beiden Handmaids, den Auftritt der schwangeren Ofwarren und den Dialog über die Vorgängerin zum Inhalt haben, gestaltet Schlöndorff das weitere Geschehen strukturell (fünf Shots) und inhaltlich um. In Shot 73 weicht, während der Eingangsdialog der beiden Handmaids größtenteils Pinters Version entspricht, erstens die Szenerie für das erste Zusammentreffen mit Ofglen von Pinter ab (Straßenecke statt Informationszentrum); zweitens ist er um die Begegnung mit der schwangeren Ofwarren, die von den umstehenden Frauen Applaus erhält, gekürzt. Anders als bei Pinter folgt nun erst die Checkpoint-Kontrolle, und Schlöndorff lässt Offred und Ofglen diese gemeinsam durchlaufen, um zum einen eine kurze Bemerkung Ofglens zum Kriegszustand einzuflechten („The war is going well, I hear.“; vgl. *HT*, 29) und zum anderen die Sexualnormen Gileads zu thematisieren. So provoziert Offred, in Anlehnung an das Ende von Romankapitel 4, die jungen Wächter mit einem aufreizenden Hüftschwung, dem ein Voice-over-Text und eine Bemerkung Ofglens folgen.<sup>1319</sup> Die sich anschließende Szene im Lebensmittelgeschäft „Milk and Honey“ unterscheidet sich von Pinters Ursprungsdrehbuch insofern, als die Passage über Offreds Vorgängerin entfallen ist und stattdessen einige im Roman über Offreds Gedanken transportierte Hintergrundinformationen zum Krieg gegen die Rebellen in die Form eines dem Schauplatz und Handlungsrahmen entsprechenden Dialogs gebracht sind<sup>1320</sup>. Dies dient nicht nur der Informationsvermittlung hinsichtlich der Kriegs- und Widerstandshandlung und der geografischen Lokalisation des Staates Gilead, sondern auch der Charakterisierung Ofglens, die hier mit ihrer erneuten Bemerkung über den Krieg demonstriert, dass sie über die aktuellen politischen Entwicklungen im Bilde ist. Im letzten Shot dieser Sequenz verwendet Schlöndorff zunächst Teile von Pinters Text, in dem eine plötzliche Unruhe beschrieben ist und die Handmaids, unter ihnen auch Offred und Ofglen, zur Straßenecke eilen, wo die Umstehenden einer Schwangeren applaudieren<sup>1321</sup>. Anders als bei Pinter handelt es sich jedoch nicht um Ofwarren, sondern um ein 14-jähriges Mädchen, womit Schlöndorff sich lose an den Roman anlehnt und die Perversion des staatlichen Gebärdienstes noch stärker hervorhebt.<sup>1322</sup>

<sup>1317</sup> A20:69: „OFFRED What happened to the one before me? [...] CORA What one before? [...] RITA She didn't work out.“; siehe Anm. 1297.

<sup>1318</sup> A20:70 beinhaltet zusätzliche Hinweise auf das Wetter („It's a nice day. Spring is in the air.“) und Nicks Attraktivität („His sleeves are rolled up, his naked arms have a nice tan.“) sowie Offreds Verlangen nach einer Zigarette („She is tempted to pick up the cigarette butt.“). Außerdem ist Nicks Zwinkern gemäß Atwoods Kritik (s. Anm. 1148) durch einen Gruß („Nice day.“) ersetzt.

<sup>1319</sup> A20:74: „Offred walks on. She moves her hips a little, letting her red skirt sway around. KATE (v.o.) I wanted to say: I hope they get hard at the sight of us, but she may be a real believer. OFGLEN They are not even allowed to put their hands in their pockets.“ Das Voice-over Kates ist von Margaret Atwood handschriftlich ersetzt durch einen Text, der sie weniger vulgär erscheinen lässt und in der das auch für die meisten Männer Gileads bestehende Sexverbot deutlicher wird: „No women for them. None at all. No pictures of women, no films. I wonder what they think of when they look at us.“; vgl. *HT*, 31–32; s. Anm. 945.

<sup>1320</sup> A20:76: „OFGLEN I see they have oranges today. [...] OFFRED They didn't give me any tokens for that. Just for eggs and cheese. [...] OFGLEN The war interferes with fruit from California. Even Florida isn't dependable. GUARD Quiet.“; vgl. *HT*, 35.

<sup>1321</sup> Ofglens „She is a very happy girl!“ ist von Atwood handschriftlich geändert in „She must be a very happy girl!“.

<sup>1322</sup> A20:77: „A fourteen year old girl, vastly pregnant, is walking towards a parked car.“ Im Roman weist Offred auf die Minderjährigkeit der Bräute beim „Prayvaganza“ hin: „some of them are no more than fourteen – *Start them soon is the policy, there's not a moment to be lost*“ (*HT*, 231).

In dieser Fassung wird die Szene außerdem mit einem getuschelten Dialog zweier Frauen fortgesetzt, in dem das in Atwoods Roman bedeutende Motiv des Neides zwischen Frauen anklingt.<sup>1323</sup>

In Inhalt und Ablauf entspricht die Einkaufssequenz in Skript A27 im Wesentlichen der vorherigen Fassung, sie enthält jedoch nachstehend aufgeführte, bedeutsame Detailänderungen:

- In der Küchenszene legt Offred den (in Shot 65; s. Anm. 1293) in ihrem Zimmer gefundenen Gegenstand auf den Tisch, der wahrscheinlich von ihrer Vorgängerin stammt<sup>1324</sup>; Schlöndorff scheint hier darauf abzielen, die in den vorhergehenden Fassungen unvermittelt gestellte Frage nach der Vorgängerin deutlicher aus der äußeren Handlung heraus zu motivieren, aber die Produzenten kritisieren hier nicht nur dieses neuerfundene Detail, sondern stellen den gesamten Handlungszusammenhang zur Disposition<sup>1325</sup>; Ritas Zeile, die Vorgängerin „didn't work out“ ist wieder entfallen.
- Am Checkpoint ist Offreds sexuelle Provokation weiterhin enthalten, das Voice-over sowie Ofglens Bemerkung zu den restriktiven Sexualnormen fehlen jedoch; es schließt sich der von Pinter geschriebene Dialog über die Vorgängerin an (s. Anm. 1300), wobei die Produzenten konkrete Vorschläge unterbreiten, diesen Handlungsteil auf später zu verschieben<sup>1326</sup>.
- In der Ladenszene sind Ofglens Zeilen über den Krieg geändert, wobei auf die Nennung der US-Bundesstaaten verzichtet und stattdessen der gewaltsame Widerstand hervorgehoben wird: „The war interferes with fruit and vegetables. They've blown up some of the highways.“
- Im Auftritt des schwangeren Mädchens ist Ofglens Kommentar entsprechend der Korrektur Atwoods in A20 geändert (s. Anm. 1321). Der gesamte, erst in der vorigen Fassung hinzugefügte „Neid“-Dialog zweier Frauen ist komplett wieder entfallen.

S12 weist gegenüber den vorigen Fassungen einige Modifikationen auf. Zunächst ist in der Küchenszene unter Rückgriff auf den Roman ein Gespräch Coras und Ritas über die Handmaids ergänzt.<sup>1327</sup> Die beiden Hausangestellten verstummen, als Offred die Küche betritt; in Kongruenz mit Shot 65 (in dem Offred keinen Gegenstand findet) legt Offred nichts auf den Tisch und auch ihre Frage nach ihrer Vorgängerin ist getilgt (s. Anm. 1293 u. 1324). Cora gibt Offred die Lebensmittelmarken und Rita erteilt die Instruktionen für den ersten Einkaufsgang mit Ofglen. Offreds Gang durch den Garten ist erneut gekürzt<sup>1328</sup> und der Dialog mit Ofglen über Offreds Vorgängerin ist wieder entfallen. In der Ladenszene ist Ofglens Bemerkung über den Krieg erneut abgewandelt und stellt hier eine Kombination aus den Entwürfen A20 und A27 dar, so dass nun sowohl die Bundesstaaten als auch die Rebellenaktivitäten explizit genannt werden.<sup>1329</sup> Der Auftritt einer schwangeren Handmaid ist mit nur geringfügigen Änderungen aus der Vorgängerfassung übernommen.

Die filmische Inszenierung unterscheidet sich schließlich noch einmal vom finalen Skript. Die Küchenszene ist weitgehend gemäß S12 inszeniert, aber im Folgenden scheint die Darstellung unter Wegfall einiger Nebenaspekte stärker als bisher auf die Figur der Ofglen zu fokussieren. So fehlen hier sowohl der Gang durch den Garten und die Begegnung mit Nick (die in einen späteren Shot verschoben ist; s. Anm. 1343) als auch das Warten Offreds an der Straßenecke, bei dem das Kinderlachen einen Flashback initiiert. Stattdessen wartet Ofglen bereits auf Offred, die durch das üppige Grün der Vorgärten auf sie zugeht, und im Hintergrund Männer und Frauen in grauen Uniformen und Mundschutz bei der Grünpflege zu sehen sind. Während der Begrüßungsdialog der finalen Skriptfassung S12 (und somit auch Pinters Wortlaut in P54:76) entspricht, ist der Checkpoint-Shot reduziert auf Ofglens eher beiläufige Bemerkung „The war is going well, I hear“, als sie eine Straßensperre

<sup>1323</sup> A20:77: „1st WOMAN A girl that pregnant shouldn't go out. 2nd WOMAN Why? 1st WOMAN One was stabbed with a knitting needle, right in the belly. 2nd WOMAN Jealousy? 1st WOMAN All children are wanted now. But not by everyone.“

<sup>1324</sup> A27:66: „Offred comes down the stairs and puts the comb on the table.“

<sup>1325</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2: „Why does Kate put the comb on the table? Also, later in the scene, we suggest deleting the exchange between Kate and Cora about the handmaid before.“

<sup>1326</sup> Vgl. ebd.: „Kate asks Ofglen about her predecessor too early. We suggest moving this back to page 38, scene 75. Or putting it in Kate's second outing with Ofglen.“

<sup>1327</sup> S12:65A: „CORA I wouldn't debase myself like that. RITA Nobody's asking you to. Anyways they're doing it for all of us. Could have been me say I was ten years younger.“; S12:66: „RITA It's not that bad. It's not what you call hard work.“; vgl. HT, 20.

<sup>1328</sup> Weder zwinkert Nick Offred zu noch wünscht er ihr einen schönen Tag (s. Anm. 1298 u. 1318).

<sup>1329</sup> S12:73: „OFGLEN The war interferes with fruit and vegetables from California. Even Florida isn't dependable any more. [...] The Rebels have blown up some of the highways.“

passieren, die von acht stark bewaffneten Posten gesichert ist. Der Gang zu den Einkaufsarkaden und der Einkauf bei „Milk and Honey“ entsprechen hinsichtlich Inszenierung und Sprechtext der finalen Drehbuchfassung. Im letzten Shot ist die schwangere Handmaid, der die Umstehenden applaudieren, weder Ofwarren noch ein 14-jähriges Mädchen, sondern eine anonyme Handmaid.

### Offred und Ofglen an der Mauer

Anders als bei Pinter finden der Gang zur Mauer und das Zusammentreffen mit der japanischen Reisegruppe in Schlöndorffs Neufassung A20 direkt im Anschluss an die Einkaufssequenz statt. Die Sequenz unterscheidet sich auch inhaltlich erheblich von Pinters Version und wird nachfolgend ausführlich beschrieben. Auf dem Nachhauseweg passieren Offred und Ofglen eine alte Steinmauer, die nun mit Stacheldraht und Flutlichtanlage bewehrt ist.<sup>1330</sup> Nachdem sie durch ein bewachtes Tor getreten sind, ist ein Ensemble von Gebäuden im gotischen Stil zu sehen. An dieser Stelle folgt in Pinters Wortlaut der aus dessen Ladenszene (P54:77) hierhin verschobene Dialog über Offreds Vorgängerin. Sie treffen auf eine kleine Menschengruppe, die zur Mauer hinaufschaut und den Erläuterungen eines Fremdenführers lauscht, mit denen Schlöndorff auf die puritanischen Wurzeln der gileadschen Weltanschauung hinweist, und die die von Atwood gestrichene und im Wesentlichen eine Hassrede auf Homosexualität darstellende erste Vortragspassage in Pinters Ursprungsdrehbuch ersetzt.<sup>1331</sup> Auch die dann folgende Beschreibung der an Haken ausgestellten Erhängten unterscheidet sich von Pinter. Statt um drei Abtreibungsärzte handelt es sich hier um drei Frauen, die Schilder mit einem gezeichneten Fötus um den Hals tragen. Auf Nachfrage eines Teilnehmers erklärt der Führer einer japanischen Delegation<sup>1332</sup> die Markierungen. Dieser zweite Vortragsteil des Führers war ebenfalls von der Autorin kritisiert worden und ist hier stark umgestaltet.<sup>1333</sup> Im folgenden von Pinter entworfenen Dialog, in dem Offred fragt, ob sie hier stehen und sich das anhören müssen und Ofglen ihr sagt, sie sei verantwortlich für sie und Offred hätte zu tun, was sie ihr sage, hat Atwood einige handschriftliche Änderungen vorgenommen.<sup>1334</sup> Die Szene setzt sich fort mit der von Pinter im Wortlaut übernommenen Passage, in der einer der Japaner fragt, ob sie glücklich seien, was hier allerdings von Ofglen beantwortet wird („Yes. We are very happy.“). Ebenfalls in Abweichung zu Pinter fragt Offred dann „Are you happy?“, Ofglen antwortet „Aren't you?“ und ist zudem der Dialogteil, mit dem Ofglen Offreds Kenntnis des „Mayday“-Losungswortes testet, weggelassen.<sup>1335</sup> Das in Shot 78 entfallene „It's a beautiful May day“-Gespräch integriert Schlöndorff in eine neu hinzugefügte spätere Sequenz. Hier betont Schlöndorff zuerst die zunehmende Vertrautheit der beiden Handmaids<sup>1336</sup>, übernimmt den „It's a beautiful May day“-Dialog wörtlich von Pinter (s. Anm. 1305)<sup>1337</sup> und fügt am Ende des Shots einen Absatz hinzu, in dem der Wagen Commander Freds an den beiden Handmaids vorbei einen Checkpoint passiert, wobei Fred und Nick durch die getönten Scheiben zu sehen sind. Dies liefert Schlöndorff den Anlass, anhand eines kurzen Dialogs zu veranschaulichen, dass Offred (prätextkonform) den Verdacht hegt, Nick sei (wie viele Chauffeure) ein Mitglied

<sup>1330</sup> Mit der handschriftlichen Ergänzung „of a university“ betont Margaret Atwood, dass es sich um das ehemalige Universitätsgelände handelt. Die Änderung ist in Skript A27 übernommen, fehlt jedoch in Skript S12 wieder.

<sup>1331</sup> A20:78: „GUIDE (O.S.) The most ancient buildings go back to the 18th Century. They can't be visited for the moment as they host the H.Q. of the security forces. But we are going to see [von Atwood handschriftlich geändert in „you will be shown“] the Puritans' seventeenth century graveyard after lunch.“ Siehe auch Anm. 1302.

<sup>1332</sup> Die Japaner werden nicht wie bei Pinter als Touristen bezeichnet, sondern als „delegation“. Statt des Eindrucks einer Vergnügungsreise durch das totalitäre Gilead wird somit eher der einer offiziellen (politischen) Abordnung erweckt.

<sup>1333</sup> A20:78 (handschriftliche Textkorrekturen Atwoods sind in eckige Klammern gesetzt): „THE GUIDE (casually) Yes, the foetus means abortion, of course. [ergänzt: That was widely practised here, in the time before. We're hunting them down.] The unmarked ones ‚Gender Treachery‘, Homosexuals. [Y]ou know our Constitution is quite clear on that point – these men are like war criminals. [das Folgende ist von Atwood mit dem Vermerk „cut?“ versehen] As to the women: who would seek to prevent birth, when it's so hard to conceive? An ab[er]r[ation] of nature.“ Siehe auch Anm. 1302 u. 1304.

<sup>1334</sup> Offreds Frage ist gekürzt; Ofglens Zeilen „I'm in charge of you. You do as I say. You understand?“ sind durchgestrichen, mit dem Kommentar „no she isn't“ versehen und durch „You should hear it“ ersetzt. Siehe auch Anm. 1303.

<sup>1335</sup> Hier hat die Autorin ebenfalls handschriftliche Änderungen vorgenommen: Zum einen lässt sie den japanischen Besucher nicht selbst mit Offred und Ofglen sprechen, sondern den Führer die Frage stellen („He would like to know – are you happy?“); zum anderen tauscht sie am Schluss der Szene die Dialogparts wieder um und ergänzt diese mit Klammertext, so dass deutlich wird, dass die beiden Handmaids vorsichtig herauszufinden versuchen, wie linientreu die jeweils andere ist („OFGLEN Are you happy? (testing her) OFFRED Aren't you? (feeling her way)“).

<sup>1336</sup> A20:87: „Offred meets Ofglen at the street corner. They walk as twins. A habit is forming.“

<sup>1337</sup> Atwood hat hier eine weitere Erklärung Ofglens zugefügt: „It was a distress signal, once. In some war.“; vgl. HT, 53; s. Anm. 762.

der Geheimpolizei, aber auch, dass sie durchaus an ihm interessiert ist.<sup>1338</sup> In den späteren Fassungen ist dies jedoch wieder entfallen.

Auch in Skript A27 weisen die weiteren Gänge der beiden Handmaids starke inhaltliche und strukturelle Überarbeitungen auf. Insbesondere ist nun die Mauer mit den Hinrichtungssopfern Schauplatz beider Sequenzen, die im Handlungsablauf dieser Fassung unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zunächst ist die erste Mauer-Sequenz sehr stark gekürzt, da nicht nur der nach Shot 71 vorgezogene Dialogteil über die Vorgängerin hier fehlt, sondern auch der gesamte Handlungsteil mit der japanischen Reisegruppe, inklusive der Vorträge des Fremdenführers und der „Are you happy“-Passage. Offred und Ofglen gehen also durch das stark gesicherte Tor auf das alte Universitätsgelände zur Mauer, an der in dieser Fassung nur drei Erhängte (deren Geschlecht und „Verbrechen“ zudem nicht näher bezeichnet werden) ausgestellt sind, und betrachten diese wortlos. Durch die Kürzungen wird in dieser Sequenz, die nun keinerlei Redeanteile mehr enthält, nicht die Handlung weiterentwickelt, sondern das Verhältnis der beiden Handmaids gestaltet. Unter Weglassung der in den zuvor enthaltenen Dialogen offenbarten Beziehungsaspekte (Neugier, Misstrauen, Autoritätsanspruch) setzt Schlöndorff hier darauf, die Unmenschlichkeit des Regimes ausschließlich visuell zu präsentieren und eine ablehnende Haltung der beiden Figuren zum Staat Gilead allein non-verbal zum Ausdruck zu bringen, wie der am Ende hinzugefügte beschreibende Absatz belegt<sup>1339</sup>. Für die zweite Mauersequenz, die aus zwei Einzelsequenzen besteht, verwendet Schlöndorff zunächst den Anfang aus A20:87, als Offred und Ofglen sich an der Straßenecke treffen und ihr gemeinsamer Gang eine zunehmende Vertrautheit vermittelt. Für die Hauptszene dieser Sequenz greift er auf große Teile aus der Sequenz mit der japanischen Reisegruppe zurück, formt diese jedoch grundlegend um. Offred und Ofglen gehen zur Mauer und treffen dort auf eine Gruppe ungefähr zwölfjähriger „ANGEL BOYS“ in Uniformen, die dem Vortrag eines „ANGEL GUIDE“ lauschen, der, einschließlich Atwoods handschriftlicher Änderung, dem „Puritans“-Text aus Skript A20 entspricht (s. Anm. 1331). Drei weibliche Leichen in weißen Kitteln tragen Schilder mit einem gezeichneten menschlichen Fötus um den Hals, und einer der Jungen stellt eine Frage, die von dem Führer mit dem von Atwood überarbeiteten zweiten Vortragsteil aus Fassung A20 (s. Anm. 1333) beantwortet wird.<sup>1340</sup> Es folgt eine neu konzipierte Textpassage<sup>1341</sup>, an die sich zuerst der „Are you happy“-Dialog in der von Atwood in A20:78 überarbeiteten Version (s. Anm. 1335) und direkt danach der aus A20:87 übernommene „It’s a beautiful May day“-Dialog anschließt. Als Neuerung sowohl gegenüber Atwoods Roman als auch gegenüber Pinters Drehbuch zeigt diese Szene die für totalitäre Diktaturen systemtypische Formung des Menschen vom Kinder- und Jugendalter an, was Offred zum Anlass nimmt, Kritik am Regime zu üben. Dies wiederum ermutigt Ofglen, offener nach ihrer Einstellung zu fragen und zu testen, ob ihr das Losungswort der Untergrundbewegung bekannt ist.

Im finalen Drehbuch S12 hat Schlöndorff die erste Mauersequenz um die Beschreibung des Schauplatzes (der stark gesicherte Campus) und der emotionalen Reaktionen der beiden Handmaids (Wortlosigkeit, Zittern) gekürzt und die zweite Mauersequenz wesentlich später im Handlungsablauf platziert (s. Anhang G) und stark überarbeitet. Sie entspricht Shot 83 der Vorläuferfassung bis zu der Stelle, als einer der Jungen dem „Guide“ eine Frage stellt. Mit dessen Antwort nähert sich Schlöndorff ungeachtet der Kritik Atwoods wieder an Pinters finale Textfassung an<sup>1342</sup>; der Rest der Sequenz (Offreds Empörung über die Zurschaustellung der Toten in Gegenwart von Kindern, das Preisen der Handmaids sowie die „Are you happy“- und „It’s a beautiful May day“-Dialoge) fehlt und die Szene endet mit der Zeile: „Offred and Ofglen whispering.“

<sup>1338</sup> A20:87: „OFFRED Do all the drivers belong to ‚The Eyes‘? OFGLEN It’s better not to know.“; vgl. *HT*, 28; s. Anm. 743.

<sup>1339</sup> A27:75: „Kate would like to know, but she does not dare to ask. Kate holds her sleeve over mouth and nose. She feels Ofglen shiver beside her.“

<sup>1340</sup> Die gesamte Textpassage ist hier jedoch von Atwood handschriftlich durchgestrichen und mit den Kommentaren „I would cut this“ und „I still think this is too blatant“ versehen.

<sup>1341</sup> A27:83: „OFFRED Do they have to leave them up? In front of children ...? OFGLEN It’s a deterrent. Silence. The boys examine the bodies with keen interest. The Guide turns to Ofglen and Offred, greeting them. GUIDE (to the boys) These women have been chosen by God to fulfill his task. They are the Republic of Gilead’s most precious resource. They are the happy ones. Salute the Handmaids! The Angel-boys turn around and salute very earnestly.“ Neben das Wort „Silence“ hat die Autorin handschriftlich ein Textinsert gesetzt: „OFFRED/KATE I used to think – it couldn’t happen here. OFGLEN Anything can happen. Anywhere.“ Dies hat Atwood auch in zahlreichen Interviews betont (s. Anm. 396).

<sup>1342</sup> S12:115A: „The figures with the white hood are murderers. Note the images around their necks. These are significant of the human fetus. Our constitution clearly states that abortion is a crime against the Creator. It is a capital offense[.] We search for them, we hang them.“ Siehe auch Anm. 1302 u. 1304.

Die Filmfassung weicht letztlich gravierend von allen untersuchten Drehbüchern ab, da sämtliche Sequenzen mit der Mauer als Schauplatz entfallen sind und keine wie auch immer geartete Führung durch Gilead enthalten ist. Im Film gezeigt wird einzig die auf dem finalen Skript basierende Sequenz, in der Offred Ofglen nach ihrer Vorgängerin fragt, die hier mit Offreds Gang durch den Garten eingeleitet ist, bei dem sie Nick begegnet, der sie fröhlich grüßt<sup>1343</sup>. Während Pinter in seiner finalen Konzeption die Mauer mit den Hinrichtungsoffern, über die im Roman mehrmals berichtet wird (*HT*, 41–43, 53, 210 u. 295), einige Male zeigt (vgl. P54, Shots 42–45, 84–86, 110, 147–148), verwendet Schlöndorff dieses Bild im Film ausschließlich in dem das „Red Centre“ einleitenden Shot 8 sowie kurz im Hintergrund der „Soul Scrolls“-Sequenz. Zwar kommen Hinrichtungsoffer einige Male ins Bild, z. B. während des Abtransports im Bus (F08:7), so dass die filmische Inszenierung den Eindruck exzessiver staatlicher Gewaltanwendung vermittelt, ausführlich wird die Sanktionspraxis des Staates Gilead bei Schlöndorff aber nur in der „Salvaging und Particicution“-Sequenz vorgeführt.

### „Birth Day“

An der „Birth Day“-Sequenz nimmt Schlöndorff im Verlauf der Drehbuchbearbeitung vor allem im Hinblick auf die Widerstandshandlung entscheidende Modifikationen vor. Fassung A20 entspricht jedoch zunächst inhaltlich und strukturell Pinters Konzeption, weist aber einige Detailänderungen sowie handschriftliche Korrekturen der Romanautorin auf, z. B.:

- Die intradiegetische Musik ist gemäß Atwoods Vorschlägen (s. Anm. 1307) geändert: Die Kapelle spielt „Whispering Hope“; der Vermerk „(Later on the band plays ‚Let the Sun Shine‘ and ‚Come to the Church in the Wildwood‘.)“ ist ergänzt. Der Satz „The band playing ‚Hey Ho, Hey Ho, it’s off to work we go ...“ ist mit dem Kommentar „too much?“ versehen.
- Der „Kinky sex“-Dialog ist modifiziert: Es fehlen die Zeilen „OFGLEN Him. OFFRED How do you know that?“; hinzugefügt ist Offreds „I am his mistress“ (von Atwood handschriftlich geändert in „I suppose you could say I’m his mistress“); Ofglens Hinweis auf die Parole der Rebellen („The grapevine. There is a password. Mayday. Don’t use it unless you have to.“) ist neu.
- Das von Atwood kritisierte Fluchen einer der Ehefrauen (s. Anm. 1309) ist entfallen.
- Ofglens gegenüber Pinters finaler Fassung hinzugefügter Satz „I hope for an UNBABY with a pinhead or a snout like a dog[?]s“ ist von Atwood handschriftlich gestrichen und mit dem Vermerk „way too brutal. No woman would wish this on another woman – especially on another Handmaid, under these circumstances“ versehen.
- Hinter Ofwarrens Frage „What was it?“ hat die Autorin den Satz „I want my baby“ handschriftlich ergänzt. Am Ende des Shots ist eine Passage angehängt, mit der explizit auf das psychische Abgleiten der Figur nach der „Particicution“ hingearbeitet wird: „OFWARREN I want to go home. She begins to cry, she tries to get up, insanity seizing her.“<sup>1344</sup>

Skript A27 enthält ebenfalls eine Reihe geringfügiger Änderungen, mit denen Schlöndorff zum Teil das Feedback der Autorin berücksichtigt.<sup>1345</sup> Von Bedeutung sind die Neuerungen, die sich auf die Devianzhandlung und die Figurenkonzeption beziehen. Zum einen fehlen hier sämtliche im Zusammenhang mit der Widerstandsbewegung stehenden Handlungs- und Dialogelemente (der „Kinky sex“-Dialog inklusive der Aufforderung „We may want to kill him. [...] Make him trust you“ und die Nennung der Parole), die in dieser Fassung größtenteils in die „Soul Scrolls“-Sequenz integriert wurden. Zum anderen sind Offred und Serena differenzierter gezeichnet. So kümmert sich Offred liebevoll um Ofwarren, als diese klagt „What was it? Where is it? [...] I want to go home“, zu weinen beginnt und aufzustehen versucht (die von Pinter monierte Regieanweisung fehlt hier; s. Anm. 1344). Während dies darauf abzielt, die Protagonistin mitfühlend und sympathisch erscheinen zu lassen,

<sup>1343</sup> F08:34: „Hello, lo, lo. Nice day, isn’t it?“ Die Szene erinnert an eine Passage in Romankapitel 8, in der Nick Offred nach dem Einkaufsgang anspricht und in der auch die Tulpen erwähnt sind, die im Film zu sehen sind.

<sup>1344</sup> Beides hat Pinter in seinem Feedback an Schlöndorff jedoch kritisiert: „I think Ofwarren’s sentence ‚I want my baby‘ is really unnecessary.“; „I find the stage direction ‚insanity seizing her‘ pretty odd.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 2.

<sup>1345</sup> Beispielsweise sind hier, außer zu dem Lied „Whispering Hope“, alle Angaben zur Musik ebenso entfallen wie die Beschreibung der kichernden, alkoholisierten Ehefrauen, und die zynische, von Atwood kritisierte Bemerkung Ofglens ist geändert („Let’s hope for her that it’s not an unbaby.“). Des Weiteren nimmt die Ehefrau aktiver am Geburtsvorgang teil („Mrs. Warren sits with Ofwarren, holding her head. She seems to be in labor, too.“) und kommt selbst mit dem Baby auf dem Arm in den Garten, um es den umstehenden Ehefrauen mit den Worten „Here is our Baby“ zu zeigen. Zugefügt ist auch eine Bemerkung Ofglens, dass die Getränke mit Alkohol versetzt sind, d. h. dass zu dieser Gelegenheit eine die Gesundheit der Handmaids betreffende Regel außer Kraft gesetzt wurde (vgl. *HT*, 135).

sind die Ergänzungen zur Figur der Serena, in der zugleich Neid, aber auch eine tiefe Traurigkeit zum Ausdruck gebracht werden, eher darauf angelegt, beim Zuschauer zwiespältige Gefühle zu wecken. Nachdem Serena „Mrs. Warren“ nach dem Geschlecht des Babys gefragt und diese geantwortet hat „It’s a lovely little girl. [...] That’s what I’ve always wanted. Always“, ist das von Pinter übernommene Szenenende (s. Anm. 1310) wie folgt erweitert: „Then she turns around and walks over to Offred. [von Schlöndorff handschriftlich ergänzt: Most wives have kids.] SERENA (wistful) Nothing? Nothing yet?“

Finales Drehbuch und Film sind demgegenüber noch einmal deutlich überarbeitet. Zudem ist hier die Reihenfolge der „Birth Day“- und „Soul Scrolls“-Sequenzen vertauscht (s. Anhang G). In Skript S12 sind einige Textpassagen gekürzt oder neu angeordnet, jedoch ohne bedeutende Auswirkungen auf Handlung oder Atmosphäre der Sequenz. Enthalten sind zudem einige Änderungen in der Beschreibung des Geburtsvorgangs. Ofglens „UNBABY“-Bemerkung fehlt und auch die verbalen Grobheiten der Ehefrauen (s. Anm. 1309) sind komplett entfallen. Neu ist hingegen eine Szene, die Offred und Ofglen im Garten zeigt: Offred wirkt abwesend und Ofglen fragt, ob alles in Ordnung sei; Offred bejaht, aber als Ofglen dies anzweifelt, erklärt sie, sie habe eine Tochter, die bei Leuten wie diesen lebe.<sup>1346</sup> Außerdem sind hier erneut jene Passagen weiter ausgeformt bzw. wieder eingegliedert, die sich auf die Charakterisierung der Figuren bzw. die Devianzhandlung beziehen:

- Offreds Fürsorge für Janine/Ofwarren ist deutlicher ausgearbeitet: Wie schon in A27 hindert sie sie sanft am Aufstehen und redet beruhigend auf sie ein; und in einem an das Sequenzende angehängten Shot sagt sie zu ihr „Oh, come on now – you shouldn’t be walking“.
- Serenas kurze Unterhaltung mit der glücklichen „Mrs. Warren“ ist um die Zeilen „SERENA Congratulations. MRS. WARREN Thank you, my dear“ erweitert; der neu hinzugefügte abschließende Shot 122A endet mit Serenas (an Offred gerichteten) Ausruf „Get on with it!“, was wahrscheinlich auf Anregungen Pinters zurückgeht.<sup>1347</sup>
- In dem neuen Shot 122A findet nun auch erstmals Ofglens Anwerbung Offreds für den Widerstand (Spionageauftrag), die bisher in der späteren „Soul Scrolls“-Sequenz enthalten war, in der „Birth Day“-Sequenz statt: „You’re not alone, do you understand? I’m with you. You’re not alone. Watch your Commander. Study him. Get to know everything about him, O.K.[.]?“

Wie eingangs erwähnt, zielen Schlöndorffs Änderungen auf die schlüssige Entfaltung der Devianzhandlung. Indem er die Erwähnung der Tochter von der „Soul Scrolls“- in die „Birth Day“-Sequenz verschiebt, ergibt sich das Gespräch Offreds mit Ofglen auf natürlichem Weg. Denn dieses weist logische Bezüge zur äußeren Handlung auf, da sowohl die Geburt eines Kindes als auch die anwesenden kleinen Mädchen (die wie Jill auf dem Foto weiße Kleider tragen) Offred die Trennung von Jill besonders schmerzlich ins Bewusstsein treten lassen und sie inmitten der sonst eher fröhlichen Veranstaltung entsprechend in sich gekehrt wirkt. Ihr sonderbares (ggf. sogar regelwidriges) Verhalten veranlasst Ofglen dann, sie zu fragen, ob alles in Ordnung sei. Offreds Antwort stellt nicht nur die erste persönliche Bemerkung Offreds gegenüber Ofglen dar, sondern signalisiert zugleich eine kritisch-ablehnende Distanz zu „diesen“, d. h. regimetreuen Leuten und scheint Ofglen zu ermutigen, sich als Widerständlerin zu erkennen zu geben. Dass Ofglen sich ihr nicht unmittelbar daraufhin als Mitglied des Widerstands offenbart, sondern erst einige Zeit verstreicht, in der sie eventuell das Risiko abwägen konnte, bevor sie ihr am Szenenende (also kurz vor Auflösung der Veranstaltung) Mut zuspricht und ihr den Spionageauftrag erteilt, wirkt nachvollziehbar.

Die Unterschiede zwischen finaler Drehbuchfassung und Film bestehen überwiegend in Kürzungen sowie häufigeren Schnittwechslern zwischen Außen- und Innenschauplatz der Sequenz. Als das „Birthmobile“ am Haus vorfährt, sind schwarze Limousinen, Gruppen von Ehefrauen und einige kleine Mädchen in weißen Kleidern zu sehen, die der Eingangstür zustreben. Im Garten ist die Feier der Ehefrauen bereits im Gang und es wird gelacht, getrunken, geredet und getanzt. Eine Kapelle spielt, so dass die Musik, die bereits eingesetzt hat, als Offred von dem Van abgeholt wird, ab hier intradiegetischen Charakter annimmt und – mit gelegentlichen Unterbrechungen und Liedwechseln – die

<sup>1346</sup> S12:120: „Offred is distracted. OFGLEN Are you all right? OFFRED What? Oh. Yes. Nearby stands a group of little girls in white dresses. OFGLEN Are you sure? OFFRED I have a daughter living with people like these.“

<sup>1347</sup> Vgl. Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 27.03.1989: „If you can think of anything for Serena Joy to do at the Birthing Party such as games, drinks or even dialogue lines or attitude, – anything would be welcome [sic].“; Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 28.03.1989: „I see Serena at the Birthing Party as a solitary sullen drinker among the drunks, separated from all the activity. She is deeply envious of the Commander’s wife but also identifies with her, so that she too is about to give birth, as it were. Except she’s not. Offred is her only present hope and that could also be reflected in Serena’s attitude. It’s a biting the lip scene for her, if you like.“

Geräuschkulisse der Sequenz bildet. Im Haus sitzen die Handmaids auf dem Boden, während die besorgt dreinblickende Ehefrau Commander Warrens die kurz vor der Niederkunft stehende Janine/Ofwarren im Raum herumführt und mit ihr Atemübungen absolviert. Draußen feiern die Ehefrauen ausgelassen und lästern über die Handmaids, wofür Schlöndorff mit nur geringfügigen Änderungen wieder den Text aus Pinters Ursprungsdrehbuch verwendet, der zuvor überarbeitet bzw. entfallen war<sup>1348</sup>. Die folgende Szene im Garten zeigt eine gutgelaunte Ofglen und eine bedrückt wirkende Offred, deren Blick auf eine Gruppe kleiner Mädchen gerichtet ist, und verwendet den „I have a daughter“-Dialog im Wortlaut der finalen Drehbuchfassung. Die beiden begeben sich ins Haus, wo Janine/Ofwarren, von der Ehefrau, einer Aunt und einer Hebamme (die der Gebärenden in einer groteske Perspektive bietenden Kameraeinstellung den geschwollenen Bauch massiert) unterstützt, in den Wehen liegt. Während Janine/Ofwarren entbindet, sitzen die Handmaids, unter ihnen Offred und Ofglen, auf dem Boden und imitieren die rhythmische Atmung und den Geburtsschmerz, was in Äußerungen von Glück und Ergriffenheit übergeht, als der erste Schrei des Babys zu hören ist. Unter dem Applaus der Ehefrauen und der Aunts und von der Kapelle musikalisch begleitet, kommt „Mrs. Warren“, die das Baby im Arm trägt, in den Garten. Die Ehefrauen umringen sie, und auch Serena tritt hinzu. Es folgt das kurze Gespräch zwischen Serena und „Mrs. Warren“, das hinsichtlich des Wortlautes drehbuchgetreu inszeniert ist, wobei Serenas Glückwünsche, die sie mit einer Umarmung und einem Wangenkuss unterstreicht, aufrichtig wirken. Im Haus liegt Janine/Ofwarren allein und erschöpft auf dem Bett. Sie steht, offensichtlich unter Schmerzen, auf und beginnt umherzulaufen. In diesem Moment tritt Offred ins Bild, führt sie fürsorglich zum Bett zurück, spricht sanft mit ihr, streichelt sie und nimmt sie schließlich, als diese mit tränenerstickter Stimme „What was it?“ fragt, tröstend in die Arme. Die letzten beiden Einstellungen zeigen Offred mit Ofglen an ihrer Seite, die ihr (wortgleich mit Skript S12) den Auftrag erteilt, Commander Fred auszuspionieren, sowie Serena, die allein durch den Garten schlendert, dann auf Offred zutritt und sie mit unterdrückter Wut und Enttäuschung in der Stimme anfährt „Get on with it“.

#### „Soul Scrolls“

Für die Sequenz verwendet Schlöndorff die meisten Text- und Dialogpassagen aus Pinters finaler Fassung, ordnet diese jedoch anders an. Grundlegend neu gestaltet ist allerdings die Aktion der Widerstandsorganisation sowie in späteren Versionen Ofglens Auftrag an Offred.

In Skript A20 folgt die Sequenz unmittelbar auf die Szene, in der Serena Offred das Foto von Jill zeigt, und beginnt damit, dass Offred Ofglen im Überschwang umarmt und ihr erzählt, dass ihre Tochter lebt.<sup>1349</sup> Der Dialog entspricht weitestgehend Pinters Version (s. Anm. 1313), aber die Feststellung, dass Jill in Kanada sei, ist in Kongruenz mit den Änderungen an der Anfangssequenz (Gefangennahme der Tochter) entfallen und Ofglens Versicherung, sie sei nicht allein, ist um das Angebot, bei ihnen mitzumachen, und Offreds Frage, ob Nick einer von ihnen sei, erweitert<sup>1350</sup>. Ebenfalls übernommen wurden der Text der die Gebete anpreisenden Tonbandstimme (s. Anm. 1312) und der Schauplatzwechsel zur Mauer, an der drei tote Körper ausgestellt sind.<sup>1351</sup> Die nun bei Pinter folgende Aktion der Rebellen, bei der sie die Erhängten von der Mauer losschneiden und dort ein Banner mit der Aufschrift „MAYDAY IS NEAR“ entrollen, ist von Schlöndorff hingegen durch einen Sprengstoffanschlag auf die Limousine eines Commanders ersetzt.<sup>1352</sup> Die Sequenz endet im Wortlaut Pinters mit einem Schusswechsel zwischen Rebellen und „Eyes“ und dem Blick auf die beiden Frauen, die am Boden in Deckung gegangen sind. Lediglich Ofglens Aufforderung „Watch your Commander. Study him. Get to know everything about him“ ist um den Zusatz „Mayday is near!“ erweitert. Dem ent-

<sup>1348</sup> F08:61: „Well, tell her to get a move on for Chrissakes! We ain't got all night! 'Maybe it's stuck.' 'Listen, I know all about these girls [...]. They'll do it with anyone.'“; siehe Anm. 1309.

<sup>1349</sup> A20:125: „Offred rushes toward Ofglen and embraces her [...]. OFFRED She's alive. My daughter is alive.“

<sup>1350</sup> A20:126: „OFGLEN You're not alone. Do you understand? I'm with you. You're not alone. You could be one of us. OFFRED Is Nick one of you? OFGLEN What's your name? OFFRED Kate. OFGLEN Mine is Susan.“ Margaret Atwood hat Ofglens Frage nach Offreds Namen handschriftlich um den Zusatz „Your real name“ ergänzt.

<sup>1351</sup> Im Text der „Soul Scrolls“-Stimme hat Atwood den Ausdruck „and a prayer for a sin“ handschriftlich geändert in „and a prayer for forgiveness of sins“. In der Beschreibung der an der Mauer ausgestellten Hinrichtungsoffer ist das von Schlöndorff hinzugefügte Wort „Women“ von ihr handschriftlich durch „Handmaids“ ersetzt.

<sup>1352</sup> A20:127: „A Commander's limo leaves the compound and drives down the road. It passes next to a parked car, which explodes at the very moment. Smoke and fire. A crack in the wall. The bodies sway. Eyes vans race across the grass. A motorcycle races off, trying to escape. VOICE FROM VAN Get down! Down! Face down! The Eyes jump out of the van.“

sprechen Handlung und Dialog in Skript A27 zunächst mit wenigen Textabweichungen.<sup>1353</sup> Die Sequenz schließt hier jedoch nicht wie in P54 und A20 mit einem vielsagenden Blickwechsel der beiden Handmaids, sondern wird mit dem von Pinter stammenden und aus der „Birth Day“-Sequenz hierher verschobenen, allerdings stark gekürzten „Kinky sex“-Dialog fortgesetzt.<sup>1354</sup>

In S12 und F08 ist die inhaltlich überarbeitete „Soul Scrolls“-Sequenz im Handlungsablauf später positioniert (s. Anhang G) und, da das Gespräch der beiden Handmaids über Offreds Tochter in dieser Fassung in der vorher stattfindenden „Birth Day“-Sequenz platziert wurde, nun ganz dem Widerstandsthema gewidmet. Im Film ist sie zudem insofern in einen neuen Kontext gestellt, als sie hier direkt auf die „Salvaging und Particicution“-Sequenz folgt, mit der sie in Bezug auf den Aspekt der Gewalteskalation eine Einheit bildet. Die nachstehend beschriebene Filmfassung weicht kaum von dem finalen Skript ab. Während Offred und Ofglen vor dem „Soul Scrolls“-Laden stehen, in dessen Schaufenster auf einem TV-Monitor (in Pinters Wortlaut) für die Bestellung von Gebeten geworben wird, spricht Ofglen Offred auf ihre Treffen mit dem Commander an. Der sich daraus entspinnde „Kinky sex“-Dialog war schon mehrmals in Varianten in verschiedenen Szenen platziert und ist hier erneut leicht modifiziert.<sup>1355</sup> Abweichend von den vorherigen Versionen findet im folgenden Shot kein Schauplatzwechsel zur Mauer statt, sondern ereignet sich das Attentat an der Straßenecke vor dem „Soul Scrolls“-Laden. Außerdem passiert, anders als in den Schriftfassungen, ein Militärlaster (nicht die Limousine eines Commanders) das parkende Auto, als dieses explodiert. Der nachfolgende Tumult ist mit raschen Schnittwechseln und schnellen Bewegungen der Akteure temporeich inszeniert und weist typische Action-Elemente (Feuer und Rauch, vorwärtsstürmende Soldaten, in Panik fliehende oder in Deckung gehende Menschen, auf dem Asphalt liegende Schwerverletzte) auf. Der Eindruck von Chaos und Gefahr wird auf dem Tontrakt zum einen durch die Musikuntermalung und zum anderen durch den Einsatz von Geräuschstereotypen (die quietschenden Reifen des Fluchtautos, Gewehrsalven, lautes Schreien, das Laufgeräusch schwerer Stiefel, Sirenengeheul) verstärkt. Offred und Ofglen werfen sich zu Boden und Ofglens Auftrag an Offred ist nun konkret als Mordauftrag formuliert: „We may want you to kill him.“

### 12.3.7 Offreds Beziehung zu Nick

Damit der Gesamtzusammenhang deutlich wird, gehe ich hier in knapp zusammenfassender Form auch auf Sequenzen ein, die anderen Sequenzgruppen zugeordnet sind (s. Anhang D).

#### 12.3.7.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Offreds Beziehung zu Nick wird von Pinter in einer Reihe von Sequenzen entwickelt, wobei die Grundkonzeptionen P48/3 und P48/4 weitgehend übereinstimmen, die untersuchten Drehbuchfassungen sich jedoch stark von diesen unterscheiden. Er scheint sich zum Zeitpunkt des Erstentwurfs P48/3 über die Ausgestaltung der Beziehung von Offred und Nick noch nicht vollständig im Klaren gewesen zu sein, wie aus einem Brief an Reisz hervorgeht, in dem er einige Fragen zur Diskussion stellt.<sup>1356</sup>

Der Ablauf in den beiden „Skeleton outlines“ stellt sich wie folgt dar: Bei Kates Dienstantritt wäscht Nick in der Auffahrt den Wagen und blickt später zu ihrem Fenster hinauf (s. Anm. 1240); als Offred durch den Garten zum Einkaufen geht, zwinkert er ihr zu (s. Anm. 1296); wie die anderen Haushaltsmitglieder nimmt er an der Gebetszeremonie teil; nach der Zeremonie tröstet er Offred (s. Anm. 1277). Bei einem erneuten Besuch Nicks in ihrem Zimmer, der nach der gynäkologischen Untersuchung

<sup>1353</sup> Ofglens Zeilen in A27:117 sind gekürzt zu: „Don't cry. And don't kiss me. Let's walk“; In Shot 118 sind die in Anm. 1351 aufgeführten Korrekturen der Autorin eingearbeitet, flüchtet der Attentäter statt mit einem Motorrad in einem Auto und die zugefügte Zeile Ofglens „Mayday“ sei nahe, ist wieder entfallen. Außerdem wenden die Produzenten ein, „We don't think Kate should rush to Ofglen and embrace her. This disclosure might be made in a more subtle way“ und schlagen ferner vor: „Perhaps instead of asking ‚What's your name?‘ Ofglen can say, ‚My name is Susan. What's yours?‘“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4. Im Drehbuch sind die Textzeilen dann von Schlöndorff handschriftlich geändert in: „OFGLEN My name is Susan. OFFRED Mine is Kate.“

<sup>1354</sup> A27:119: „OFGLEN (CONT'D) You are seeing him alone, aren't you? OFFRED Who? OFGLEN What does he want? Kinky sex? Offred looks at her: How does Ofglen know? OFGLEN (CONT'D) You could help us. OFFRED How? OFGLEN Make him trust you.“; siehe Anm. 1308. Atwood hat den Satz „How does Ofglen know?“ durchgestrichen und durch „OFFRED No“ ersetzt; neben Offreds Frage „How?“ hat sie die Zeile „He doesn't want [ein Wort unleserlich; AG] yet“ ergänzt.

<sup>1355</sup> F08:64: „OFGLEN So you are seeing him alone? OFFRED Who? OFGLEN Your Commander. OFFRED How do you know that? OFGLEN We just know. What does he want? Kinky sex? OFFRED No. Not exactly. OFGLEN He's at the top. He's in charge of security for the whole state. He's a real bastard.“

<sup>1356</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 01.10.1986: „What is the nature of the relationship between Nick and Offred, apart from sex? How much does he let her know of him and his role? How much do they share?“

stattfindet, küssen sie sich und er überbringt die „Einladung“ Commander Freds.<sup>1357</sup> Er wird als Signalgeber für den Commander gezeigt und von Serena als Sexualpartner ins Spiel gebracht. Direkt im Anschluss an die Sequenz „Serenas Arrangement“ führt Serena Offred zu Nicks Wohnung über der Garage, und Nick und Offred werden beim Liebesakt gezeigt.<sup>1358</sup> Später fährt Nick den Commander und Offred in den Club, worauf unmittelbar zwei weitere Besuche Offreds bei Nick<sup>1359</sup> sowie noch ein nach der „Salvaging und Particition“-Sequenz stattfindender Besuch<sup>1360</sup> folgen. Bei der Darstellung der nachfolgenden Ereignisse unterscheiden sich die beiden Grundkonzeptionen aufgrund des in P48/4 neu eingeführten Attentats Offreds auf den Commander: In P48/3 wird nur Offred, in P48/4 werden Offred *und* Nick von den vermeintlichen „Eyes“ verhaftet; in P48/3 ist Nick in den TV-Nachrichten lediglich erwähnt, in P48/4 ist er auch zu sehen (s. Anm. 1540 u. 1542).

Fassung P52 stellt im Vergleich mit diesen Entwürfen eine in der Regel auf eine Ausweitung der Rolle Nicks und ihres Liebesverhältnisses ausgerichtete Erweiterung dar, von der sich die nachfolgenden Fassungen P53 und P54 nur geringfügig unterscheiden. Nachfolgend ist die Konzeption im finalen Skript beschrieben. Sowohl in der „Vorstellungsgespräch“- als auch in der „Dienstantritt“-Sequenz begegnet Offred Nick, der in der Auffahrt den Wagen wäscht (s. Anm. 1243 u. 1246). Den Grundkonzeptionen entsprechen Nicks Blick auf Offreds Fenster, Nicks Augenzwinkern bei Offreds Weg durch den Garten und seine Teilnahme an der Gebetszeremonie. Die folgenden Sequenzen, in denen das Verhältnis von Nick und Offred weiterentwickelt wird, sind jedoch stark überarbeitet. Zunächst kommt es in der sich der Zeremonie anschließenden Sequenz nicht zu einem ersten Körperkontakt, sondern er warnt und ermahnt sie (s. Anm. 1279). Als Nick dann zum zweiten Mal in Offreds Zimmer kommt, um ihr auf Geheiß des Commanders mitzuteilen, dass dieser sie zu treffen wünscht, haben sie Geschlechtsverkehr<sup>1361</sup>. Ein weiterer Shot (P54:82) zeigt die beiden nach dem Liebesakt in Offreds Zimmer auf dem Bett liegend: Offred sagt, dass sie dem Wunsch des Commanders nicht Folge leisten will, und Nick insistiert mit einem Verweis auf dessen Stellung und Macht, dass sie sich dem nicht verweigern könne; Offred erklärt, ihn wiedersehen zu wollen, und er antwortet, „You will. You will see me“, betont aber ähnlich wie im Roman (*HT*, 274) „But no romance. OK?“.<sup>1362</sup> Des Weiteren platziert Pinter eine Sequenz mit Nick *vor* dem Arrangement mit Serena, in der Offred Nick aufsucht, nachdem sie auf ihrem Bett ein Foto von ihrer Tochter vorgefunden hat: Sie läuft daraufhin unruhig in ihrem Zimmer auf und ab, schaut immer wieder aus dem Fenster zu Nicks Wohnung und geht, als sie dort Licht sieht, zu ihm hinüber; als sie eintritt, liegt Nick rauchend auf dem Bett, sie geht zu ihm, nimmt ihm die Zigarette aus der Hand, lässt sich auf ihn sinken, küsst ihn und erzählt ihm, dass ihre Tochter lebt und sich in Kanada befindet.<sup>1363</sup> In der Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“ führt Serena Offred in der Nacht in die Küche und erklärt ihr den Weg zu Nicks Wohnung; als Offred diese betritt, begrüßt er sie mit einem Scherz und macht sich über Serenas Arrangement lustig<sup>1364</sup>; schließlich küssen und umarmen sie sich. Während die Hinfahrt zum Club „Jezebel’s“ den Grundkonzeptionen entspricht, hat Pinter eine Rückfahrt hinzu-

<sup>1357</sup> P48/3:36 u. P48/4:40: „O in bed. Nick comes in. Feverish kisses. He stops, passes on the Commander’s order.“

<sup>1358</sup> P48/3:47 u. P48/4:52: „Serena leads Offred to Nick’s room above the garage“; P48/3:48 u. P48/4:53: „Nick and Offred make love.“

<sup>1359</sup> P48/3:54 u. P48/4:59: „NICK’S ROOM Offred with Nick.“; P48/3:55 u. P48/4:60: „COMMANDER’S STUDY She leaves him. Goes to Nick.“

<sup>1360</sup> P48/3:58 u. P48/4:64: „NICK’S ROOM O with Nick.“

<sup>1361</sup> P54:81: „Suddenly they are in each other’s arms. They fall on the bed. They make love, feverishly.“

<sup>1362</sup> Gegen diesen Shot wendet Margaret Atwood ein: „Shouldn’t there be some mutual sense of the danger of this? They could get killed for this, especially her.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2.

<sup>1363</sup> Dies entspricht Fassung P53. P52 enthält eine andere Version: Offred geht direkt nach dem „Birth Day“ hinauf zu Nicks Wohnung; das Geschehen im Zimmer entspricht den Folgefassungen, allerdings fehlt in dieser Fassung der Dialog über ihre Tochter, da Offred das Foto erst danach erhält; eine spätere Sequenz zeigt Nick mit nacktem Oberkörper am Fenster stehend, als Offred vom Einkaufen zurückkehrt und die beiden sich ansehen.

<sup>1364</sup> P54:128: „NICK (with a half smile) Have you come to do your duty for the Fatherland? OFFRED Yup. NICK I could always squirt it into a bottle and you could pour it in. OFFRED No thanks. NICK The boss’s wife was real ladylike. She said: I want you to fuck her, Nick, I want you to give her the works. Do it for me. I said, yes Ma’am, anything you say, Ma’am.“ Nicks letzte Textzeile ist von Atwood in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 durchgestrichen und der nachfolgende Text mit dem Vermerk „back to the book“ versehen. Drehbuch, Fassung A1, S. 99. Darüber hinaus bemerkt Atwood in ihrem Kommentar zur ersten Drehbuchfassung: „I don’t believe Serena Joy would talk as reported by Nick. [...] Nick can say this as a joke, if you like, or as some kind of bitterness that he’s being used as a stud. ... [B]ut it has to be evident that Serena would not use this kind of language but instead some sort of clinical euphemism.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 3.

gefügt und die dort herrschende Anspannung zwischen Offred und Nick entlädt sich in der nächsten Sequenz: Nick macht der in seiner Wohnung auf ihn wartenden Offred bittere Vorwürfe und Offred verteidigt sich wütend; nachdem Offred die Frage nach einer gemeinsamen Flucht stellt, versöhnen sie sich.<sup>1365</sup> Im weiteren Verlauf ist dann (in Kongruenz mit dem in P48/4 eingeführten Mordanschlag Offreds auf den Commander) Nicks Rolle weiter ausgebaut: In der Sequenz „Vor dem Attentat“ sieht Offred den Wagen mit Nick und dem Commander zunächst weg- und dann wieder vorfahren, immer wieder schaut sie aus dem Fenster hinüber zu Nicks Wohnung, und zuletzt sieht man Nick in seine Wohnung gehen und die Vorhänge schließen; in der „Verhaftung/Flucht“-Sequenz gibt Nick ihr zu verstehen, dass es sich um ein Täuschungsmanöver handelt, verabschieden sich Offred und Nick im Van voneinander (s. Pinters Abschiedsdialog in Kap. 12.3.14.2, Tabelle 8) und vollführt Nick ein halsbrecherisches Manöver; und in den TV-Nachrichten der Schlussequenz erscheint er im doppelten Sinn als Held. Gemeinsam ist allen Fassungen Pinters, dass Nick in den Nachrichten letztmals erwähnt wird und im weiteren Geschehen nicht mehr von Belang ist.

Für die Darstellung der Beziehung Offred/Nick kombiniert Pinter Handlungs- und Dialogpassagen aus dem Roman durchgehend mit eigenen Neuerfindungen. Während z. B. die verschiedenen Blickkontakte zwischen Offred und Nick sowie ihre heimlichen Treffen nach dem von Serena initiierten ersten Mal im Roman vorgeprägt sind, stellen seine Besuche in ihrem Zimmer eine Innovation Pinters dar, wobei der zweite Besuch, bei dem Nick ihr mitteilt, dass der Commander sie zu sehen wünscht, an die nächtliche Begegnung der beiden im Wohnzimmer (*HT*, 109–110) angelehnt ist. Entscheidend in Pinters Neukonzeption der Figurenbeziehung ist, dass die beiden bereits mehrmals Sex miteinander hatten, *bevor* Serena mit ihrem Arrangement versucht, eine Schwangerschaft Offreds herbeizuführen. Aufgrund der konzeptionellen Neuerungen weicht das erste, arrangierte Treffen der beiden inhaltlich, strukturell und erzähltechnisch stark vom Roman ab, in dem Offred mehrere Versionen von ihrem ersten Treffen mit Nick erzählt (*HT*, 272–275; s. Anm. 886): Die beiden sind unsicher, lächeln sich nicht an und sprechen kaum miteinander; der Dialog und die gesamte Atmosphäre unterscheiden sich grundlegend von Pinters Drehbuchentwürfen. Darüber hinaus sind, während die Fahrt zum Club ohne wesentliche Änderungen auf Kapitel 36 beruht, die auf den Besuch bei „Jezebel’s“ folgenden Szenen (Autofahrt und Treffen), in denen Offred und Nick streiten, aber auch über eine mögliche Flucht sprechen, hinzugefügt, Offreds Eröffnung, dass sie schwanger sei (*HT*, 283; s. Anm. 959), wurde von Pinter jedoch weggelassen. Schließlich sind alle mit dem von Pinter in Abweichung vom Roman dargestellten Attentat Offreds im Zusammenhang stehenden Handlungselemente sowie die darauf folgenden „Verhaftung/Flucht“- und Schlussequenzen neu geschaffen bzw. stark verändert, was sich unter anderem entscheidend auf die Rolle und Bedeutung Nicks auswirkt.

### 12.3.7.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Wie aus einem Brief an Harold Pinter hervorgeht, hat Volker Schlöndorff schon kurz nach seinem Projekteinstieg darüber nachgedacht, die Beziehung von Offred und Nick neu zu konzipieren.<sup>1366</sup> Obwohl Pinter sich dazu skeptisch äußert<sup>1367</sup>, nimmt er in seinen Drehbuchüberarbeitungen in dieser Hinsicht gravierende Änderungen an dem vom Drehbuchautor entworfenen Handlungsverlauf vor.

In allen Fassungen übereinstimmend erfolgen Nicks erste Auftritte wie in Pinters Ursprungsdrehbuch vorgegeben in den Sequenzen „Vorstellungsgespräch“ und „Dienstantritt“, wobei Kate in letzterem nicht von einem anonymen Wächter, sondern von Nick gefahren wird. Ebenfalls Pinters Entwurf entsprechend folgen der Fensterblick am Ende der „Dienstantritt“-Sequenz und Nicks Anwesenheit in der mehrmals von Schlöndorff auch hinsichtlich Nicks Rolle überarbeiteten Gebetsszene.

<sup>1365</sup> P54:146: „NICK So ... did he make you do it? Did you finally do it? What was it like? I said what was it like? OFFRED What do you think it was like? NICK I wouldn't know. OFFRED [handschriftlich ergänzt: I got through it.] I faked it. NICK Is that what you did? Real clever. Women are so clever. OFFRED Oh for God's sake! What did you want me to do, spit in his face and end up shovelling shit in the Colonies? Silence. He goes to the window and stands looking out. OFFRED Do you think we'll ever get out? [...] Do you want to get out? Could we get out together? [...] NICK Maybe. He goes to her, touches her. Maybe. OFFRED I'm cold. Hold me. He holds her in his arms.“ Vgl. hierzu auch die Notizen Pinters: „Nick Jealousy of Commander. – After Jezebel's“ (27. Oktober 1986) und „N – Jealousy“ (29. Oktober 1986). Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Nov. [1986]–Feb. [1987]“.

<sup>1366</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]: „As to the structure, now: the love at first sight with Nick, I felt, took away a lot of suspense and credibility. Specially if they made love before the doctor scene. The longer she longs for real love, the better. In a way, I could even imagine them making love only once Serena has arranged for them to do so. Anyhow, you'll see.“

<sup>1367</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 23.09.1988: „I think you're wrong to mess about with the structure of the Nick/Offred love affair. (It isn't love at first sight by the way – it's sexual desire.)“

Hat Schlöndorff die Konzeption der Beziehung von Offred und Nick bis hierhin strukturell und inhaltlich im Großen und Ganzen von Pinter übernommen, weicht er mit der weiteren Entwicklung radikal davon ab. So ist Nicks Intervention in der Sequenz „Nach der Zeremonie“ zwar mit Pinters finaler Fassung strukturgleich, weist jedoch starke inhaltliche Modifikationen auf.

Die nächtliche Begegnung Offreds mit Nick, bei der es zu einem ersten Körperkontakt zwischen den beiden kommt, hat Schlöndorff grundlegend neu konzipiert und lehnt sich dabei im Gegensatz zu Pinter, der Nicks Besuch in Offreds Zimmer mit dem dort stattfindenden Geschlechtsverkehr und dem nachfolgenden Dialog frei erfunden hat, eng an den Roman an (vgl. *HT*, 108–110). Mit dieser Änderung weicht Schlöndorff also stark und mit tiefgreifenden Konsequenzen für die Gesamtkonzeption der Romanzenhandlung von Pinters Entwurf ab. Die Sequenz stimmt zunächst in allen untersuchten Fassungen weitgehend überein und zeigt Offred im Nachthemd die Treppe hinunter ins Wohnzimmer schleichen. Sie tastet auf dem Wohnzimmertisch herum, als ob sie etwas sucht (A20 u. S12), bzw. durchstöbert Serenas Handarbeitskorb und greift nach einer Schere (A27 u. F08). Von dem Moment, an dem Nick das Zimmer betritt, gehen die verschiedenen Versionen jedoch deutlich auseinander, wie die folgende Gegenüberstellung der Schriftfassungen zeigt:

Text in A20:84	Text in A27:79	Text in S12:79
<p>NICK (whispering) It's me. It's all right.  OFFRED What?  NICK I have a message. The Commander sent me. He wants to see you. Tomorrow.  OFFRED See me?  NICK Tomorrow night. In his study. Ten o'clock. Pause.  OFFRED What do you mean? [von Atwood handschriftlich geändert in: Alone? That's not permitted.]  NICK But be careful. No one else must see you. [von Atwood handschriftlich geändert in: Yes. Be careful. No one else must know.]  OFFRED What does he want?  NICK He wants ... Suddenly he pulls her against him, his mouth on hers. Her hand goes down. His fingers move, feel her arm under the nightgown sleeve; then he puts it on her shoulder and pushes her slowly away.  NICK (hardly audible) In his office. Ten P.M. Tomorrow. In the dark parlor, they move away from each other. Her hand finds the door knob, porcelain, cool under her fingers.</p>	<p>NICK It's me. [von Schlöndorff handschriftlich geändert in: Don't scream.] It's all right.  He steps towards her.  NICK What are you doing in here? She does not answer. He puts his hand on her arm, pulls her against him, his mouth on hers. They both are shaking. Her hand goes down, his fingers feel her arm under the nightgown sleeve. He is breathing, almost into her ear.  NICK I was coming to find you.  OFFRED Why?  His hand is on her shoulder now.  NICK He told me to. He wants to see you. In his office.  OFFRED What do you mean?  NICK The Commander. Be careful. No one else must know.  OFFRED What does he want?  NICK (barely audible) In his office. Ten p.m. Tomorrow. In the dark parlor, they move away from each other. Her hand finds the door knob [sic], porcelain, cool under her fingers.  OFFRED Nick?  He is gone.</p>	<p>NICK Sshhh. It's all right. What are you doing in here? I've been looking for you.  OFFRED Why?  NICK He wants to see you in his office.  OFFRED What do you mean?  NICK Tomorrow night. Ten p.m. in his office.  Pause.</p>

Tabelle 6: Vergleich der Wohnzimmer/Kuss-Szene in A20, A27 und S12

Auffällig ist, dass in dem sehr stark gekürzten finalen Skript alle körperlichen Aspekte getilgt wurden, sich die szenische Umsetzung im Film von diesem jedoch noch einmal erheblich unterscheidet. Während der Dialogtext wörtlich mit S12 übereinstimmt, wird hier wieder gezeigt, dass Nick auf sie zutritt und die beiden sich umarmen und küssen. Erst dann eröffnet Nick ihr, dass er sie gesucht hat, um die „Einladung“ des Commanders zu überbringen.

Dass Offred auf ihrem Weg durch den Garten Nick trifft, entspricht inhaltlich Pinters Konzeption, ist im Film jedoch – abweichend von allen Schriftfassungen Schlöndorffs – im Rahmen der auf den Kuss im Wohnzimmer folgenden Sequenz „Offred und Ofglen, Straßenecke/Checkpoint“ inszeniert, was Nicks unbekümmertem Flirten mehr Glaubwürdigkeit verleiht. Im weiteren Verlauf der Handlung experimentiert Schlöndorff mehrmals mit Zufügungen, die Offreds Versuch zeigen, etwas von

Oglen über Nick zu erfahren (s. Anm. 1338 u. 1350), er modifiziert die Sequenz „Erstes Treffen mit dem Commander“ im Hinblick auf die Figur Nick und lässt (zwischen dem ersten Treffen mit dem Commander und Serenas Arrangement) Offred und Nick einander zusätzlich bei der Autofahrt zur gynäkologischen Untersuchung allein begegnen.

Darüber hinaus ist in den untersuchten Schriftfassungen mit der Sequenz „Offreds Rückkehr zum Dienst“ eine weitere Autofahrt ergänzt, die eine Neuschöpfung darstellt. Sie findet jeweils nach der zweiten Flucht Moiras und vor dem Arrangement Serenas statt und unterscheidet sich in den drei Versionen stark voneinander. In Schlöndorffs Neufassung A20 besteht die Sequenz aus nur einem Shot. Er zeigt, wie der Wagen des Commanders vor dem Haus vorfährt, Nick aussteigt, die Tür für Offred öffnet, in teilnahmslosem Ton „Welcome home“ sagt und schließlich als vereinbartes Signal für die abendliche Verabredung mit dem Commander seine Mütze abnimmt und pfeifend davongeht. Die spätere Fassung A27 ist demgegenüber stark erweitert. Hier wird die Fahrt-Szene schon am Ende der vorhergehenden Sequenz eingeleitet, als Nick am „Red Centre“ vorfährt, während Moira das Gelände verlässt; bei der Autofahrt starren sich Nick und Offred im Rückspiegel an und Nick ist wegen einer Straßensperre gezwungen, eine Umleitung über eine kleine verlassene Straße zu nehmen; es schließt sich ein Shot an, in dem die beiden Geschlechtsverkehr haben<sup>1368</sup>. In der finalen Drehbuchfassung ist diese Sequenz wieder stark reduziert: Während der kurzen Autofahrt begegnen sich Offreds und Nicks Blicke wie in A27 im Spiegel; die Shots 105 und 106 sind als „OMITTED“ gekennzeichnet; in Shot 107 fährt der Wagen vor dem Haus vor, Nick steigt aus und öffnet Offred wortlos die Wagentür. Im Film fehlt die Sequenz schließlich ganz. Somit weist von Schlöndorffs Fassungen lediglich A27, in der der Geschlechtsakt Offreds/Nicks vor das Arrangement verlegt ist, eine ähnliche Handlungsstruktur wie Pinters Ursprungsdrehbuch auf.

Während Schlöndorff mit der Sequenz „Serenas Arrangement“ hinsichtlich Nick nah an Pinters Konzeption bleibt, weist die sich direkt anschließende Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“ starke Überarbeitungen von Schlöndorff und Atwood auf. Zwar sind die einleitenden Shots in allen untersuchten Fassungen nur geringfügig verändert und dienen wie bei Pinter dem Schauplatzwechsel (Serena holt Offred in ihrem Zimmer ab, führt sie durch die Küche und erklärt ihr den Weg zu Nicks Wohnung, die Offred ungesehen betritt), aber die Hauptszene ist mehrmals umfassend neugestaltet. Diese stellt in Schlöndorffs Skript A20 eine grundlegende Neukonzeption dar und enthält eine Reihe von für diese Drehbuchfassung charakteristischen Voice-over-Passagen Kates sowie Zeitsprünge, in denen insbesondere der Aspekt der Rekonstruktion der Erzählung hervorgehoben wird. Indem er die Begegnung in zwei Versionen darstellt, wobei mehrmals Schauplatz und Handlungszeit wechseln, orientiert er sich stark am Roman (vgl. *HT*, 272–275) und berücksichtigt damit möglicherweise auch Atwoods Anmerkung zu Pinters Fassung („back to the book“; s. Anm. 1364). Im Folgenden sind die Shots 114 bis 121 in voller Länge wiedergegeben (die handschriftlichen Änderungen der Autorin sind in eckige Klammern gesetzt) und in Bezug auf die Erzählstrategie kommentiert:

Text in A20	Kommentar zur Erzählstrategie
114. INT. NICK'S ROOM. NIGHT. It's dark in the room. She can only see his shape. Already she is in his arms, his mouth is on her. She breathes, feverishly.	Entspricht inhaltlich in etwa der ersten Version Offreds im Roman ( <i>HT</i> , 272–273).
115. INT. ATTIC. NIGHT. Kate's face against the window in an equally dark room. Her eyes shining. KATE (into mike) I made that	Zeitlicher Vorgriff, der im Zusammenhang mit den Shots 12 und 16 in der Anfangssequenz steht. Nochmals wird hier mit der Tonbandaufnahme auf

<sup>1368</sup> A27:106: „They drive in deep silence, slower and slower on the bumpy road. The car is rolling to a halt. For a moment, they do not move, just staring at each other in the mirror. Kate advances her hand towards his neck. Just before her fingers touch his hair, Nick turns around, pressing her palm against his lips. He rolls over, she lifts her red dress. Furiously and without a word, they make love.“ In der von Schlöndorff handschriftlich hinter dem ersten Satz ergänzten Bemerkung Nicks, die sich auf einen Greifvogel bezieht, der durch das Autofenster zu sehen ist („It's a red-tail hawk. I thought it was an extinct species.“), hat Margaret Atwood mit dem Kommentar „too pedantic to know the exact species“ das Wort „red-tail“ durchgestrichen. Zudem sind die letzten beiden Sätze handschriftlich, wahrscheinlich vom Regisseur selbst, gestrichen, möglicherweise um die Kritik der Produzenten an dieser Szene und dem Verlauf der Romanzenhandlung zu berücksichtigen. Diese hatten moniert: „We strongly prefer that Kate and Nick make love only after Serena suggests it. We understand the value of structuring it the way you have, but we feel it undercuts too much the fear and repression. We would prefer to see Nick and Kate looking at each other in ways that suggest desire that cannot be consummated.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

Text in A20	Kommentar zur Erzählstrategie
up. It didn't happen that way.	die in den „Historical Notes“ erläuterten Entstehungsbedingungen der Geschichte Bezug genommen. Kates Text stellt einen Kommentar zur ersten Version dar und stammt wörtlich aus dem Ausgangstext ( <i>HT</i> , 273).
116. INT. NICK'S ROOM. NIGHT. Their bodies in sweat. Falling onto [t]his fold-out bed. KATE'S VOICE OVER I'm not sure how it happened, not exactly. [Ergänzt: I can't remember.]	Fortsetzung der ersten Version in Shot 114. Kates Voice-over-Text stammt ebenfalls wörtlich aus dem Roman ( <i>HT</i> , 275) und verknüpft die Zeitebenen auf der Tonspur.
117. INT. ATTIC. NIGHT. KATE This is a reconstruction. All of it [is] in my head. I hide in this safehouse. [Der letzte Satz ist gestrichen; ergänzt: But how true is it? There is no one else I can ask. Not here. Not in the safe house.]	Zeitlicher Vorgriff in Fortsetzung von Shot 115. In Kates Kommentar zur ersten Version ist der Aspekt der subjektiven Wirklichkeitswahrnehmung stark betont.
118. INT. NICK'S ROOM. NIGHT. She enters again. He's waiting, smoking, in his shirt sleeves. He gives her the cigarette. NICK Here, have a drag. OFFRED I don't have much time. They stare at each other, get closer, embrace.	Entspricht in etwa der zweiten Version Offreds im Roman ( <i>HT</i> , 273–274). Der Dialogtext ist fast wörtlich übernommen.
119. INT. ATTIC. NIGHT. KATE The way love feels, it's always approximative and it felt like a betrayal: my own response. [Geändert in: The way love feels, is always approximate. It felt, then, like a betrayal: my own response.]	Zeitlicher Vorgriff in Fortsetzung von Shot 117. Kates Text ist eng an den Roman angelehnt (vgl. <i>HT</i> , 275).
120. INT. NICK'S ROOM. NIGHT. Her hands gripping Nick's shoulders, her legs squeezing him. She makes sounds. KATE'S VOICE OVER Partway through I thought about Serena. She must hear us, sitting in the kitchen. Thinking: cheap. For a cigarette, she'll spread her legs. [Geändert in: I thought about Serena, sitting in the kitchen. Thinking: All she cost was a cigarette. A picture. A cigarette. How cheap.]	Fortsetzung der zweiten Version in Shot 118. Kates Voice-over-Text stützt sich auf den letzten Absatz von Kapitel 40 ( <i>HT</i> , 275) und verknüpft erneut die Zeitebenen auf der Tonspur. In der handschriftlichen Textfassung Atwoods wird zudem auf das Foto von Offreds Tochter angespielt, das Serena Offred in Shot 110 in Aussicht stellt.
121. INT. ATTIC. NIGHT. Kate takes a deep breath, she releases the recording switch, pushes play and Mantovanti's [sic] strings play.	Zeitlicher Vorgriff in Fortsetzung von Shot 119. Wie im Roman dient die Musik der Tarnung des Tondokuments (vgl. <i>HT</i> , 314).

Tabelle 7: Der arrangierte Besuch bei Nick in A20: Tonbandaufnahme/Rekonstruktion

Für die Fortsetzung der Sequenz greift Schlöndorff auf Pinters Shot zurück, der Offred und Nick nach dem Liebesakt zeigt, nachdem Nick in ihr Zimmer gekommen war, um ihr die „Einladung“ des Commanders zu überbringen.<sup>1369</sup> Er ist ergänzt mit dem aus P54 ebenfalls im Wortlaut übernommenen und hier erneut von Atwood kritisierten Text Nicks<sup>1370</sup>. Der „no romance“-Dialog am Szenenende ist etwas erweitert<sup>1371</sup> und die Sequenz endet mit einem neuen Shot auf Serena, die ruhelos in der Küche umhergeht, von wo sie das matt beleuchtete Fenster von Nicks Wohnung sehen kann.

<sup>1369</sup> Der Dialog wurde größtenteils wörtlich übernommen, selbst die Passage mit Bezug auf die „Einladung“ des Commanders ist hier enthalten. Dies stellt wahrscheinlich ein Versehen dar, denn der Handlungsablauf wurde gegenüber Pinters finalem Entwurf grundlegend verändert und es haben zum Zeitpunkt des arrangierten Besuchs Offreds bei Nick bereits zwei Treffen im Arbeitszimmer des Commanders stattgefunden.

<sup>1370</sup> Atwood hat Nicks Text „The boss's wife was real ladylike. She said: I want you to fuck her, Nick, I want you to give her the works. Do it for me. I said, yes Ma'am, anything you say, Ma'am“ mit dem Kommentar „nobody talks this way any more“ versehen und geändert in: „The boss's wife was real ladylike. She said: Do it for me. I said what? But she wouldn't say. It, she said. I said, yes Ma'am, anything you say, Ma'am. (he laughs [ein Wort unleserlich, evtl. „ruefully“; AG])“. Siehe auch Anm. 1364.

<sup>1371</sup> A20:122: „NICK Yes. But no romance. OK? OFFRED (like a quote) ‚No Strings?‘ Nick shakes his head. NICK Because we'd make mistakes. [Von Atwood handschriftlich ergänzt: We'd get careless.] I don't want you to risk your life.“

In A27 ist die Hauptszene (107E–107G) von Schlöndorff erneut stark überarbeitet: Die verschiedenen Zeit- und Erzählebenen sind entfallen und die Version nähert sich wieder Pinters Entwurf an, wird jedoch dabei um einen Shot auf Serena und einen Shot auf Offred und Nick nach dem Liebesakt erweitert. Als Offred das Zimmer betritt, liegt Nick rauchend auf dem Bett und begrüßt sie mit dem „duty for the Fatherland“-Scherz; für den nachfolgenden Dialog sind neu getextete Passagen mit Entwürfen Pinters und Vorschlägen Atwoods kombiniert<sup>1372</sup>; am Ende brechen die beiden in Gelächter aus, umarmen sich, lassen sich auf das Bett fallen und lieben sich leidenschaftlich (107E). Es folgt ein Parallelschnitt auf Serena, der sie im Wohnzimmer beim Anschauen eines Videos zeigt; sie ist als jüngere Frau bei einem Auftritt als „evangelic soprano“ zu sehen und auch der im Publikum sitzende Commander kommt kurz ins Bild (107F). Teilweise verarbeitet Schlöndorff hier den ersten Absatz von Romankapitel 10, in dem Offred sich an das Lied „Amazing Grace“ erinnert, und erwähnt, dass Serena Joy sich manchmal eine alte Platte aus ihrer glanzvollen Zeit als Gospelsängerin anhört (HT, 64). Die Montage mit der Liebesszene zielt auf die Veranschaulichung der Gefühle Serenas (Wehmut über vergangenen Ruhm und verlorene Jugend, verzweifelte Hoffnung auf ein Baby) und dient somit der Sympathie lenkung. Den Abschluss bildet eine Szene mit Offred und Nick nach dem Liebesakt, die damit endet, dass Nick Offred nachblickt, als sie sich über den Hof zurück zum Haus schleicht (107G).<sup>1373</sup> Zudem hat Margaret Atwood umfangreiche Textentwürfe beigeheftet, die dem Drehbuch auf vier zusätzlichen Seiten beigeheftet sind, und die – darauf deuten handschriftliche Streichungen quer über die Shots 107E und 107G – einen Großteil der Hauptszene ersetzen sollen:

107E – NICK'S ROOM – FIRST TAKE (as in the book) She enters the room. He's lying on the bed, smoking – he looks up – they look for a minute – then he gets up as she comes forward and they embrace passionately. This is the „romance“ take. [ein Wort unleserlich, evtl. „Freeze“; AG] – Offred's voice on the scratchy tape – OFF/KATE I made that up. It didn't happen that way. I made that up.

107F – Same shot of her going up the stairs, entering, him smoking, looking at her. This time he's looking hard, and she's embarrassed. NICK So. Want a drag? (gratefully, she takes his cigarette.) KATE Thanks. (pause.) I don't have much time. NICK I could just squirt it into a bottle and you could pour it in. KATE I don't like this, you know. I could get killed for this. I mean – I know it's hard for you, too – NICK I follow the boss's orders. The boss's wife. I get paid, you get laid. Simple? KATE No. Not simple. She sits down beside him on the bed. He stubs out his cigarette. NICK Right. Let's get down to it. He kisses her, quite roughly. [ein Wort unleserlich, evtl. „Freeze“; AG] Kate's voice on tape recorder. That's not what really happened. I know it wasn't like that. It couldn't have been.

107G – Same shot of Nick saying – NICK (gently) I could just squirt it into a bottle and you could pour it in. Kate starts to laugh. She loses control – he tries to shush her, laughing too now. KATE Oh God – oh God it would be so funny – if it weren't so awful. Now she's crying too. NICK Hey. (he comforts her.) NICK I want this, you know. They kiss tenderly, then passionately. NICK It's been years. KATE We don't have much time. I want – NICK Hey. Whatever else – no romance. Okay? [ein Wort unleserlich, evtl. „Freeze“; AG] Kate's voice on tape recorder [over shot of Nick watching Kate cross the courtyard] – You said – we can't afford it.

Ihre Vorschläge betreffen vorrangig die Erzählhaltung, sind jedoch in der finalen Drehbuchfassung S12 nicht berücksichtigt. Diese basiert auf Skript A27 und behält mit einigen inhaltlichen Änderungen den dreiteiligen Aufbau der Hauptszene bei:

<sup>1372</sup> A27:107E: „OFFRED We haven't got much time. [handschriftlich von Schlöndorff geändert in: Yes.] NICK The boss's wife was real ladylike. She said: I want you to fuck her, Nick. I want you to give her the works. OFFRED That's not what she said. Not Serena Joy. [handschriftlich von Schlöndorff geändert in: I can't believe she said that.] NICK No, she said, do it for me. I said: What? But she wouldn't say. It – she said. Do it for me. I said, yes Ma'am, anything you say, Ma'am. OFFRED There's no need to be brutal. It's still me. [...] NICK I could always squirt it into a bottle and you could pour it in.“ Unter Bezugnahme auf die Sequenz „Offreds Rückkehr zum Dienst“, in der Offred und Nick bereits während der Autofahrt Geschlechtsverkehr hatten, merken die Produzenten zu dieser Variante an: „Because we would like this to be the first time Nick and Kate make love, Kate's line ‚There's no need to be brutal. It's still me.‘ should be changed. Also, we would like to have a clearer sense that they both feel this to be an awkward situation but its [sic] also what they really want.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

<sup>1373</sup> A27:107G: „They lie still OFFRED (softly) Jesus. [handschriftlich von Schlöndorff geändert in: My name is Kate.] NICK It's been years. [...] You have to go. [handschriftlich von Schlöndorff geändert in: You have to go, Kate.] OFFRED I know. [...] OFFRED (smiling) We'll have to do it again. (Or: I want to see you again.) NICK (same) Duty for the Fatherland. – (serious) But no romance. Okay?“ Der Sprechtext basiert weitgehend auf Pinters finaler Fassung (P54:82 u. P54:128), wird jedoch ebenfalls von den Produzenten kritisiert: „We think some of the lines border on melodramatic, such as Nick's ‚Its [sic] been years,‘ Kate's ‚I want to see you again,‘ and Nick's ‚But no romance.‘“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

- 1) Im ersten Teil kommt Offred in Nicks Zimmer, sie sprechen kurz miteinander und haben Geschlechtsverkehr; im Dialog fehlen die Erklärungen zu Serenas Ausdrucksweise und ist das Humorige der Szene betont.
- 2) Die montierte Einzelsequenz mit der im Wohnzimmer sitzenden Serena ist auf der auditiven Ebene konkretisiert (in der Videoaufzeichnung ihres Auftrittes singt sie das Lied „Amazing Grace“) und um die Einstellung gekürzt, die den Commander im Publikum zeigt.
- 3) Die Fortsetzung präsentiert Offred und Nick nach dem Akt mit überarbeitetem Dialog; die von den Produzenten als zu melodramatisch kritisierten Zeilen sind entfallen und stattdessen verrät Offred Nick ihren wahren Namen; dies ist im Roman vorgeprägt (*HT*, 282) und geht möglicherweise auf eine Anregung der Produzenten zurück (s. Anm. 1373 u. 1375).

Ein neuer Shot (S12:110H; im Typoskript ist der Shot auf S. 65 als „110H“ und auf S. 66 versehentlich als „110E Continued“ aufgeführt) zeigt eine Szene am nächsten Morgen, die ich hier wegen des inhaltlichen Zusammenhangs mit der Liebesnacht dieser Sequenz zurechne: Cora bringt Offred ihr Frühstück auf das Zimmer und Offred sagt zu ihr „It’s a beautiful day, isn’t it“.

Im Film ist die Sequenz weitgehend getreu dem finalen Drehbuchtext umgesetzt. Allerdings vermittelt die Inszenierung sehr viel stärker als die Schriftfassungen echte Zuneigung der beiden zueinander. Beispielsweise fungiert das Lösen der Haare, bevor Offred an Nicks Tür klopft, als erotisches Signal und Nick trägt Offred wie eine Braut zum Bett. Im Hinblick auf die Figur der Serena wird die Gefühlsdarstellung vor allem durch die Kameraführung unterstützt: Während ihr Gesang zu hören ist, der Auftritt in dem Video aber nur kurz ins Bild kommt, fokussiert die visuelle Darstellung mit einer Heran- und Drehbewegung der Kamera ganz auf Serena selbst. Mit der morgendlichen Szene wird die veränderte Gefühlslage Offreds veranschaulicht: Sie räkelt sich wohligh im Bett, macht einen verliebten Eindruck und zerknüllt trotzig das Pillendöschen.

Die Weiterentwicklung der Romanzenhandlung erfolgt mit einigen Abweichungen zu Pinters Drehbuch in den mit nur wenigem Abstand folgenden Sequenzen. So ist zunächst der „Besuch bei Nick“ strukturell und inhaltlich stark verändert. In Pinters „Skeleton outlines“ fanden Offreds Besuche bei Nick erst *nach* der von Serena arrangierten Liebesnacht statt; in den untersuchten Skripten hatte Pinter einen Besuch bei Nick jedoch im Handlungsablauf *vor* das Arrangement platziert; von Schlöndorff ist es nun wieder dahinter verschoben (s. Anhang G). Weitere Änderungen sind in Skript A20 zum einen auf die Neukonzeption der Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“ zurückzuführen und ergeben sich zum anderen aus der veränderten Sequenzabfolge, denn der Besuch fügt sich hier nicht an die Sequenz, in der Serena Offred das Foto von ihrer Tochter zeigt, sondern an ein Treffen mit Commander Fred. Somit sucht Offred Nick in dieser Version auf, um mit ihm Geschlechtsverkehr zu haben, und nicht, um ihm von Jill zu erzählen. In den späteren Fassungen Schlöndorffs findet dieser Besuch jedoch wie in Pinters Konzeption wieder direkt im Anschluss an die Sequenz „Das Foto von Offreds Tochter“ statt, wobei die Charakterisierung der Figur Nick und seines Verhältnisses zu Offred anhand seiner Reaktion auf Offreds Mitteilung, dass ihre Tochter lebt, erfolgt. In Fassung A27 begibt sich Offred nach dem Gespräch mit Serena sofort zu Nick, *um* ihm von Jill zu erzählen, und lässt dabei alle Vorsicht fahren.<sup>1374</sup> Nachdem sie ihm erzählt hat, dass ihre Tochter lebt, ist die Szene dann erheblich erweitert: Offred fragt ihn, ob es einen Weg gebe herauszufinden, wo ihre Tochter ist.<sup>1375</sup> Ferner sind handschriftlich Zufügungen vorgenommen, mit denen die Normbrüchigkeit Commander Freds und Nicks verdeutlicht werden, die jedoch in den Folgefassungen keine Be-

<sup>1374</sup> A27:114: „Without taking any precautions Offred runs up the staircase to Nick’s room. In BG [background; AG] one of the Martha’s [sic] or a guardian is watching her.“ Hierzu merken die Produzenten an: „We understand Kate is elated but it seems to us she shouldn’t run to Nick without taking any precautions.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

<sup>1375</sup> A27:115: „OFFRED Is there a way to find out where she is? [von Schlöndorff handschriftlich geändert in: I have to find out where she is.] They start to make love NICK Who? [von Schlöndorff handschriftlich geändert in: You won’t see her. Atwood ergänzt zudem: They won’t let you.] He strokes her body. OFFRED My baby, Jill. [von Schlöndorff handschriftlich geändert in: I have to.] Maybe the Commander knows. [von Atwood handschriftlich ergänzt: – where she is] NICK Don’t ask him. OFFRED Why? NICK He won’t help you. [von Atwood handschriftlich ergänzt: He’ll hold it against you. Don’t ruin your chances.] [...] Kate, maybe I could find out.“ Im Hinblick auf die mit der Ambivalenz der Figur Nick verbundene Spannung fordern die Produzenten jedoch: „We think Nick’s first response should be alarm that Kate rushes in without warning. Also, we think Nick’s last line should be changed. Once he says, ‚Maybe I could find out‘ its [sic] clear he’s a good guy and we’d rather downplay that. Also, the casual way he calls her Kate might be a missed opportunity. Its [sic] important that he calls her by her name; Perhaps in the earlier scene when they are in bed after making love Kate could make sure that Nick calls her Kate.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4.

rücksichtigung finden.<sup>1376</sup> In der finalen Drehbuch- sowie der Filmfassung entfallen die Zärtlichkeiten und der Dialog ist gravierend verändert: Offred scheint verzweifelt und Nick versucht, sie zu trösten und ihr beizubringen, dass sie sich mit dem Verlust abfinden muss.<sup>1377</sup> Wesentliche Unterschiede in der Gestaltung der Liebesbeziehung gegenüber Pinters Entwurf ergeben sich bei Schlöndorff somit daraus, dass Offreds Tochter nicht in Sicherheit ist, sondern sich in Gilead aufhält und in eine linientreue Familie eingegliedert wurde: Statt Euphorie fühlt Offred Verzweiflung; sie sucht bei Nick nicht (nur) sexuelle Erfüllung, sondern Zuwendung und Trost; Nick zeigt Interesse und Anteilnahme. In Schlöndorffs Konzeption illustriert diese Sequenz also neben Offreds Sehnsucht nach ihrer Tochter auch das sich vertiefende Vertrauensverhältnis zwischen ihr und Nick.

Der weitere Handlungsverlauf ist zwar strukturgleich mit Pinters Konzeption, weist aber einige inhaltliche Erweiterungen auf. Erstens sind Offred und Nicks Begegnungen im Rahmen des Clubbesuchs weiter ausgebaut. Zweitens ist ihre nachfolgende Zusammenkunft in der Sequenz „Zweiter Besuch bei Nick“ trotz einer Reihe von Überarbeitungen in der Tonalität über alle Fassungen hinweg ähnlich, beinhaltet aber ab Fassung A27 in Anlehnung an den Roman auch Offreds Eröffnung, dass sie ein Kind von ihm erwartet; die (mit dem Dialogtext von S12 im Wortlaut übereinstimmende) Filmfassung<sup>1378</sup> basiert schließlich weitgehend auf Pinters Entwurf (s. Anm. 1365), integriert aber neben dieser Modifikation auch einzelne Änderungsvorschläge der Autorin<sup>1379</sup> und der Produzenten<sup>1380</sup>. Und schließlich sind Bezüge auf Nick in den Eskalationssequenzen stärker ausgearbeitet (s. Anm. 1516 u. 1521) und weicht Schlöndorff, nachdem er mit verschiedenen Versionen experimentiert hat, mit seiner finalen Fassung der Schlusssequenz stark von Pinters Konzeption ab. Sie unterscheidet sich zum einen in wichtigen Punkten von Pinters Version und nähert sich zum anderen in wesentlichen Aspekten wieder dem Roman an. Entscheidend ist, dass die beiden nicht bereits vor dem Arrangement Serenas Geschlechtsverkehr haben und dass Offred Nick nach der Rückkehr von „Jezebel’s“ offenbart, dass sie von ihm schwanger ist (vgl. *HT*, 283; s. Anm. 959). Da beide Szenen, in denen Nick Offreds Zimmer betritt, entfallen, es wie im Roman zu der nächtlichen Begegnung im Wohnzimmer kommt und zudem mehrere Gelegenheiten eines unbeobachteten Zusammentreffens der beiden in den Handlungsablauf eingefügt sind (Begleitung zum ersten Treffen mit dem Commander, Fahrt zur Klinik), entsteht eher der Eindruck einer langsam sich entwickelnden Romanze und ist der emotionale Beziehungsaspekt gegenüber der starken Betonung des Sexuellen bei Pinter intensiviert. Diese Linie wird von Schlöndorff bis zum Filmende fortgesetzt, indem Nick und Offred noch in dem von ihr gesprochenen Schlusswort vage die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft eingeräumt wird (s. Tabelle 10 in Kap. 12.3.15.2).

<sup>1376</sup> Schlöndorff hat notiert: „His black market [ein Wort unleserlich, evtl. „connections“; AG] in a box: Candy, Colgate, Scotch, a T-Shirt.“ Atwoods Ergänzungen lauten: „[NICK] Here look – I got us some scotch. From him. KATE Scotch? But there isn’t any – [NICK] There’s always a black market [ein Wort unleserlich; AG].“

<sup>1377</sup> S12:115 u. F08:60: „OFFRED My daughter ... is alive. NICK How do you know she’s alive? OFFRED She showed me a picture. I don’t know what to do. I can’t stand it. I have to see her. She cries. NICK Kate, Kate. You must realize that they’ll never let you see her. Nick goes to her. Holds her. OFFRED No. NICK Kate, they will never ... Nick holds her tightly against his chest. OFFRED No! NICK Kate. OFFRED She’s alive. My baby’s alive. NICK Sshhh. It’s alright.“

<sup>1378</sup> S12:140 u. F08:72: „NICK So ... What was it like? Huh? I said what was it like? Did the earth move? OFFRED What the fuck do you think it was like? NICK Well how the fuck should I know. OFFRED Oh, for God’s sake! What did you want me to do, spit in his face and end up shovelling shit in the God damn Colonies? OFFRED Do you think we’ll ever get out? Nick – It’s happened. NICK What’s happened? OFFRED I’m going to have a baby. NICK He’ll love you to death, so will she. OFFRED Come on, you know it’s yours. And I won’t let them get it. Do you want to get out? Could we get out together? NICK Maybe. OFFRED We have to. NICK Maybe.“

<sup>1379</sup> Fassung A20 enthält mehrere handschriftliche Änderungen Margaret Atwoods am Dialogtext: Nicks Textzeile „So did you [sic] make you do it? Did you finally do it?“ ist gestrichen und mit dem Kommentar „unclear. What is ‚it‘? She’s been doing ‚it‘ all along“ versehen; ergänzt ist Nicks Frage „Did the earth move?“ sowie in Offreds Antwort, der Commander habe Romantik, Gefühle, und Leidenschaft gewollt, der Zusatz „Like in the old days“; Offreds Schlussätze „I’m cold. Hold me“ sind mit dem Kommentar „a bit trite, no?“ versehen. In Fassung A27 hat sie lediglich neben der Dialogpassage „OFFRED Do you think we’ll ever get out? NICK Maybe“ notiert „don’t know what you want here“.

<sup>1380</sup> Der Vorschlag der Produzenten zu A27:140 lautete: „We suggest the following line changes. Instead of Kate saying ‚Its [sic] happened. I feel it has.‘ how about ‚I’m pregnant. No one knows.‘ Instead of the dialogue on page 89, we suggest Kate saying ‚but its [sic] yours. Do you really want them to get it?‘ Then silence from Nick. Then Kate saying ‚Nick, lets [sic] get out of here.‘ Then the scene could end without Nick declaring himself.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4. Die Änderungswünsche bezüglich Nicks Verhalten zielen vor allem auf die Aufrechterhaltung der Spannung. In Drehbuchfassung A27 hatte Schlöndorff eine entsprechende Textzeile Nicks handschriftlich notiert („NICK What makes you think I want to get out.“) und vor der Schlussbemerkung Nicks („Keep on doing everything the way you did before. Nobody must know. Don’t change anything. Promise? Don’t slip up.“), die in den nachfolgenden Fassungen wegfällt, „[ALT. ENDING]“ vermerkt.

## 12.3.8 Offreds Beziehung zum Commander

### 12.3.8.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

In mehreren Sequenzen gestaltet Pinter die heimlichen Treffen von Offred und dem Commander in dessen Arbeitszimmer, wobei die inhaltliche Konzeption der verschiedenen Fassungen weitgehend übereinstimmt, die Positionierung der einzelnen Sequenzen jedoch unter Beibehaltung der Reihenfolge mehrmals verändert wird (s. Anhang F). Er verwendet für die Offred/Commander-Sequenzen verschiedene Teile aus den acht im Roman gestalteten Treffen (die Umkleide-Episode vor dem „Jezebel’s“-Besuch nicht dazu gerechnet), fügt diese neu zusammen, erweitert sie oder wandelt sie teilweise ab und verdichtet sie zu vier Begegnungen, die die Handlung im zweiten Drittel der Adaption strukturieren. Die kurze Episode im Arbeitszimmer des Commanders, die dem Besuch im Club vorausgeht, ist der „Jezebel’s“-Sequenz zugeordnet und weiter unten eingehend beschrieben.

In der Grundkonzeption P48/3 ist das erste Treffen mit dem Stichwort „Scrabble“ gekennzeichnet. Kurz darauf signalisiert Nicks schief sitzende Mütze, dass der Commander am Abend ein Treffen mit ihr wünscht, finden zwei weitere Treffen statt<sup>1381</sup> und ein späteres ist angedeutet (s. Anm. 1359). Diese Grundstruktur hat Pinter in P48/4 übernommen, wobei ein in Sequenz 48 über die gesamte Seitenbreite gezogener Querstrich anzeigt, dass Pinter hier bereits plant, diese Sequenz aufzuteilen. In den Drehbuchfassungen ist der Entwurf ausgestaltet, das in den „Skeleton outlines“ nur angedeutete Treffen aber entfallen. Die Skriptversionen P52 und P53 weisen einige Textkorrekturen bzw. Abweichungen voneinander auf, z. B. ist im ersten Treffen das Scrabble-Spiel der beiden „Skeleton outlines“, das in P52 durch das Kartenspiel „Racing Demon“ ersetzt wurde, in P53 zu „Double Solitaire“ geändert und sind in P53 im dritten Treffen umfangreiche Ergänzungen vorgenommen worden. Die finale Fassung P54 schließlich entspricht P53 und wird nachfolgend beschrieben.

#### Erstes Treffen, Scrabble

Zum ersten Treffen schleicht sich Offred zum verabredeten Zeitpunkt durch die Halle zum Arbeitszimmer des Commanders. Er begrüßt sie freundlich und schlägt, um sie, wie er sagt, besser kennen zu lernen, vor, Scrabble zu spielen.<sup>1382</sup> Später am Abend: In den TV-Nachrichten wird von einem Sieg gegen die Baptisten-Guerilla in den Appalachen berichtet; Offred gewinnt das Spiel, und der Commander gratuliert ihr<sup>1383</sup>, sagt, dass er wusste, dass sie gewinnen würde<sup>1384</sup> und lädt sie zu weiteren Treffen ein, um Scrabble zu spielen oder Opern zu hören. Sie willigt ein, und sie vereinbaren ein Zeichen (Nicks Mütze)<sup>1385</sup>. Als sie sich voneinander verabschieden, sagt er ihr, dass er die nächste Woche in Washington verbringen wird und sie ihn nicht vergessen solle; er beugt sich in Erwartung eines Kusses zu ihr, aber Offred lächelt ihn an, schlüpft durch die Tür und er flüstert ihr hinterher „You play a mean game!“. Für diese Sequenz greift Pinter auf Teile aus Romankapitel 23 (erster Besuch, Scrabble) zurück, entwirft den Dialog jedoch weitgehend neu und ergänzt diesen mit Informationen, die Kapitel 14 (die Fernsehnachrichten; *HT*, 92) und Kapitel 28 (Offreds Arbeit in einer

<sup>1381</sup> P48/3:42: „Second game of Scrabble. He shows her a copy of Vogue. She asks for hand lotion. Commander: ‚She might smell it on you.‘ O: ‚She’s never that close to me.‘ C: ‚Sometimes she is.‘“; P48/3:44: „He gives her the hand lotion. ‚I don’t know where to keep it. They look in all our rooms.‘ ‚What for?‘ ‚Razorblades, books. Jesus Christ, you ought to know.‘ ‚Listen. [D]on’t do that again. Don’t touch me again like you did last night. You could get me transferred to the [C]olonies.‘ ‚What happened to the one before me.‘ ‚She hanged herself.‘ ‚I would like to know .....‘ ‚Know what?‘ ‚What’s going on.‘ ‚There was nothing for the men to do anymore. They couldn’t feel.‘ ‚We thought we could do better. But better never means better for everyone. It always means worse, for some.“

<sup>1382</sup> P54:89: „COMMANDER Hello. Come in. [...] You don’t need the veil. This ... uuh ... this isn’t an official visit. Lift it up. [...] Why don’t you take it off? [...] Sit down. [...] Listen. What it is ... I just thought it might be nice if we met under less ... artificial conditions. [...] I guess I just thought I’d like to get to know you a little. OFFRED Get to know me? COMMANDER Yes. OFFRED How will you do that? COMMANDER Oh, we don’t have to push it. We could ... uuh ... we could break the ice with some sort of game ... for instance. OFFRED A game? What game? COMMANDER Scrabble? [...] OFFRED Scrabble?“ Unter anderem auf dieses Scrabble-Spiel bezieht sich Atwoods folgender Hinweis auf die Bedeutung des Leseverbots: „Some sense of the letters being a luxury for Offred? Or have we done away with the idea that women aren’t allowed to read? If they aren’t allowed, the signs saying (in writing) Gender Treachery should go.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2. Mit den hier erwähnten Schildern sind die Plakate mit der Aufschrift „Gender Treachery“ um den Hals der Hinrichtungsoffer in P54:84 gemeint.

<sup>1383</sup> P54:90: „You sure as hell have won. Terrific. Congratulations.“ In einer späteren Fassung hat Margaret Atwood handschriftlich den Fluch „sure as hell“ gestrichen und durch das Wort „certainly“ ersetzt (A20:91).

<sup>1384</sup> P54:90: „COMMANDER [...] you play this game better than me. [...] Because you’re a librarian. [...] OFFRED Was.“

<sup>1385</sup> P54:90: „Look at Nick every morning, when he’s cleaning the car. If he’s not wearing his hat come here at ten o’clock. Walk straight in and wait. Okay?“

Bibliothek; *HT*, 182) entnommen sind. Allerdings erfährt Offreds berufliche Tätigkeit mit der Bezeichnung „Bibliothekarin“ eine Aufwertung gegenüber dem Roman, in dem sie lediglich davon spricht, in ihrem Job Buchinhalte auf Computerdiscs übertragen zu haben (*HT*, 182; s. Anm. 966). Während bei Pinter der Annäherungsversuch des Commanders, das kokette Lächeln Offreds und seine Bemerkung zu dem „mean game“ eher auf ein Spiel der Geschlechter hindeuten, fordert der Commander Offred im Roman direkt auf, ihn zu küssen und Offred gehorcht ohne Umschweife (*HT*, 149 u. 150). Im Zusammenhang mit dieser Sequenz bemerkt Atwood zu den Unterschieden zwischen Roman und Drehbuch hinsichtlich der Charakterisierung des Commanders und Offreds Verhältnis zu ihm: „The Commander is a bit more oafish, a bit less suave than in the book. I think it’s more interesting if he’s more attractive [sic] ... gives her more of a dilemma.“<sup>1386</sup>

### Zweites Treffen, Vogue

Bei ihrem nächsten Beisammensein spielen sie ein schnelles Kartenspiel<sup>1387</sup>. Als Offred dieses gewinnt und nach einem Preis fragt, holt der Commander zwei Hochglanzmagazine (*Vogue* und *Cosmopolitan*) aus einem verschlossenen Schrank. Offred ist erstaunt über die verbotene Lektüre, aber er schlägt vor, dass sie sich bei ihren Treffen die Magazine ansehen könne, während er ihr dabei zuschaut.<sup>1388</sup> Plötzlich packt er sie bei den Schultern und küsst sie heftig, lässt jedoch, als sie passiv bleibt, wieder von ihr ab. Die Sequenz endet mit Offreds Bitte, ihr Handcreme zu besorgen.<sup>1389</sup> Pinter verwendet hier Passagen aus Kapitel 25, in dem von drei weiteren Treffen im Arbeitszimmer des Commanders berichtet wird (*HT*, 163–167), wobei er teilweise vom Roman abweicht: Auch bei ihrer zweiten Zusammenkunft spielen die beiden Scrabble und nicht Karten; der Commander gibt Offred ungefragt eine *Vogue* als Geschenk; während Offred in der Zeitschrift blättert, beobachtet er sie nur (*HT*, 164–165), und Offred weist sogar ausdrücklich darauf hin, dass es außer dem Abschiedskuss keine Annäherungsversuche von seiner Seite gibt (*HT*, 166–167). Der Dialog bezüglich der Handcreme lehnt sich eng an den Roman an (*HT*, 166–167), weist jedoch eine kleine, aber bezeichnende Abweichung auf: Während es im Roman – wie das Personalpronomen anzeigt – unter den Handmaids weit verbreitet ist, zur Hautpflege Butter zu verwenden (*HT*, 167: „We use butter“), betont Pinter mit der amüsiert-bewundernden Reaktion des Commanders Offreds individuelle Cleverness.

### Drittes Treffen, Konflikte

Die folgende Sequenz findet nur wenig später nach der Zeugungszeremonie mit der unerlaubten Berührung statt: Der Commander gibt Offred die Handcreme. Sie bedankt sich, öffnet die Flasche und schnuppert daran. Dann sagt sie zu ihm, dass sein Verhalten in der Nacht sehr riskant war, dass Serena sie dafür bestrafen könne und bittet ihn, das nicht noch einmal zu tun.<sup>1390</sup> Er beschwichtigt („OK. OK.“) und lenkt das Gespräch auf die Opernmusik, die im Hintergrund zu hören ist. Sie schenkt ihm einen Whiskey ein und er fragt sie, ob sie lesen oder Karten spielen möchte. Offred geht nicht auf seine Frage ein, sondern fragt ihrerseits, was mit ihrer Vorgängerin passiert ist. Er antwortet ausweichend und als Offred insistiert, wird er zunehmend ärgerlicher und sagt, dass

<sup>1386</sup> Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 2.

<sup>1387</sup> Dazu merkt Atwood an: „Love the double solitaire.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 3.

<sup>1388</sup> P54:111: „OFFRED (bewildered) What is this? COMMANDER (grinning) Forbidden literature. OFFRED „But ... this stuff was all supposed to have been burnt. There were house to house searches, bonfires –“; „COMMANDER [...] You could just sit here and look at the magazines if you wanted to. OFFRED And what would you do? COMMANDER I’d look at you.“

<sup>1389</sup> P54:111: „OFFRED Could you get something for me? Could you get me some hand cream? COMMANDER Hand cream? OFFRED My skin gets very dry. COMMANDER Oh. What do you do about it, normally? OFFRED I use butter. I steal pats of butter – from the food trays. COMMANDER Butter! (He laughs) That’s very clever. OFFRED Can you do it? COMMANDER Sure. I can do that. But wait ... she might smell it on you. OFFRED She’s never that close to me. COMMANDER Sometimes she is. [...] OFFRED I won’t use it ... on those nights.“ In der von ihr bearbeiteten Fassung A1 hat Atwood das Wort „cream“ durchgestrichen und durch „lotion“ ersetzt. Drehbuch, Fassung A1, S. 79. Sie begründet dies in ihrem Kommentar zur Drehbuchfassung Pinters: „Hand lotion ... hand cream is English.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 3. Die Korrektur zielt wohl auch darauf, dass die USA unzweifelhaft als Schauplatz der Handlung erkennbar sein sollen, und ist in den nachfolgenden Fassungen Schlöndorffs entsprechend übernommen.

<sup>1390</sup> P54:113: „OFFRED Listen. That was very dangerous – the other night – COMMANDER What was? OFFRED When she caught your hand. What were you doing? COMMANDER I wanted to touch your face. OFFRED Why? COMMANDER Oh ... I don’t know. OFFRED That’s crazy. Has she said anything? COMMANDER No. OFFRED She can do what she likes with me. She could have me sent to the Colonies. Don’t you know that? Don’t do it again, please. COMMANDER OK. OK.“

diese sich erhängt habe.<sup>1391</sup> Später am Abend spielen sie Karten, als das Telefon klingelt. Der Commander ist wütend über die späte Störung, flucht mehrmals, schreit den Anrufer, offensichtlich ein Untergebener, an und knallt den Hörer auf die Gabel. Als sie ihr Spiel fortsetzen, fragt Offred nach seiner Tätigkeit, womit der Eindruck erweckt wird, dass sie, indem sie der nur zwei Sequenzen zuvor ausgesprochenen Aufforderung Ofglens, den Commander auszuspionieren, nachkommt, aktiv für den „Mayday“-Widerstand tätig wird; er gibt jedoch scherzhaft-ausweichende Antworten<sup>1392</sup>, küsst sie und schickt sie zu Bett. Hier sind mehrere Passagen aus drei Kapiteln (25, 26 u. 29), in denen Offred von verschiedenen Treffen mit dem Commander berichtet, kombiniert, wobei ebenfalls einige Änderungen vorgenommen wurden. Zunächst ist das Übergeben der Handcreme um den Disput über die Kontrollen der Zimmer der Handmaids (*HT*, 167–168; s. Anm. 964) gekürzt.<sup>1393</sup> Offreds Reaktion auf die unerlaubte Berührung (*HT*, 171; s. Anm. 719) ist bei Pinter abgemildert. Aus Kapitel 29 verwendet Pinter schließlich Offreds Frage nach ihrer Vorgängerin und die Antwort des Commanders, dass diese sich erhängt habe. Dabei lässt er den lateinischen Spruch und seine Übersetzung ebenso weg wie die Begründung für ihren Freitod, eskaliert den im Roman eher von Nachdenklichkeit geprägten Dialog zu einem Streit und fügt den Telefonanruf hinzu, bei dem sich die aufgestaute Wut des Commanders schließlich entlädt und anhand dessen er als militärischer Befehlshaber präsentiert wird. Ebenfalls aus diesem Kapitel stammt Offreds Versuch, mehr über den Commander zu erfahren. Abgesehen von seiner Aussage, nur ein „ordinary kind of guy“ (*HT*, 194) zu sein, wird dies jedoch erst in der nächsten Sequenz (Viertes Treffen/Motive) wieder aufgegriffen.

#### Viertes Treffen, Motive

Diese Unterhaltung wird, nachdem in der „Birth Day“-Sequenz noch einmal an Offreds Kontakt zur Widerstandsorganisation erinnert wurde, bei ihrem nächsten Zusammensein scheinbar nahtlos fortgesetzt. Der Commander erzählt Offred ohne vorhergehende Einleitung, dass er in der Marktforschung tätig war, bevor er sich der Bewegung angeschlossen habe, um das Land aus dem Chaos zu führen.<sup>1394</sup> Hier ist der berufliche Hintergrund des Commanders fast wörtlich ebenfalls aus Kapitel 29 entnommen (*HT*, 195) und mit den äußeren Umständen des Gesprächs (*HT*, 220) und der Erläuterung seiner Weltanschauung (*HT*, 221–222; s. Anm. 807) in Kapitel 32 verknüpft. Diese ist jedoch im Roman ganz auf das Verhältnis der Geschlechter (Paarbeziehungen, Gefühle, Sex, Mutterschaft) fokussiert, während die Kernaussage, die Pinter den Commander treffen lässt, sich auf die gesellschaftliche Macht von Randgruppen (Schwarze, Homosexuelle, Fürsorgeempfänger) bezieht. Im Gegensatz zum Roman, wo Offred mit ihrer Meinung hinter dem Berg hält, deutet ihre Erwidern, er wisse, was sie denke, bei Pinter an, dass Offred gegenüber dem Commander keinen Hehl

<sup>1391</sup> P54:113: „OFFRED What happened to the one before me? COMMANDER What? OFFRED My predecessor. [...] COMMANDER She couldn't cut it. OFFRED Cut what? COMMANDER You know what I mean! She couldn't conceive. Don't push your luck. [...] OFFRED So what happened to her? COMMANDER She hanged herself. OFFRED What with? Where'd she get the rope? COMMANDER It doesn't matter where she got the rope! She didn't do it with a rope! What the hell are you talking about?“

<sup>1392</sup> P54:114: „OFFRED You know what you are? [...] You're a mystery. I don't know anything about you. COMMANDER There's no mystery about me. I'm just an ordinary kind of guy really. OFFRED What do you do – exactly? He laughs COMMANDER Too much damn paperwork!“

<sup>1393</sup> In den „Skeleton outlines“ war entsprechend ein Gefühlsausbruch Offreds enthalten, als der Commander vorgibt, nichts von den Zimmerkontrollen zu wissen (s. Anm. 1381); dieser fehlt jedoch in allen untersuchten Drehbuchfassungen.

<sup>1394</sup> P54:124: „COMMANDER Oh, I was in market research to start with – then I branched out – became a sort of scientist. Then the guys made their move and they asked me to go in with them. I liked most of the things they wanted to do ... you know ... so ... OFFRED Why? COMMANDER Why? Because the country was a mess, that's why. A total mess. All the garbage had risen to the top. Power was in the wrong hands. See what I mean? We had all these pressure groups ... running the store, dictating to us – Blacks, Homos, all those people on welfare – OFFRED Women? COMMANDER Yes sirree. Women. We had to clean it up. We had to take out a big hose and wash the place clean. [...] OFFRED Well, I had a husband and a sweet little girl and a job I was good at. I didn't need cleaning up. COMMANDER I'm talking about the country. The country was crazy. Nobody felt anything. Men or women. They had itches. Sex itches. Money itches. That's all. Nobody knew how to feel anything any more. [...] OFFRED Do they feel now? COMMANDER Sure they do. OFFRED What? COMMANDER Respect. Reverence. They know what's of value and what isn't. We've given them values. Real, true values, which people can feel (he hits his stomach) right here. [...] Come on. You must admit the results are pretty good. [die letzten beiden Sätze sind durchgestrichen und handschriftlich ersetzt durch: It works. You have to admit that.] Say something. What do you think? OFFRED You know what I think. COMMANDER Oh come on! You can't make an omelette without breaking eggs. We thought we could do better, that's all. OFFRED Uh-huh. COMMANDER Of course, better never means better for everyone. It always means worse, for some.“ Zur Figur des Commanders und seinen Motiven fragt Atwood in ihrem Kommentar zu Pinters Drehbuchentwurf, ob der Aspekt der Macht, der im Roman, neben dem „wahren Glauben“, ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt, in dieser Sequenz entfaltet werden könnte: „Should she ask him whether he, uh, believes? That it really is God's will? It might be interesting to see what he would say, since he may really just be on the bandwagon for the power ...“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3.

aus ihren von der offiziellen Doktrin abweichenden Ansichten macht. Wiederum fast wortgleich in Roman und Drehbuch sind die abschließenden Bemerkungen des Commanders, mit denen er die negativen Folgen soziopolitischer Veränderungen für manche Menschen rechtfertigt. In diesen selbstentlarvenden Aussagen Commander Freds kommen somit in Pinters finaler Fassung auch utopiekritische Aspekte des Romans zum Tragen.

### 12.3.8.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorffs Konzeption folgt Pinters Linie in Bezug auf die Sequenzreihenfolge, weist jedoch – mit graduellen Unterschieden zwischen den einzelnen Sequenzen – einige Abweichungen im Detail auf, die hauptsächlich auf die Zeichnung der Figuren Offred und Commander Fred sowie die Beziehungsebene Offred/Commander und Offred/Nick abzielen.

#### Erstes Treffen, Scrabble

Schlöndorffs Darstellung des ersten Treffens weicht vor allem in drei Aspekten von Pinter ab. Erstens ist die Zusammenkunft stärker durch Annäherungsversuche des Commanders geprägt: In allen Fassungen lüftet nicht sie selbst, sondern der Commander ihren Schleier, er macht ihr ein Kompliment zu ihrem Haar und versucht mehrmals, körperliche Nähe herzustellen.<sup>1395</sup> Die Filmszene endet schließlich mit seinem Versuch, Offred zu küssen, und diese schlüpft schnell, und ohne das bei Pinter angedeutete kokette Lächeln, an ihm vorbei.<sup>1396</sup> Die zweite Änderung bezieht sich auf das Lese- und Schreibverbot Gileads und ist teilweise auf eine Intervention Margaret Atwoods zurückzuführen<sup>1397</sup>: In den Skripten A27 und S12 sind Bücher zu sehen („Bookshelves with some books.“), auf die Offred, als der Commander ihren früheren Beruf als Bibliothekarin erwähnt, einen vielsagenden Seitenblick wirft („She looks at the bookshelves.“). In der Filmfassung, in der wiederum weder Bücherregale noch Bücher zu sehen sind, tritt dieses Thema jedoch stark in den Hintergrund, und manchem Zuschauer ohne Kenntnis des Ausgangstextes wird sich die Bedeutung des Scrabble-Spiels nicht ohne Weiteres erschließen. In diese Richtung gehen sowohl obige Anmerkung Atwoods zum Leseverbot in Pinters Drehbuchfassung (s. Anm. 1382) als auch die Bedenken der Produzenten<sup>1398</sup>. Die mit der Beziehung Offred/Nick zusammenhängenden Neuerungen bilden den dritten Themenbereich in Schlöndorffs Neukonzeption, denn während Pinter Nick in dieser Sequenz lediglich als Signalgeber für ihre Treffen erwähnt (s. Anm. 1385), integriert Schlöndorff Auftritte Nicks im Verlauf seiner Überarbeitungen wie folgt:

- In Skript A20 übernimmt Schlöndorff die Vereinbarung des Signals am Ende der Sequenz<sup>1399</sup> und fügt zusätzlich einen kurzen Shot ein, in dem man Nick zum beleuchteten Fenster hinüberschauen und mit einem Wächter sprechen sieht<sup>1400</sup>.
- In Skript A27 geht Offred erstmals nicht allein zum Arbeitszimmer des Commanders, sondern wird von Nick am Fuß der Treppe erwartet und von ihm zur Tür des Arbeitszimmers begleitet.<sup>1401</sup> Auch lässt Schlöndorff Offred zusätzlich einen Fensterblick auf den mit den Wächtern plaudernden Nick werfen<sup>1402</sup>, mit dem der sich anschließende, aus A20 übernommene Shot auf

<sup>1395</sup> A20:89, A27:85 u. S12:85: „He comes closer and lifts the veil. [...] He slowly pulls the veil away and looks at her hair. [...] She doesn't move. He stands very close to her.“; A20:92, A27:88 u. S12:88: „The Commander opens the door for her, but there isn't much space for her to get through.“ Im Film ist dies entsprechend in Szene gesetzt (F08:38–39).

<sup>1396</sup> Die in A20 zugefügte Frage „How about a good night kiss?“, die von Atwood handschriftlich ergänzt wurde („She gives him a peek. COMMANDER (wistful) As if you meant it!“), war in den folgenden Fassungen wieder entfallen.

<sup>1397</sup> In A20 hat die Autorin die von Pinter übernommene Beschreibung des Zimmers („Bookshelves without books.“) geändert in „Bookshelves with books“ und mit der Anmerkung „He *would* have books“ versehen, um die Bedeutung der Schriftsprache zu unterstreichen und die bigotte Haltung der Elite Gileads zu ihren eigenen Normen zu entlarven.

<sup>1398</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3: „Is it important to know that Scrabble is taboo for women because it involves words and, if so, will that be clear to the audience?“

<sup>1399</sup> In Shot 92 hat Atwood die Wendung „Look at Nick every morning“ korrigiert in „Watch for Nick ...“ und die Antwort auf Offreds darauf folgenden Einwand, was mit seiner Frau sei, geändert in „She goes to bed early. In her own room“.

<sup>1400</sup> A20:90: „EXT. COURTYARD. NIGHT Nick checks the light in the window, he chats with the guards on patrol.“

<sup>1401</sup> Bei dieser Gelegenheit hören sie, dass Serena sich einen ihrer Gesangsauftritte auf Video anschaut, was jedoch von den Produzenten kritisiert wird: „Perhaps Serena has watched herself on the television too often. Even she might seek some other source of stimulation – perhaps some kind of religious programming [sic] or a news report of the Commander's current triumph.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

<sup>1402</sup> A27:85: „Offred looks out into the garden and sees: Her P.O.V. [Point of View; AG] Nick chatting with the guards.“

Nick und die Wächter verknüpft ist. Dem entspricht bis auf den wieder eliminierten Fensterblick Offreds die Darstellung in Skript S12.

- In der Filmfassung sind die gegenüber Pinter vorgenommenen Ergänzungen noch weiter revidiert: Hier fehlt nicht nur Offreds Fensterblick, sondern auch der Schnitt auf Nick und den Wächter. Im Gegenzug wird dem sich entwickelnden Verhältnis in den Eingangs-Shots der Sequenz mehr Gewicht verliehen: Nick führt Offred von ihrem Zimmer die Treppe hinab zum Arbeitszimmer des Commanders (Serenas Auftritt fehlt hier) und er wird auch nach ihrem Eintreten noch einmal kurz vor der verschlossenen Tür gezeigt.

### Zweites Treffen, Vogue

Die Sequenz „Zweites Treffen, Vogue“ weist kaum Überarbeitungen auf und unterscheidet sich mit einer leichten Akzentverschiebung vom Politischen zum Privaten nur wenig von Pinters finalem Entwurf P54. So beziehen sich zwei Kürzungen in Skript A20 auf Gileads Leseverbot, eingefügt ist hingegen eine neue Textpassage, in der Offred in einem der Magazine blättert, der Commander sie dabei beobachtet und die Inhalte der Seiten zu sehen sind sowie ein kurzer Dialog, mit dem das Klischee des unverstandenen Ehemannes heraufbeschworen wird<sup>1403</sup>. Fassung A27 entspricht dieser Version und lässt auch die handschriftlichen Änderungen der Autorin weitgehend unberücksichtigt.<sup>1404</sup> Das finale Skript S12 enthält nur geringfügige Textabweichungen, etwa ist Offreds Erwähnung der Säuberungsaktionen (s. Anm. 1388) weggelassen. Im Film ist die Sequenz mit zwei Ausnahmen entsprechend realisiert: Erstens ist die entspannt-heitere Grundstimmung (Jazz-Musik, alkoholische Getränke, Lachen) in keiner der Drehbuchfassungen vorgeprägt und zweitens wehrt die Protagonistin den Annäherungsversuch des Commanders ab und zeigt sich somit deutlich widerborstiger als in den Schriftfassungen, in denen sie passiv bleibt<sup>1405</sup>.

### Drittes Treffen, Konflikte

Die nächste Zusammenkunft ist in Skript A20 gegenüber Pinters Ursprungsdrehbuch sehr stark überarbeitet. Vor allem sind das dritte (Konflikte) und vierte (Motive) Treffen, zwischen denen bei Pinter mit den Sequenzen „Birth Day“ und „Serenas Arrangement“ ein beträchtlicher zeitlicher Abstand liegt, hier zu einer Sequenz zusammengefasst. Da dies in den nachfolgenden Fassungen wieder rückgängig gemacht wurde, wird die Sequenz im Folgenden bis zu dem sowohl in den früheren als auch in den späteren Fassungen vorgenommenen Szenenwechsel beschrieben. Die Sequenz beginnt mit einer neu eingefügten und eng an den Roman angelehnten Textpassage, in der die zwanglose Atmosphäre und die Vertrautheit der beiden betont wird.<sup>1406</sup> Ohne Vorgeplänkel wie in Pinters Version und deutlich direkter und vehementer als dort, wo sie eher defensiv agiert, fordert Offred den Commander auf, so etwas wie bei der letzten Zeremonie zu unterlassen („Don’t do that again!“); erst dann (die Rechtfertigung des Commanders, er hätte ihr Gesicht berühren wollen, warum, wisse er nicht, lässt Schlöndorff weg) gibt er ihr die versprochene Handlotion, wobei zugefügt ist, dass Offred sich langsam und sinnlich die Hände eincremt. Wie bei Pinter weist sie ihn darauf hin, dass sie Serena ausgeliefert sei und diese sie in die Kolonien schicken könne, doch während bei Pinter darauf eine Phase der Entspannung folgt (mit Musik, Whiskey, Lesen oder Kartenspielen), schließt sich nun der konfliktverschärfende Dialog über die frühere Offred an. Während der Commander das Scrabble-Spielbrett vorbereitet (in P54 mischt er einen Stapel Karten), kommt es wie in P54 zu einem Wortwechsel, allerdings formuliert Offred hier Vermutungen als Fragen<sup>1407</sup>, und tritt der Commander sichtlich weniger aggressiv auf (ausgelassen wurden mehrere Sätze mit Ausrufe-

<sup>1403</sup> A20:109: „OFFRED Does your wife know about these? Why don’t you show them to her? COMMANDER She wouldn’t understand.“

<sup>1404</sup> Margaret Atwood hatte an A20:109 einige Textergänzungen vorgenommen, die sich auf das Brechen des Leseverbotes, die Vergangenheit und den Schwarzmarkt handeln beziehen: Der Satz „Do you like Raymond Chandler?“ ist ersetzt durch „You like fiction?“; auf die Rückfrage des Commanders „Hand lotion?“ ist Offreds Satz „You know. Like they used to have“ ergänzt; in der Bemerkung des Commanders, er könne die Handlotion besorgen, ist der Satz „It comes in from France, on the black market“ ergänzt.

<sup>1405</sup> Vgl. A20:109 u. A27:108: „She is limp. [...] She watches him, expressionless.“; S12:108: „She is limp.“

<sup>1406</sup> A20:129: „Offred is no longer sitting stiff-necked [...], but with her red shoes off, no veil, legs tucked underneath on his chair.“; vgl. *HT*, 193.

<sup>1407</sup> A20:129: „Did Serena find out? [...] About the last one. What happened to her? [...] My predecessor. [von Atwood handschriftlich ergänzt: Offred the first. Or was it the second?] [...] Did she hang herself? [...] What with? Where’d she get the rope?“

zeichen sowie der Satz „What the hell are you talking about?“). Auch während des nachfolgenden Telefonats bleibt er wesentlich ruhiger und gelassener als von Pinter dargestellt, da alle Flüche und sonstigen Anzeichen von mangelnder Selbstbeherrschung aus dem Text getilgt sind. Neu platziert ist hingegen eine von Pinter stammende und um den Hinweis auf Offreds Lauschen ergänzte Textpassage, in der das äußere Geschehen während des Anrufs beschrieben ist.<sup>1408</sup> Diese ist nicht nur darauf angelegt, das Begehren des Commanders zu zeigen und wie Offred sich dieses zunutze macht, sondern vor allem deutlicher werden zu lassen, dass Offred im Begriff ist, den ihr von Ogden kurz zuvor erteilten Spionageauftrag „Watch your Commander. [...] Get to know everything about him“ (vgl. A20:127 u. P54:110) auszuführen. Mit nur geringfügigen Abweichungen gegenüber Pinter setzt sich die Szene fort: Wiederum wortgetreu dem Roman entlehnt spielen sie Scrabble (vgl. *HT*, 193) und Offred schmeichelt ihm („You must be good at something.“), um ihm Näheres über seine Tätigkeit zu entlocken (vgl. *HT*, 194). Schließlich fehlt hier Pinters Szenenende mit dem Kuss und dem Zu-Bett-Schicken, und die Sequenz geht mit den Erklärungen des Commanders weiter.

Dieser Fassung entspricht Skript A27 bis zum Hinweis auf die drohenden Sanktionen durch Serena und die Beschwichtigung des Commanders („Okay. Okay.“). Dann beginnt, mit zeitlichem Abstand („LATER – THE STUDY“) und wesentlichen, neuen Handlungselementen ein neuer Shot. Unter Rückgriff auf verschiedene Stellen aus dem Prätext verbindet Schlöndorff nun das Scrabble-Spiel (*HT*, 149) mit der lateinischen Inschrift (*HT*, 195–197): Hier bahnt Offred die Frage nach ihrer Vorgängerin an, indem sie auf dem Scrabble-Brett das Wort „BASTARDES“ legt und den Commander so zu einer Erklärung animiert<sup>1409</sup>, und es entspinnt sich wiederum jener Streit, in dessen Verlauf Offred die Vermutung äußert, dass diese sich umgebracht habe, und er dies bestätigt. Das Wortgefecht entspricht weitestgehend Skript A20, endet aber, bevor sie ohnehin durch das Klingeln des Telefons unterbrochen werden, mit Offreds aus dem Roman übernommener Feststellung „Maybe I shouldn't come here anymore“ (*HT*, 197). Später am Abend spielen sie Karten<sup>1410</sup> und im Weiteren folgt das Telefonat wie in A20 und das Szenenende (Kuss und Zu-Bett-Schicken) wie in P54, während der Dialog während des Scrabble-Spiels sowie Offreds Frage nach seiner Tätigkeit weggelassen sind.

In S12 ist das äußere Geschehen größtenteils unverändert geblieben (Opernmusik, entspannte Atmosphäre, Übergabe der Handlotion, Eincremen der Hände, Telefonanruf), der Dialogtext ist hingegen erneut stark überarbeitet. Offreds aufgebrachter Forderung „Don't do that again! [...] Try to touch me like that“ schließen sich die dem Roman entnommene Entschuldigung des Commanders, er fände die Zeremonie so unpersönlich, und Offreds bitter-ironische Erwiderung, wann er das denn herausgefunden habe (*HT*, 171), an. Das Scrabble-Spiel sowie der zuvor eingefügte Part zum Latein-Motiv fehlen hier wieder, und Offred fragt den Commander ohne Umschweife nach ihrer Vorgängerin. Die Auseinandersetzung hierüber greift in der Hauptsache auf Pinters Textvariante zurück, in der der Ton des Commanders deutlich gereizter ist, beschließt aber wie in S12 mit Offreds Trotzreaktion, es sei vielleicht besser, nicht mehr zu ihm zu kommen. Das Telefonat ist ebenfalls gekürzt, zum einen um die Beschreibung des äußeren Geschehens (körperliche Nähe, Offreds Lauschen) und zum anderen um Textzeilen des Commanders, der dadurch hier keinesfalls erregt und unbeherrscht wirkt, sondern wie jemand, der es gewohnt ist, Befehle zu erteilen und von seinen Untergebenen sofortige und bedingungslose Ausführung fordert. Die Sequenz endet hier abrupt.

Die Filminszenierung fokussiert stark auf den aus Offreds Auflehnungsversuch resultierenden Beziehungskonflikt zwischen Offred und dem Commander, der hier mit der Demonstration seiner Macht reagiert. Zwar entspricht der Dialogtext fast im Wortlaut dem finalen Drehbuch, jedoch gibt es in Abweichung zu allen Schriftfassungen kaum eine vordergründige Handlung, und es herrscht eine grundlegend andere Stimmung, die durch die sich steigernden und am Szenenende nicht aufgelösten Spannungen eine höhere Dynamik aufweist. Dies zeigt sich bereits am Szenenbeginn, als Offred

<sup>1408</sup> A20:129: „The Commander is sitting facing her. His shoes are off. His legs stretch out, crossed. His foot idly moves under Offred's skirt, around her knee. She is looking at him coolly [...] and trying to overhear the conversation. He is aware of her curiosity.“

<sup>1409</sup> A27:110A: „That's not real latin ... it's a joke. We made it up.“ Hierzu merken die Produzenten an: „We would like to delete the Commander's line, 'We made it up.'“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

<sup>1410</sup> Dies wird ebenfalls von den Produzenten kritisiert: „After their confrontation, it seems unlikely to us that Kate and the Commander would play solitaire quietly. Is this intended to be an aggressive image? Perhaps they shouldn't play at all and they should be interrupted by the telephone. Or perhaps the Commander should respond to Kate's ‚Maybe I shouldn't come here anymore‘ by saying something like ‚Sure you should. I enjoy it. Let's play cards.‘“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3.

unaufgefordert das Arbeitszimmer betritt, während in den Schriftfassungen immer der Eindruck entsteht, es handele sich um eines ihrer üblichen Treffen. Noch bevor sie die Tür geschlossen hat, bringt sie ihre Forderung, so etwas nicht noch einmal zu tun, vor und im Verlauf ihres Disputs blickt Offred zunächst auf den auf einem Feldbett ruhenden Commander hinab. Durch die Dialoggestaltung und die Betonung der Schauspielerin („How long did it take you to figure *that* out?“ [Kursivdruck AG]) erinnert dies stark an den Romantext (vgl. *HT*, 171). Bis hierher vermittelt die ganze Szene durch die Figurenanordnung (Offred oben / Commander unten), die Bewegung (Offred aktiv und ruhelos / der Commander passiv und reglos) sowie Text und Tonfall (Offred offensiv und lauter werdend / der Commander defensiv und leise) eine Verschiebung der Machtbalance zwischen den Figuren. Im Gegensatz zu allen Drehbuchfassungen, in denen darauf immer eine Phase der Entspannung folgt (bei Pinter lenkt der Commander das Gespräch auf Puccini und unterbreitet Vorschläge zur Abendgestaltung; in den vorhergehenden Fassungen Schlöndorffs stellt die Übergabe der Handlotion eine Beschwichtigungsgeste dar), werden Spannung und Missstimmung hier aufrechterhalten: Der Commander setzt sich (in Andeutung seiner Autorität) hinter seinen Schreibtisch, und Offred sitzt (ein Zeichen von Respektlosigkeit) auf der Schreibtischkante; zudem nimmt Offred die Handlotion nur beiläufig in die Hand, bedankt sich (anders als in allen Drehbüchern) auch nicht dafür und statt durch ein erotisches Signal (das Eincremen der Hände) zeigt Offred lediglich durch das Aufreißen der Packung, dass sie das Geschenk annimmt. Der nachfolgende Dialog über die Vorgängerin stimmt im Text mit dem finalen Skript S12 überein, wird jedoch in ruhigerem Ton geführt, als Wortwahl und Interpunktion der Schriftfassung vermuten lassen. Am Ende allerdings nimmt der Commander Offreds Bemerkung „Maybe I shouldn’t come here anymore“ nicht wie in A27 und S12 kommentarlos hin. In Abweichung zum Prätext, wo er antwortet, dass er gedacht und gehofft hatte, sie fände Gefallen an ihren Treffen (*HT*, 197), droht er ihr, als sie Anstalten macht, unaufgefordert den Raum zu verlassen, mit erhobenem Zeigefinger wie ein autoritärer Vater einem ungezogenen Kind: „Maybe you gotta stay there until I tell you to go.“ Hiermit und auch mit dem sich anschließenden Telefongespräch, das in Text und Tonfall des Commanders der Endfassung des Drehbuchs entspricht, ist am Szenenende das hergebrachte Hierarchieverhältnis wiederhergestellt.

#### Viertes Treffen, Motive

In der Fortsetzung des dritten Treffens mit dem Commander in Skript A20, in der der Commander auf Offreds Frage nach seiner Tätigkeit eingeht, verwendet Schlöndorff einzelne Abschnitte aus Pinters letztem Drehbuchentwurf, positioniert diese teilweise um und ergänzt sie mit neuem Text. So stammt die Anfangsbemerkung des Commanders über die Rebellen („It’s tough. They keep bobbing up. ...“) aus der Attentatssequenz von P54 und die Erklärung seines beruflichen Hintergrundes („market research“, „sort of scientist“) aus dem bei Pinter erst später stattfindenden vierten Treffen. Hier allerdings lässt Schlöndorff die von Pinter hinzugefügte Passage über die angebliche Macht gesellschaftlicher Randgruppen aus und erweitert die Ausführungen über käufliche Liebe und männlichen Sinnverlust unter Verwendung des Romantextes (vgl. *HT*, 221–222; s. Anm. 807): „Everything was cheap. Opportunism all over. [...] Men could make money. It’s not enough. And sex was too easy. Anyone could just buy it. There was nothing to fight for. Nothing to feel.“ Da mehrere Nachfragen Offreds („Why?“, „Women?“, „Yes?“) fehlen, wirkt die Rede des Commanders hier im Gegensatz zu Pinter stark monologisierend. Während das Gespräch über Gefühle und Werte mit nur geringfügigen Textabweichungen von Pinter übernommen wurde, ist hinter Offreds Feststellung „You know what I think“ ein längerer erklärender Sprechtext eingefügt, der größtenteils eine Neuerfindung Schlöndorffs darstellt, und in dem zum einen die im Roman vorgeprägten Aspekte Umweltverschmutzung und elektronischer Zahlungsverkehr aufgegriffen werden, und zum anderen das hier im Text weggelassene „You can’t make an omelette without breaking eggs“ (*HT*, 222) anklingt.<sup>1411</sup> Auf Offreds Einwand<sup>1412</sup> versichert der Commander, sie werde eines Tages zugeben müssen, dass es so besser sei, gibt aber, wie schon bei Atwood und Pinter, zu: „Of course, better never means better for everyone. It always means worse, for some.“ (*HT*, 222 u. P54:124) Während die Sequenz in Skript P54 an dieser Stelle endet, wird sie hier mit einem Kuss des Commanders, den Offred erstarrt hinnimmt, und einem

<sup>1411</sup> A20:129: „COMMANDER We didn’t create the pollution. We didn’t manipulate genes and nukes. We didn’t destroy the planet, but we will save whatever we can. If we have to shoot a few people, isolate a number of others, suspend credit and plastic, so be it!“

<sup>1412</sup> A20:129: „Well, I had a husband and a sweet little girl and a job I was good at. I didn’t need cleaning up.“; vgl. P54:124: „I didn’t need cleaning up“ (s. Anm. 1394).

Voice-over fortgesetzt; darüber hinaus sind eine Reihe von Anmerkungen und Textergänzungen Atwoods enthalten, die jedoch in den nachfolgenden Fassungen nicht berücksichtigt wurden.<sup>1413</sup>

Drehbuchfassung A27 stellt im Wesentlichen ein Neuarrangement von in den Skripten P54 und A20 bereits vorhandenen Teilen dar, in denen die Kernaussagen des Commanders zu seinem beruflichen Hintergrund, zur politischen Machtverteilung, zum Verhältnis der Geschlechter, zum Sinn- und Werteverlust sowie den Mitteln der Zielerreichung enthalten sind. Entfallen sind hingegen die zuvor ergänzten Bemerkungen über den Kampf gegen die Rebellen, die Umweltverschmutzung und den Geldverkehr. Darüber hinaus wurden – neben Offreds vergeblichem Versuch, das Thema auf ihre Tochter zu lenken<sup>1414</sup> – Zufügungen vorgenommen, mit denen einerseits die Intimität der beiden Figuren noch stärker hervorgehoben wird<sup>1415</sup>, die andererseits aber gegenseitige Provokationen beinhalten. So rechtfertigt der Commander in Anlehnung an einen in den „Historical Notes“ zitierten Ausspruch Commander Limpkins das Leseverbot<sup>1416</sup>, und Offred klagt ihn an, für Massendeportationen verantwortlich zu sein: „Like sending hundreds of thousands to the Colonies or the Homelands!“ Beide Zufügungen sind jedoch, möglicherweise aufgrund kritischer Anmerkungen der Produzenten<sup>1417</sup> und bezogen auf Offreds Textzeile auch der Autorin<sup>1418</sup> in der folgenden Fassung wieder entfernt. Sonstige von Atwood handschriftlich vorgenommene Überarbeitungen am Dialog bleiben in Skript S12 und im Film unberücksichtigt.<sup>1419</sup>

Die Endfassung S12 und der Film unterscheiden sich schließlich in Details voneinander. Die intime Atmosphäre ist in S12 zunächst wie in A27 beschrieben, in der filmischen Umsetzung fehlen jedoch die erotischen Untertöne (sein Fuß unter ihrem Kleid, das Streicheln). Der Dialogtext stimmt, mit geringfügigen Abweichungen, die zumeist dem Unterschied zwischen Schriftsprache und gesprochener Sprache geschuldet sind, mit Pinters Ursprungsdrehbuch überein, und zwar von Offreds Frage „You know what you are?“ bis zu „too much damn paperwork!“ mit Sequenz 114 (s. Anm. 1392), danach mit Sequenz 124 (s. Anm. 1394). Insofern sind Passagen enthalten, die den Commander wie bei Pinter als homophob und rassistisch kennzeichnen, ohne dass er wie in A27 als Unmensch erscheint. Im Vergleich zu Pinter tritt der Commander im Film weniger dozierend auf, sondern vielmehr wie ein geduldiger Vater, auch da er Offred während des Gesprächs auf seine Knie zieht, wo sie im weiteren Verlauf der Sequenz sitzen bleibt, während er seine Erklärungen<sup>1420</sup> mit teils belehrenden, teils neckischen Gesten unterstreicht. Zuletzt ist der „Respect. Reverence“-Absatz leicht modifiziert, Offreds Antwort auf die Frage nach ihrer Meinung ist von Pinters „You know what I think“ zu „I don't think“ geändert, was eher Atwoods Version nahekommt (vgl. *HT*, 222), und die

<sup>1413</sup> Eine Hinzufügung bezieht sich auf die Widerstandsorganisation („Blew up his car.“); gestrichen ist der Text auf der Verpackung der Handlotion („With compliments of Pan Am.“); zudem sind Ergänzungen enthalten, die die Ausführungen des Commanders zu seinen Beweggründen betreffen („Drugs everywhere.“; „Real emotion –“; „shove the birthrate below zero“; „Women were unhappy, then. They said so themselves. Now we protect them.“); schließlich ist Kates Voice-over-Text geändert von „I wish this story showed me in a better light, more active. You'll have to forgive me, I am a refugee from the past, a survivor, not a hero“ in „I wish this story showed me in a better light more active. But our options were limited. To say the least. I am a refugee from the past. I'm a survivor, not a hero“.

<sup>1414</sup> A27:119A: „I had a husband and a sweet little girl – [...] I don't even know where she is now ...“ Siehe auch Anm. 1375.

<sup>1415</sup> A27:119A: „He comes to stand behind her, puts his hand on her shoulders, gently caressing her. [...] His hands move down her back now.“

<sup>1416</sup> A27:119A: „One big mistake was teaching them to read. We won't do that again –“; vgl. *HT*, 320; s. Anm. 714.

<sup>1417</sup> Eine Anmerkung der Produzenten bezieht sich auf die Rede des Commanders: „We would suggest condensing the Commander's speech as follows: ‚Power was in the wrong hands. We had all these power groups running the store dictating to us. We had to clean it up. We had to take out a big hose and wash the place clean.‘ We think we already know how he feels about blacks and homos and people on welfare and it is too confrontational to talk about what a mistake it was to teach women to read.“; ein weiterer Einwand betrifft eine Textzeile Offreds: „Kate's line ‚like sending hundreds of thousands to the colonies [sic] or the Homelands[!]‘ is too confrontational. Perhaps she could be more subtle. Also, the audience doesn't know what the Homelands are.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4.

<sup>1418</sup> Margaret Atwood moniert: „I took this out last time, no?“

<sup>1419</sup> In der Aufzählung Commander Freds „Blacks, Homos, all those people on welfare“ ist das Wort „Women“ ergänzt; das Wort „Damnation“ ist durch „Fear“ ersetzt; Offreds Satz „You know what I think“ ist ersetzt durch die Passage: „Offred looks at him with disapproval. OFFRED That's not all.“

<sup>1420</sup> F08:62: „OFFRED I had a family and a job I was good at. I didn't need cleaning up. COMMANDER I don't mean you, I mean ... alright let me explain something to you. I'm not talking about you – I'm talking about the country. The country was crazy, I mean nobody felt anything – men or women. All they had was like – how can I put it, like ... itches. Sex itches, money itches, power itches. But that's not enough. There was no common purpose. Nothing to believe in. Nothing to fight for. Nobody really knew how to feel anything any more.“

sich auf die Haltung, der Zweck heilige die Mittel, beziehenden Schlussbemerkungen des Commanders („omelette without breaking eggs“, „It always means worse, for some“) wurden weggelassen.

### 12.3.9 Offreds Vorgängerin (Inschrift)

Im Roman ist das Motiv der Vorgängerin Offreds und der von ihr hinterlassenen Inschrift mehrschichtig angelegt. Zum einen verdeutlicht es auf der Handlungsebene den wiederholten Treuebruch des Commanders, der schließlich im Falle der Protagonistin als Handlungsimpuls im Sinne eines der Eskalationsfaktoren fungiert. Zum anderen beinhaltet es den Aspekt der (verbotenen) Kommunikation bzw. des Lese- und Schreibverbots und ist als heimliche Botschaft aus der Vergangenheit und der Auslegung durch Offred von Bedeutung. Atwood entwickelt das Motiv in den Kapiteln 9, 15 und 24 anhand der Reflexionen Offreds und eines kurzen Dialogs mit Rita (s. Anm. 878–880); in Kapitel 29 erfährt Offred vom Commander die Bedeutung des Spruchs und vom Schicksal ihrer Vorgängerin, so dass zugleich frühere Anspielungen auf das Geschehen aufgeklärt werden (s. Anm. 881); in Kapitel 45 wird das Thema noch einmal in der Beschimpfung Serenas nach der Entdeckung des Verrats verbalisiert<sup>1421</sup>; und in Kapitel 46 ist der Spruch im Kontext ihrer Resignation letztmals Gegenstand von Offreds Reflexionen (s. Anm. 882). Bei Pinter und Schlöndorff durchläuft das Motiv zahlreiche Revisionen, mit dem Resultat einer Funktionsverschiebung in der jeweiligen finalen Konzeption. Damit der Gesamtzusammenhang deutlich wird, sind in der nachfolgenden Darstellung nicht nur die Sequenzen berücksichtigt, die sich ausschließlich auf dieses Handlungsmotiv beziehen (s. Anhang D), sondern auch anderen Sequenzgruppen zugeordnete Sequenzen, in denen das Motiv vorkommt.

#### 12.3.9.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

In den beiden „Skeleton outlines“ fragt Offred die beiden Hausangestellten vor ihrem ersten Besorgungsgang mit Ofglen, was mit ihrer Vorgängerin geschehen ist, erhält aber keine Antwort (s. Anm. 1296). In P48/3 ist dann von einem Butterversteck die Rede, nicht aber davon, dass Offred dort eine Inschrift findet<sup>1422</sup>, aber bereits im folgenden Entwurf ist dies mit der handschriftlichen Notiz „39a Flash Don't let the bastards“ ergänzt.<sup>1423</sup> Eine auf das erste Treffen mit dem Commander folgende Sequenz zeigt Offred still lachend in ihrem Zimmer, ohne dass die Inschrift erwähnt ist.<sup>1424</sup> Und bei ihrem dritten Treffen mit dem Commander fragt Offred ihn ebenfalls, was mit ihrer Vorgängerin geschehen ist und erfährt, dass diese sich erhängt hat (s. Anm. 1381). Die untersuchten Drehbuchfassungen P52, P53 und P54 stimmen in Bezug auf die Ausarbeitung des Motivs in den Sequenzen „Dienstantritt“, „Vorbereitungen zur Zeremonie“ und „Einkaufen mit Ofglen“ weitestgehend überein, lediglich die Sequenzen, die Offred in ihrem Zimmer zeigen, weisen noch Unterschiede auf. So ist in P52 die Inschrift in beiden nun voll ausgearbeiteten Sequenzen „Butterversteck“<sup>1425</sup> und „Lachanfall“<sup>1426</sup> erwähnt, jedoch hat Pinter den entscheidenden Shot 70 der „Butterversteck“-Sequenz handschriftlich komplett gestrichen und die „Lachanfall“-Sequenz entsprechend handschriftlich korrigiert.<sup>1427</sup> Demgegenüber ist das Motiv der eingeritzten Botschaft in den nachfolgenden Fassungen P53 und P54 vollständig getilgt: Ein Shot zeigt Offred mit offenen Augen auf ihrem Bett liegend und in der „Lachanfall“-Sequenz fehlen die entsprechenden Textzeilen.

In Pinters finaler Drehbuchfassung P54 gestaltet sich der Ereignisablauf um die Frage der Vorgängerin somit wie folgt: Am Tag ihres Dienstantritts bemerkt Offred die überputzte Lampenhalterung

<sup>1421</sup> HT, 299: „Just like the other one. A slut. You'll end up the same.“

<sup>1422</sup> P48/3:35: „O takes pat of butter from hiding place and begins to rub it into her face.“

<sup>1423</sup> Hingegen wird die Vorgängerin im Roman nicht mit dem Verstecken der Butter, die Offred als Hautpflegemittel verwendet, in Zusammenhang gebracht (HT, 76).

<sup>1424</sup> P48/3:39 u. P48/4:43: „Offred suffused with silent laughter“.

<sup>1425</sup> P52:70: „Offred comes in, goes to the cupboard, searches low inside it, brings out a pat of butter in its wrapper. As she does so her eye is caught by something scratched on the inside of the door. She looks close. ‚Don't let the bastards grind you down.‘ She stares at it, opens the pat of butter and, absent-mindedly, applies it to her face.“

<sup>1426</sup> P52:81: „She opens the door, shuts it, leans against it. She puts her hand to her mouth, starts to laugh, gags herself, rolls about the room in silent laughter. She opens the cupboard, sits inside it, doubled up with laughter, takes deep breaths, gradually calms down. Suddenly she sees again the scratched message. ‚Don't let the bastards grind you down.‘“

<sup>1427</sup> Weil nach der Streichung in Shot 70 die Inschrift hier zum ersten Mal genannt ist, ersetzt Pinter die Wörter „again the“ handschriftlich durch den unbestimmten Artikel „a“: „Suddenly she sees a scratched message. ‚Don't let the bastards grind you down.‘“

an der Zimmerdecke (s. Anm. 1248); sie fragt – ohne je eine Antwort zu erhalten – Cora während des Bades (s. Anm. 1273), Cora und Rita in der Küche (s. Anm. 1297) und Ofglen beim anschließenden ersten Einkaufsgang nach ihrer Vorgängerin (s. Anm. 1300); als Offred beim dritten Treffen mit dem Commander hartnäckig nachfragt, was es mit ihrer Vorgängerin auf sich hat, gibt er zu, dass diese sich erhängt hat (s. Anm. 1391). In Pinters Konzeption stellt die beschädigte Zimmerdecke somit den einzigen äußeren Anlass für Offreds Neugier dar. Ferner fungiert das Thema im Gespräch mit dem Commander als Konfliktauslöser und ermöglicht es, den Commander von einer autoritären und aggressiven Seite zu zeigen.

### 12.3.9.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Wie schon Pinter variiert auch Schlöndorff mehrmals die Ausgestaltung und Positionierung des Motivs. Auch in seinen Konzeptionen geschieht dies vorrangig in Form der Interaktion Offreds mit Rita und/oder Cora, Ofglen sowie Commander Fred. Ab Fassung S12 kommen Anspielungen in Szenendialogen ohne direkte Beteiligung Offreds (Aunt Lydia/Serena und Fred/Serena) hinzu.

Skript A20 stimmt in Grundzügen mit Pinters Ursprungsdrehbuch überein, weist jedoch mehrere wesentliche Erweiterungen des Themas auf. So ist in der „Dienstantritt“-Sequenz die überputzte Lampenhalterung erwähnt und die Inspektion des Zimmers inklusive eines Voice-over-Textes Offreds hinzugefügt (s. Anm. 1259). Weitgehend Pinters Wortlaut entsprechen Offreds an Cora und Rita (s. Anm. 1281 u. 1317) bzw. Ofglen gerichtete Fragen zu ihrer Vorgängerin. Auch übernimmt Schlöndorff die Zimmersequenz mit der auf ihrem Bett liegenden Offred sowie den Shot mit dem Lachanfall nach dem ersten Treffen, in denen das Motiv jeweils nicht enthalten ist.<sup>1428</sup> Mit einem neuen, sich an den Lachanfall anschließenden Shot lehnt sich Schlöndorff an den Anfang von Romankapitel 25 an: Cora ist erschrocken, als sie Offred eines Morgens auf dem Fußboden findet und fasst die scheinbare Ohnmacht Offreds als Anzeichen einer Schwangerschaft auf.<sup>1429</sup> Und während der Dialog mit dem Commander, in dem die Beantwortung der Frage erfolgt, lediglich modifiziert ist (s. Anm. 1407), stellt die Fortführung des Themas in der Attentatsszene eine Neuerung dar (s. Anm. 1518).

In Fassung A27 hat Schlöndorff das Thema noch ausführlicher entwickelt, ruft damit aber auch eine Reihe von kritischen Anmerkungen und Vorschlägen der Produzenten hervor. Die „Dienstantritt“-Sequenz ist allerdings zunächst um die sich explizit auf ihre Vorgängerin beziehenden Textpassagen gekürzt. Weder die Übernahme der Frage in der Badezimmerszene noch die Zufügungen in der Sequenz „Nach der Zeremonie“ und in der Küchenszene, als Offred einen persönlichen Gegenstand der Vorgängerin findet und diesen demonstrativ auf den Küchentisch legt, finden die Zustimmung der Produzenten (s. Anm. 1281, 1293 u. 1325). Gleiches gilt für die mit den Vorläuferfassungen strukturgleiche Weiterentwicklung des Motivs in dem ersten Einkaufsgang mit Ofglen (s. Anm. 1326). In der Sequenz, die Offred allein auf ihrem Zimmer zeigt, ist nun wiederum das zuletzt in Fassung P52 enthaltene Finden der eingeritzten Inschrift eingefügt: Hier aber findet Offred diese, weil sie ihr Zimmer inspiziert und außerdem wird diese erstmals wie im Roman in lateinischer Sprache präsentiert.<sup>1430</sup> Passend dazu zeigt Shot 89 unverändert den Lachanfall Offreds nach dem ersten Treffen mit dem Commander ohne das Finden der Inschrift. Auch ist im nächsten Shot der Dialog, nachdem Cora vor Schreck das Tablett hat fallenlassen, stark gekürzt<sup>1431</sup> und am Einwand der Produzenten ist abzulesen, dass diese die Szene für schwer nachvollziehbar halten<sup>1432</sup>. Des Weiteren ist die lateinische Inschrift noch einmal (als Offred darauf wartet, von Serena abgeholt zu werden) in der Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“ erwähnt<sup>1433</sup>, fügt Schlöndorff zwei Sequenzen mit Eheszenen hinzu,

<sup>1428</sup> In A20:82 ist nur der Satz „She gets up[]“ hinzugefügt; in A20:93 hat Atwood handschriftlich ergänzt: „KATE Scrabble!“

<sup>1429</sup> A20:94: „OFFRED What’s wrong? CORA When I saw you lying there, I thought – [...] OFFRED You thought what? [...] OFFRED I must have fainted. CORA It’s one of the early signs.“ Siehe auch Anm. 881.

<sup>1430</sup> A27:77: „She gets up, explores the room and finds an inscription: ‚Nolite Te Bastardes Carborundorum‘“. Daneben ist allerdings, wahrscheinlich von Schlöndorff „OR LATER“ vermerkt. Die Produzenten regen hierzu an, das Finden der Inschrift mit dem Lachanfall im Schrank nach dem ersten Treffen/Scrabble-Spielen zu verbinden, was im Wesentlichen Pinters Fassung P52 entspricht (s. Anm. 1426): „We don’t think we need a new scene to discover the message. Instead, Kate could find it when she goes into the closet after playing Scrabble with the Commander.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 2.

<sup>1431</sup> A27:90: „OFFRED What’s wrong? I must have fainted. CORA It’s one of the early signs.“

<sup>1432</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 3: „Is Cora scared Kate killed herself or does she think Kate might be pregnant? It might be better to develop this scene a little more to show both reactions.“

<sup>1433</sup> A27:107B: „She stares at the inscription: Nolite Te Bastardes ....“

deren spätere Umarbeitung dazu dient, die Aufmerksamkeit Offreds auf das Schicksal ihrer Vorgängerin zu lenken<sup>1434</sup>, und ist die Sequenz „Drittes Treffen mit dem Commander, Konflikte“ in Korrespondenz mit der Zufügung des lateinischen Spruchs in der Zimmersequenz erheblich ausgeweitet. In der Schlussphase der Handlung ist das Thema schließlich noch einmal erweitert, da sich nun auch Serena in der Sequenz „Serenas Entdeckung“, die dem Attentat Offreds direkt vorausgeht, auf die vorige Handmaid bezieht (s. Anm. 1522), bevor es in der Attentatssequenz wie in der Vorgängerfassung erneut zur Sprache kommt (was von den Produzenten moniert wird; s. Anm. 1526).

Die finale Drehbuchfassung S12 ist zum einen gekennzeichnet durch die Streichung vorhandener Text- und Handlungselemente sowie zum anderen durch die Zufügung neuer Szenendialoge, in denen auf die vorherige Handmaid hingewiesen wird, und kann teilweise auf das Feedback der Produzenten zurückgeführt werden. So ist zur Einführung des Motivs das von Pinter erfundene „Vorstellungsgespräch“ im Hinblick auf das Motiv ausgebaut, indem ein neuer Shot integriert ist, in dem Kate Teile des Vorgesprächs von Aunt Lydia und Serena mithören kann (s. Anm. 1256); in der „Dienstankunft“-Sequenz nimmt Offred, ohne dass damit explizit ein Bezug zur Vorgängerin hergestellt wird, die beschädigte Zimmerdecke zur Kenntnis; die Badszene ist um Offreds Frage nach der früheren Offred gekürzt; und die sich ausdrücklich auf die Vorgängerin beziehenden Elemente, einschließlich der Frage an die „Marthas“, sind aus den Shots 65 und 66 wieder entfernt. Geändert sind auch die beiden Sequenzen, die Offred allein in ihrem Zimmer zeigen: In der ersten untersucht sie eingehend ihr Zimmer<sup>1435</sup> und die hier dargestellte Aktivität Offreds ähnelt inhaltlich der Sequenz 77 in der Vorläuferfassung A27, allerdings ohne dass sie hier eine Inschrift findet; in der mit A27 strukturgleichen Sequenz 77 liegt Offred untätig auf ihrem Bett. Eine weitere Sequenz stellt eine Variation der vorhergehenden Serena/Commander-Szenen dar, in der die Eheleute nun auch Offreds Vorgängerin erwähnen. Sie basiert auf einem Entwurf Atwoods, die Schlöndorff, nachdem dieser sie um Vorschläge zu einer ehelichen Szene gebeten hatte, den Entwurf einer nicht im Roman vorgeprägten Eheszene sendet, die im Garten stattfindet und von Offred mitgehört wird.<sup>1436</sup> Davon hat Schlöndorff in Drehbuchfassung S12 nur jene Dialogteile verwendet, die sich direkt auf Offred und ihre Vorgängerin beziehen sowie die Schlusszeilen, in denen die Bitterkeit ihrer ehelichen Beziehung zum Aus-

<sup>1434</sup> A27:76: „SERENA You used to tell me everything. I want – what’s really going on, out there? I’m in this house all day ... COMMANDER A woman’s place is in the home. Sound familiar? [...] SERENA Sometimes I feel I don’t exist any more. COMMANDER Let’s not fight. (pause) You exist. Believe me.“ In einem Brief an Schlöndorff kritisiert Pinter, dessen eigene Drehbuchfassungen keine Sequenzen enthalten, in denen Serena und der Commander miteinander allein sind, die Sequenz wie folgt: „I really can’t see the value of the Commander/Serena lunch scene. It seems to me to be quite unnecessary. It would also spoil the symmetry in which the Commander and Serena meet only during the ceremonies. Or have you introduced other scenes between them???!“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 31.03.1989; A27:119B: „Commander and Serena have dinner. Offred and Cora present. (Scene to be written)“. Der Shot ist von Margaret Atwood wie folgt kommentiert: „we didn’t discuss this [mehrere Wörter unleserlich; AG]“. Außerdem zeigt ein handschriftlicher Vermerk Schlöndorffs („119B --> HERE“), dass er hinter die neu hinzugefügte Flashback-Sequenz 120/120A verschoben werden soll.

<sup>1435</sup> S12:65B: „Offred slowly explores the room. The bumpy plaster under the wallpaper. The baseboards. The light fixture. She examines the closet door, inside and out.“

<sup>1436</sup> Vgl. Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert) und Margaret Atwood (05.04.1989) inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood: „P.S. if any other shot of Commander and Serena is shown: at home, in the garden, walking, eating – whatsoever according to location – WOULD THEY EVER MENTION THE HANDMAID? HOW THE NEW ONE IS DOING? WHETHER SHE WAS A GOOD CHOICE? OR JUST TALK ABOUT FLOWERS SUCH AS PACHY-SANDRA? OR THE WAR? THE NEW CONSTITUTION? JUST IN CASE, ANY FEW LINES WOULD BE WELCOME – OF COURSE OFFRED EAVESDROPPING.“; „RE: Your suggestion for another scene with Serena & Commander, Offred eavesdropping: How about this: EXT. GARDEN. DAY. Offred comes up the front path with a full shopping basket, and hears and sees (and pauses to listen in): SERENA JOY and COMMANDER are strolling in the side garden, near one of SERENA’S flower borders. She is carrying her gardening basket with shears etc. SERENA Look at this! You’d think I never pulled out a single weed! You oull [sic] them out, they come up again ... COMMANDER How’s she working out? SERENA Who? COMMANDER You know who. The new one. SERENA Oh. Her (a little laugh) Better than the old one! COMMANDER Don’t throw that up to me. We said we weren’t going to mention it. SERENA I’m sorry. It’s just that ... what do you think I went through all this for? Home and family ... that’s what we said, remember? I want a home. I want a family. COMMANDER This is a home. SERENA Except you’re never in it. COMMANDER After the war ... look, I could be blown up tomorrow. They’ve got a network (underground?) I need some peace and quiet on the home front, ok? SERENA is close to tears. COMMANDER If you don’t like her, we can send her back. You know that. SERENA Who cares whether [if] I like her? I just want it to work out ... this time. COMMANDER (maybe he can kiss her fingertips, or some other gesture of propitiation) I want you to be happy. SERENA Yes. Life is so much easier for you when I am. (either angry or with sad realization of the fact) You can condense this ... take as much or as little ... You can have Offred reacting; if you like, you can have Nick in the scene at the end ... positioned so he can see her and them too, and give her a signal with his head when they’re coming her way so she can get into the door. ... I don’t have the rest of the script & so it should be checked to see if this repeats anything in the dinner scene with Serena & Commander.“

druck kommt; auch ist das äußere Handlungsgeschehen verändert, denn das Gespräch wird nicht von Offred belauscht und Serena ist nicht mit Unkrautjäten, sondern mit Pflanzarbeiten beschäftigt, wobei mit Serenas auf die Impatiens (fleißiges Lieschen) bezogener Bemerkung „I hope they grow this year“ und der phonetischen Gleichheit mit dem Wort „impatience“ (Ungeduld) auf die ersehnte Mutterschaft angespielt wird.<sup>1437</sup> Insgesamt unterscheidet sich diese Fassung von allen Vorläuferversionen darin, dass das Motiv bis hierher ausschließlich in Gesprächen Dritter und nicht von der Protagonistin selbst verbalisiert wird. Dies erfolgt nun erst im Dialog mit Ofglen, der hier wie von den Produzenten vorgeschlagen nicht bereits bei ihrem ersten gemeinsamen Einkaufsgang, sondern in einer späteren „Ofglen“-Sequenz stattfindet (s. Anm. 1326). Zuletzt ist das Motiv der lateinischen Inschrift in Kongruenz mit den Shots 65B und 77 im Dialog über die Vorgängerin beim dritten Treffen mit dem Commander ebenfalls wieder entfallen; und wird das Thema „Vorgängerin“ in der Schlussphase nur noch einmal von Serena angedeutet (s. Anm. 1530), da es in der Attentatssequenz, möglicherweise aufgrund der Einwände der Produzenten (s. Anm. 1526), eliminiert ist.

Die Filmfassung schließlich weist weitere Reduktionen auf und der auf die Vorgängerin bezogene Geschehensablauf stellt sich final wie folgt dar: Während des „Vorstellungsgesprächs“ erfährt Kate von einem früheren „Vorfall“; bei einem ihrer späteren Einkaufsgänge fragt sie Ofglen, was mit ihrer Vorgängerin passiert sei, erhält aber keine Antwort; die Eheleute sprechen im Garten über die jetzige Handmaid, die sich besser „mache“ als die vorige, wobei aufgrund der gestischen und mimischen Darbietung der Akteure die Akzente in der Figurenzeichnung anders gesetzt sind als in der finalen Drehbuchfassung: Commander Fred wirkt aggressiver und dominanter und Serenas Ton ist zwar vorwurfsvoll, aber sie wirkt dabei kühl und distanziert, wie jemand, der bitter enttäuscht wurde und trotzdem Haltung bewahrt; Offred erfährt bei ihrem dritten Treffen mit Commander Fred, dass diese sich erhängt hat, wobei ihre Nachfragen den Commander immer wütender machen; nachdem Serena entdeckt hat, dass sie hintergangen wurde, beschimpft sie Offred, sie sei genau wie ihre Vorgängerin eine kleine Hure. In Schlöndorffs Konzeption wird Offreds Neugier also durch das mitgehörte Gespräch geweckt (und nicht durch die fehlende Lampenhalterung) und ist so auch für Zuschauer, die den Ausgangstext nicht kennen, nachvollziehbar: Irgendetwas („incident of the previous nature“) ist vorgefallen und Offred möchte herausfinden, was. Nachdem sie Ofglen gefragt hat, erfolgt eine weitere Anspielung im ehelichen Gespräch: Hier wird ein nicht näher bezeichnetes „it“, das sich offenbar mit dem „incident“ deckt und über das die Eheleute anscheinend nicht mehr sprechen wollten, erwähnt. Da Offred dieses Gespräch jedoch nicht mithört, richtet sich die Information ausschließlich an das Publikum, wodurch dieses einen Informationsvorsprung gegenüber der Protagonistin erhält, der ihm Offreds Interesse an ihrer Vorgängerin als gerechtfertigt erscheinen lässt, denn hier scheint ganz offensichtlich ein (dunkles) Geheimnis verborgen zu sein. Während das Motiv in der Commander-Szene wie bei Pinter eine konfliktauslösende und entlarvende Funktion erfüllt, ist es von Schlöndorff darüber hinaus als weiterer Eskalationsfaktor und als Mittel der Figurenzeichnung in die Schlussphase der Handlung integriert, indem Serena als enttäuschte, betrogene Ehefrau gezeigt wird, deren Strafe Offred nun fürchten muss. Bei Schlöndorff ist das Motiv somit vorrangig als Begründung für Beziehungskonflikte und deren Verschärfung angelegt: Zum einen lassen sich anhand dessen die vergangenen Ereignisse rekonstruieren (der Commander hat Serena mit der früheren Offred hintergangen; Serena hat dies entdeckt und die Beziehung der Eheleute ist seitdem angespannt; die frühere Handmaid hat sich erhängt, möglicherweise, nachdem Serena den Betrug entdeckt hat und möglicherweise, um einer Bestrafung zu entgehen). Zum anderen zeigt das aktuelle Dreiecksverhältnis Serena/Fred/Offred, dass der Commander erneut und unter Missachtung der Werte und Normen Gileads sein Versprechen ehelicher Treue bricht und seine männliche Machtposition ausnutzt, um sich eine Handmaid, die dies kaum ablehnen kann, als Geliebte zu halten.

### 12.3.10 Offred und Serena: Offreds Tochter

Das Motiv der verlorenen Tochter wird vorrangig in der Interaktion zwischen Serena und Offred entwickelt. Ich gehe aber, damit der Gesamtbezug deutlich wird, im Folgenden in knapp zusammenfassender Form auch auf Sequenzen ein, die anderen Sequenzgruppen zugeordnet sind (s. Anhang D).

<sup>1437</sup> S12:79A: „Serena and Commander. She is planting. COMMANDER So what are these? SERENA Impatiens. I hope they grow this year. COMMANDER So, how's she working out. SERENA Who? COMMANDER The new one. SERENA Oh, her. Better than the last one. COMMANDER Well, you don't have to throw it up to me. I thought we weren't going to mention it. If you don't like her we can send her back. You know that. SERENA Who cares if I like her. No, I think she was a good choice. COMMANDER But, I want you to be happy Serena. SERENA Yes. Life is so much easier for you, when I am. COMMANDER Yes, that's right.“

### 12.3.10.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Abgesehen von der Erstkonzeption P48/3 wird in allen untersuchten Fassungen Pinters das Schicksal von Offreds Tochter Jill, die den Grenzposten entkommen konnte, im Verlauf der Handlung thematisiert. So gibt Serena Offred in P48/4, als sie ihr das Arrangement mit Nick vorschlägt, einen Brief und ein Foto von ihrer Tochter<sup>1438</sup>; in Fassung P52 sind dann mehrere auf die Tochter bezogene Handlungsteile (Brief und Foto) eingefügt, wird diese aber in der Sequenz „Serenas Arrangement“ nicht mehr erwähnt; und in der Folgefassung P53 ist dies mit Ausnahme der Szene, in der Offred Moira das Foto zeigt, übernommen und um einen Besuch bei Nick, um ihm von Jill zu erzählen, erweitert.

Die Endfassung P54 stimmt, abgesehen von geringfügigen Textkorrekturen, in allen auf die Tochter bezugnehmenden Elementen mit P53 überein und wird im Folgenden beschrieben. In Sequenz 83 sucht Serena Offred in ihrem Zimmer auf; sie beklagt, dass ihr Kinderwunsch bisher unerfüllt geblieben ist und teilt Offred mit, dass ein Brief von einem Verwandten aus Kanada für sie gekommen sei und dass ihre Tochter lebe; Offred reagiert ungehalten, dass sie ihr diese Nachricht vorenthalten hatte, und Serena sagt, dass sie versuchen werde, den Brief für Offred zu beschaffen.<sup>1439</sup> Dies wird, nachdem Offred direkt im Anschluss Nick aufgesucht und ihm davon erzählt hat, in Sequenz 105 wieder aufgegriffen, als Offred auf ihrem Bett einen Briefumschlag mit einem Foto von ihrer Tochter findet<sup>1440</sup>. In der unmittelbar darauf folgenden „Soul Scrolls“-Sequenz erzählt sie Ofglen, dass ihre Tochter lebe und in Kanada sei, was Ofglen zum Anlass nimmt, die Existenz einer Widerstandsorganisation anzudeuten (s. Anm. 1313). Die auf Brief und Foto der Tochter bezogenen Sequenzen sind in dieser Form nicht im Roman enthalten, lehnen sich aber an zwei Textstellen an. So äußert Serena Joy am Ende von Kapitel 31, Offred vielleicht ein Foto von ihrer Tochter beschaffen zu können, was hier jedoch eher als Belohnung erscheint, weil diese dem Arrangement mit Nick trotz des Risikos zugestimmt hat. Und in Kapitel 35 kommt Serena Joy in Offreds Zimmer, um ihr das Foto von ihrer Tochter, die in eine linientreue Familie eingegliedert wurde, zu zeigen, wobei Offreds Wut darüber, dass Serena Joy über den Verbleib ihrer Tochter im Bilde war, nur als innerer Vorgang Offreds dargestellt, jedoch nicht verbalisiert ist (*HT*, 216; s. Anm. 948). Dass Offred Nick und Ofglen von ihrer Tochter erzählt, stellt ebenfalls eine Neuerfindung Pinters dar, die zum einen Offreds Sehnsucht nach ihrer Tochter verdeutlicht und zum anderen die Romanzen- bzw. Devianzhandlung vorantreibt. In der Sequenz „Serenas Arrangement“ ist die Tochter (wie schon zuvor in P52 u. P53) nicht erwähnt: Serena ruft Offred im Garten zu sich, fragt nach Anzeichen einer Schwangerschaft und stellt, nachdem Offred dies verneint, fest, dass ihre Zeit abläuft; sie deutet an, der Commander sei möglicherweise zeugungsunfähig, und schlägt Nick als Sexualpartner vor.<sup>1441</sup> Die Darstellung des Arrangements lehnt sich weitgehend an den Roman an (vgl. *HT*, 213–217) und übernimmt Dialogpassagen teilweise wörtlich, aber es gibt auch bedeutungstragende Abweichungen. So bleibt das Beispiel von Ofwarren ausgespart, ist die Bemerkung Offreds über die Strafe konkretisiert, ein Hinweis Serenas auf Nicks Attraktivität ergänzt und sind Offreds explizite Zustimmung und Serenas

<sup>1438</sup> P48/4:51: „Serena calls Offred over. She gives her a letter from her daughter and a photograph. She suggests Nick as a father.“ Vgl. P48/3:46A: „Serena calls Offred over. She suggests Nick as a father.“

<sup>1439</sup> P54:83: „SERENA [...] When we first met ... I asked you if you really wanted a baby. You said yes. But I don't think you do. Pause. You won't conceive if you don't believe. OFFRED Believe what? SERENA Why do you think we all go through ... what we do? OFFRED You mean the Ceremony? SERENA Yes. Why do you think I lie on a bed with you on my belly? Why do you think? OFFRED I don't know. SERENA Because a baby would make my life whole! [...] OFFRED What could I do that I'm not doing? SERENA There are ... ways. [...] Listen. Something came for you. A letter came for you. It was sent to your old address. [...] OFFRED Who is it from? SERENA A man. A relation, I think. In Canada. [...] It says your daughter is alive. OFFRED Alive? SERENA I believe that's what it says. Pause. OFFRED How long have you known? SERENA Oh ... about four weeks. OFFRED Why didn't you tell me? SERENA I wasn't sure – OFFRED (overlapping) How could you keep it from – ? SERENA (overlapping) I wasn't sure whether it would be good for you ... to know. [...] OFFRED How is she? SERENA I'll see if I can get the letter for you. [...] You see, we have a lot in common. We could have motherhood in common.“ Atwood merkt zur Charakterisierung Serenas in dieser Sequenz an: „A little more traditional values, evangelical TV star diction from Serena?“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 2.

<sup>1440</sup> P54:105: „The room is empty. The curtain shifts gently in the breeze. On the bed is an envelope. Offred comes in and closes the door. She sees the envelope. She goes to it, takes from it a photograph. It is of Jill, eight years old. She is looking at the camera gravely. Offred sits, with the photograph in her hand.“

<sup>1441</sup> P54:123: „SERENA Any sign? OFFRED No. SERENA Too bad. Pause. Your time's running out. OFFRED Yes. SERENA Maybe he can't. They look at each other, hold the look. SERENA Maybe you should try it another way. OFFRED What other way? SERENA Another man. OFFRED They hang you for that. SERENA It's done. Women do it frequently. All the time, in fact. OFFRED With doctors you mean? SERENA Doctors blackmail. It's got to be someone [sic] we trust. OFFRED Who? SERENA I was thinking of Nick. Offred stares at her. He's been with us a long time. I think I could fix it with him. Serena leans forward. And he's quite good looking. OFFRED Hm-hmm. What about the Commander? SERENA Well, we just won't tell him, will we?“

„Belohnungen“ (Foto, Zigarette) entfallen. Auch bleibt Offreds Gedankenwelt ausgeblendet, so dass ihre Reflexionen über Serenas Häresie (*HT*, 215; s. Anm. 776) genauso fehlen wie Offreds witzig-ironischer Kommentar auf Serenas Vorschlag, es mal auf „andere Art“ zu versuchen (*HT*, 215; s. Anm. 847), wodurch die Drehbuchadaption einmal mehr die humoristische Qualität des Ausgangstextes einbüßt. Pinter lässt die Tochter in seiner Konzeption also nicht nur aus Gilead entkommen, sondern die Protagonistin auch Kenntnis darüber erlangen, dass sie außer Landes in Sicherheit lebt. Da der Ehemann ganz zu Anfang getötet wurde, muss Offred erstens nicht fürchten, dass Familienmitglieder für ihre Taten büßen müssen und richtet sich ihre Sehnsucht, während Liebe und Trennungsschmerz Offreds im Roman Ehemann und Tochter gleichermaßen einbeziehen, bei Pinter ganz allein auf Jill. In allen seinen Fassungen kommt es zudem auf die eine oder andere Weise zu einer Wiedervereinigung von Mutter und Tochter (s. Kap. 12.3.15.1).

### 12.3.10.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorffs Konzept enthält in Bezug auf Offreds Tochter eine Reihe von inhaltlichen und strukturellen Änderungen, wobei er zahlreiche Textpassagen aus Pinters Brief-, Arrangement- und Foto-Sequenzen, größtenteils sogar im Wortlaut, verwendet, diese aber immer wieder neu anordnet und auch einige handschriftliche Überarbeitungen Atwoods berücksichtigt. Insbesondere wird in allen Fassungen lediglich ein Foto, nicht aber ein Brief erwähnt, und immer befindet sich das Kind innerhalb der Grenzen Gileads bei Adoptiveltern und nicht außerhalb und in Sicherheit.

In Fassung A20 ist Serenas Eröffnung, dass Offreds Tochter lebt, in die Sequenz mit Serenas Arrangement integriert und wirkt hier wie ein Bestechungsversuch: Nachdem Serena vorgeschlagen hat, „es“ mit Nick zu versuchen und (wie hier betont ist) Offred keine Reaktion zeigt, vollzieht Serena mit der Eröffnung „Your daughter is alive“ einen abrupten Themenwechsel; es folgt (in Pinters Wortlaut; s. Anm. 1439) die kurze Auseinandersetzung über das Vorenthalten dieser Information; schließlich stellt Serena Offred in Aussicht, ein Foto von Jill zu beschaffen, um dann noch einmal (nahezu in Pinters Wortlaut) auf das Arrangement mit Nick zurückzukommen; am Ende gibt Serena Offred mit der Bemerkung „Just one. We don't want to ruin your health“ wie zur Belohnung eine Zigarette (vgl. *HT*, 216–217).<sup>1442</sup> Die gesamte Sequenz ist darauf angelegt, stärker herauszustellen, wie Serena Offred unter Druck setzt, ihrem Vorschlag zuzustimmen, indem die Nachricht, dass ihre Tochter lebt, und das Versprechen, ihr ein Foto zu beschaffen, mit der Forderung, mit Nick als Sexualpartner eine Schwangerschaft herbeizuführen, verknüpft werden. In Sequenz 124, also unmittelbar nach dem arrangierten Geschlechtsakt mit Nick, löst Serena ihr Versprechen ein. Im Unterschied zu Pinters finaler Fassung gibt Serena Offred den Umschlag mit dem Foto, das Jill an der Hand einer Frau zeigt, jedoch persönlich, sie ist anwesend, als diese es betrachtet und fordert es schließlich zurück.<sup>1443</sup> Während Offred Ofglen in dieser Fassung ebenfalls erzählt, dass ihre Tochter lebt (s. Anm. 1349), spricht sie bei ihrem Besuch mit Nick nicht darüber. Erst viel später, in Ofglens Anwerbeversuch, wird Jill in Offreds Weigerung, für den Widerstand aktiv zu werden, wieder erwähnt (s. Anm. 1514).

Skript A27 stimmt zunächst weitgehend mit A20 überein,<sup>1444</sup> ist aber ab Serenas Vorstoß „I was thinking of Nick“ deutlich verändert und wirkt hier entsprechend Atwoods Vorschlägen eher wie ein

<sup>1442</sup> Margaret Atwood nimmt an einigen Textzeilen, die Schlöndorff von Pinter übernommen hat, handschriftliche Änderungen vor: Serenas Fragen „Why do you think I lie on a bed with you on my belly? Why do you think?“ sind ersetzt durch „God knows you've tried. We've both tried“; Serenas Zusage und Appell „I'll see if I can get a picture for you. [...] You see, we have a lot in common. We could have motherhood in common“ ist geändert in „Maybe I could get a picture for you. [...] If you make an effort“; Serenas Hinweis, Nick sei „quite good looking“ und Offreds Zustimmungslaut „Hm-hmm“ sind gestrichen. Zudem ersetzt sie auf Offreds Nachfrage „Alive?“ Serenas Antwort „I believe it's her“ durch „She's been adopted. By a good family. High up“.

<sup>1443</sup> A20:124: „Offred tears open the sealed envelope. It contains a polaroid print. Square and glossy it shows her daughter, Jill. SERENA She's in good hands. With people who are fit [von Atwood hinzugefügt: parents]. On the photograph a woman is hold [von Atwood korrigiert: holding] Jill's hand. [von Atwood ergänzt: Jill is in white.] They stand on a lawn in the front of a house. Offred swallows. She is not going to cry in front of Serena. SERENA I have to return it. Offred lays it down and walks away.“

<sup>1444</sup> Der Handlungsrahmen ist verändert (Serena strickt nicht, sondern schneidet Tulpen); Serenas Text ist entsprechend Atwoods Anregung geändert („God knows you've tried. We've both tried. Do you know why?“); hinzugefügt ist ein an Pinters Entwurf angelehnter Satz, der in A20 fehlte („Because children would make my life whole“), der allerdings von Atwood handschriftlich geändert ist („Because a child would make my life whole! That's what a woman is for. And if you can't – what are you?“); sie hat zudem Offreds Frage „You mean the Ceremony?“ mit dem Kommentar „a bit too obvious? She doesn't to say [ein Wort unleserlich, evtl. „much“; AG]“ versehen und die Bemerkung Serenas über den Commander „Maybe he can't“ mit dem Zusatz „Maybe he's – been damaged“ ergänzt, womit sie sowohl die Umweltverschmutzung als Grund für Unfruchtbarkeit als auch einen mangelnden Glauben an die Staatsdoktrin andeutet.

Erpressungsversuch<sup>1445</sup>; auch fehlt natürlich, da Serena hier lediglich in Aussicht stellt, etwas über Jill in Erfahrung zu bringen, die Auseinandersetzung der beiden Frauen über das Vorenthalten der Information, dass die Tochter lebt; am Ende der Sequenz nimmt sich Offred ungefragt eine Zigarette, worauf ihr Serena mit einer Ermahnung bezüglich ihrer Gesundheit ein Streichholz reicht. Die Eröffnung, dass die Tochter lebt, erfolgt nun erst in der auf A20 basierenden „Foto“-Sequenz, in der aufgrund weniger Textergänzungen noch deutlicher wird, dass Jill (wie im Prätext) in eine linientreue Familie eingegliedert wurde, dass Offred alle Selbstbeherrschung aufbringen muss und dass Serena eine Regelverletzung begangen haben muss, um das Foto zu beschaffen.<sup>1446</sup> Die Sequenzen, in denen sich Offred Ofglen und hier erneut auch Nick (s. Anm. 1374–1375) anvertraut, sind in der Reihenfolge umgekehrt und folgen direkt aufeinander; später erwähnt sie die Tochter auch gegenüber dem Commander (s. Anm. 1414). Entspricht das Drehbuch in Bezug auf die Tochter bis hierhin weitgehend den Vorläuferfassungen, ist der weitere Verlauf der Handlung nun insofern grundlegend neu entworfen, als die Sehnsucht nach Jill stark in den Hintergrund tritt. Als Ursache erscheint ein erstmals eingeführtes Handlungsmotiv, mit dem sich Schlöndorff in diesem Punkt stärker dem Roman annähert, nämlich die Schwangerschaft Offreds. In Sequenz 140 eröffnet Offred Nick nahezu im gleichen Wortlaut wie im Roman, dass sie (von ihm) schwanger sei (vgl. *HT*, 283). Nicht im Roman vorgeprägt ist indessen der Entschluss, den Offred daraufhin zu fassen scheint, als sie insistiert, dass sie Serena und dem Commander das Baby nicht überlassen wolle und in dem zugleich Resignation hinsichtlich ihrer verschollenen Tochter mitschwingt: „It’s ours. I don’t want them to get it. They already have Jill.“ Jill ist entsprechend im Anwerbedialog, in dem Offred nun als Grund für ihre Ablehnung ihre Ungeschicktheit anführt, nicht mehr erwähnt, und folgerichtig verschweigt Offred Serena die Schwangerschaft in der „Vor dem Attentat“-Sequenz. Die Schlussequenz dieser Fassung „Kates Schwangerschaft und Niederkunft“, in der die Liebe zu Nick und die Geburt ihres gemeinsamen Kindes im Mittelpunkt stehen und in der Jill keine Rolle spielt, stellt schließlich sowohl im Hinblick auf den Roman als auch auf die früheren Skriptfassungen eine Innovation dar.

Diese Neukonzeption hat Schlöndorff jedoch im finalen Skript, das weitgehend getreu im Film in Szene gesetzt ist, wieder verworfen. Die Entwicklung des Tochter-Motivs beginnt nun mit einer zusätzlichen Sequenz „Aussicht auf Nachricht von ihrer Tochter“, die zwar auf Pinters Shot 83 in P54 zurückgreift, den Brief eines Verwandten und die Information, dass Jill lebt, jedoch weglässt. Stattdessen stellt Serena Offred hier bloß in Aussicht, Nachforschungen über den Verbleib ihrer Tochter anzustellen, und appelliert zur Erfüllung ihres Kinderwunsches an Offreds weibliche Solidarität: „I could try to find out. I still have access to some information. You see we have a lot in common. We could have motherhood in common.“ Die Darstellung im Film unterscheidet sich von der Drehbuchfassung lediglich in der Wahl des Schauplatzes (Garten statt Wohnzimmer). Entsprechend entsteht in der Sequenz „Serenas Arrangement“, in der alle Passagen zu Offreds Tochter getilgt wurden und in der Offred lediglich fragt „Did you find out anything?“ und Serena dies verneint, nicht mehr der Eindruck eines Tauschhandels (Information über die Tochter gegen Geschlechtsverkehr mit Nick). Durch den Wegfall aller erpresserischen Komponenten erscheint die Figur der Serena hier weniger niederträchtig und berechnend. Im Film ist der Dialog wortgleich mit dem finalen Skript umgesetzt und wird von den Darstellerinnen in Sprechweise und Gestik ausgestaltet. Beispielsweise legt Serena im Satz „Maybe he can’t“ eine starke Betonung auf das Personalpronomen (und damit auf die Abweichung von der offiziellen Linie, dass nur die Frauen unfruchtbar seien), Offred verweist mit fester Stimme auf die drohenden Sanktionen, Serena verbindet ihre Beschwichtigung („It’s done.“) mit einem nachsichtig-spöttischen Lachen und macht eine Kunstpause vor der Nennung von Nick („I was thinking of ... Nick.“), worauf Offred die Wolle von ihrer Hand fallen lässt. Ungeachtet der tiefgreifenden Änderungen in Bezug auf Offreds Tochter bleibt Schlöndorff also im Hinblick auf Nick nah an Pinters eng an den Roman angelehnter Version des Arrangements. Die „Foto“-Sequenz lehnt sich an die Vorgängerfassung an, ist aber ausgedehnt und modifiziert: Serena eröffnet Offred, dass

<sup>1445</sup> A27:107A: „SERENA I was thinking of Nick. [...] OFFRED Did you ask him? SERENA Not yet. [von Atwood hinzugefügt: I know you don’t want to. I know – but] If you make an effort – I could find out about your daughter. Our services are pretty well informed.“

<sup>1446</sup> A27:111: „SERENA Your daughter is alive. OFFRED Alive? She gives her an envelope. SERENA I believe it’s her. Offred tears open the sealed envelope. It contains a Polaroid print. Square and glossy it shows her daughter, Jill. OFFRED Where is she? Can I see her? SERENA She’s in good hands. With people who are fit. On the photograph a Commander’s wife in blue is holding Jill’s hand. They stand on a lawn in the front of a house. Offred swallows. She is not going to cry in front of Serena. SERENA I have to return it, before they find out. Serena takes a cigarette and presses it into Offred’s hand, closing her fingers around it.“

ihre Tochter lebt und gibt ihr ein Foto, auf dem Jill in einem weißen Kleid zu sehen ist; gleichlautend mit A27 sagt Serena, sie sei in guten Händen, hier jedoch fragt Offred nicht, *ob* sie sie sehen könne („Can I see her?“), sondern *wann* sie sie sehen könne („When can I see her?“); Serena erklärt, dass dies unmöglich sei („That’s impossible.“) und es entbrennt ein Streit, in dessen Verlauf Offred Serena (unter Rückgriff auf den Textentwurf Pinters) wiederum den Vorwurf über das Vorenthalten der Information macht; am Ende der Szene beteuert Serena, sie müsse sich um Jill nicht sorgen, und nimmt nach kurzem Zögern Offreds das Foto wieder an sich. Die nachfolgende Sequenz des Besuchs bei Nick unterscheidet sich stark von der vorherigen Fassung, denn Offred läuft erst in der Nacht zu ihm, und ihre Verzweiflung steigert sich zur Hysterie, als Nick ihr klarzumachen versucht, dass es illusorisch sei, ihre Tochter wiederzusehen. Desgleichen fehlt Offreds Überschwang, als sie ihre Tochter gegenüber Ofglen erwähnt (s. Anm. 1346). Zudem verknüpft Schlöndorff dieses Motiv enger mit der äußeren Handlung, indem er diese Szene aus der „Soul Scrolls“-Sequenz entfernt und in die „Birth Day“-Sequenz integriert. Hier gibt die Geburt eines Kindes und die Anwesenheit kleiner Mädchen Offred einen konkreten Anlass, an ihre Tochter zu denken und der so initiierte Dialog dreht sich im Gegensatz zu den vorigen Fassungen nicht um die Aussichten, die Tochter wiederzusehen, sondern steht im Dienst der Widerstandshandlung. Während das neu eingeführte Handlungsmotiv der Schwangerschaft Offreds beibehalten wurde, sind die Gefühle Offreds hinsichtlich Jills einerseits und dem ungeborenen Baby andererseits neu gewichtet, wie die Bearbeitungen der nachfolgend kurz beschriebenen drei Szenen zeigen. Zunächst erzählt sie Nick auch in der finalen Drehbuch- sowie der Filmfassung von ihrer Schwangerschaft: „Come on, you know it’s yours. And I won’t let them get it. Do you want to get out? Could we get out together?“ Hier wird ein enger Zusammenhang zwischen dem Wunsch, aus Gilead zu fliehen, und einer möglichen Familiengründung hergestellt, ohne dass der Eindruck entsteht, sie habe Jill verloren gegeben. Dann sind in der Abschiedsszene der „Verhaftung/Flucht“-Sequenz von Skript S12 weder Jill noch das Baby erwähnt, in der gleichen Szene der Filmfassung jedoch sowohl Jill (von Offred) als auch das Baby (von Nick) (s. Tabelle 9 in Kap. 12.3.14.2). Schließlich beherrschen in den jeweiligen Schlussequenzen dieser Fassungen, auf die ich in Kapitel 12.3.15.2 detailliert eingehe, das Ungeborene und Jill Offreds Gefühlswelt gleichermaßen. Diese schließt in der Filmfassung auch Nick mit ein, womit Schlöndorff dem höheren Stellenwert der Romanze in seiner Konzeption Rechnung trägt.

### 12.3.11 „Prayvaganza“, „Salvaging“ und „Participation“

#### 12.3.11.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Pinters Entwürfe beinhalten mehrere Sequenzen, in denen verschiedene Rituale Gileads dargestellt werden und die von ihm mehrmals überarbeitet wurden.

Die Grundkonzeption P48/3 enthält zunächst eine „Prayvaganza“-Sequenz, in der die Hochzeit von zwölf Soldaten mit zwölf Bräuten in weiß gezeigt wird und in der Ofglen zu Offred sagt, sie wüssten von ihren heimlichen Treffen mit dem Commander. Da hierauf im Roman Ofglens Aufforderung folgt, den Commander auszuspionieren (HT, 234–235), war dies von Pinter wohl ebenso hier vorgesehen, wird dann aber später in der „Birth Day“-Sequenz platziert. Ferner beinhaltet sie eine „Salvaging und Participation“-Sequenz, in der eine Ehefrau und zwei Handmaids gehenkt werden und ein Mann der Vergewaltigung angeklagt und von den Handmaids in Stücke gerissen wird. In P48/4 ist die „Prayvaganza“-Sequenz jedoch von Pinter handschriftlich gestrichen, während die „Salvaging und Participation“-Sequenz übernommen und geringfügig ergänzt ist. In P52 wiederum ist die entfallene „Prayvaganza“-Sequenz durch eine vorangestellte (und gleichzeitig strukturell die Position der ebenfalls entfallenen „Testifying“-Sequenz einnehmende) „Salvaging“-Sequenz ersetzt, in der die Strangulierung einer Delinquentin durch das Kollektiv der Handmaids gezeigt wird. Die „Salvaging und Participation“-Sequenz ist hier entsprechend der Grundkonzeption in P48/4, jedoch mit nur *einer* Delinquentin, ausgestaltet. P53 weist gegenüber P52 einige Textänderungen auf und ist schließlich in der Endfassung P54 übernommen, die sich wie folgt darstellt.

Das „Salvaging“ wird auf einer Anschlagtafel bekannt gegeben.<sup>1447</sup> Die Frauen, unter ihnen Kate und Moira, gehen in Richtung Fußballplatz. Die beiden flüstern miteinander und verabreden, sich später

<sup>1447</sup> P54:42: „A large noticeboard; ‚WOMEN’S SALVAGING TODAY 12 NOON. ALL WOMEN WELCOME.‘“ Neben diese erste Textzeile der Sequenz hat die Autorin „too soon“ vermerkt. Drehbuch, Fassung A1, S. 19.

auf der Toilette zu treffen.<sup>1448</sup> In der Mitte des Platzes befindet sich ein Galgen auf einer hölzernen Bühne. Auf einer Zuschauertribüne sind Ehefrauen und Töchter versammelt. Die Handmaids knien vor der Bühne, auf der bereits die Delinquentin, eine Handmaid, sitzt und von der ein Seil zu ihnen hinunter führt. Mehrere von Aunt Lydia angeführte Aunts sowie zwei schwarz verhüllte Henker betreten die Bühne. Nachdem Aunt Lydia die Anwesenden kurz begrüßt hat, wird die Handmaid mit gebundenen Händen und einem weißen Sack über dem Kopf auf einen Stuhl gestellt. Aunt Lydia klagt sie der Unkeuschheit an, da sie sich einem Wächter mit nacktem Oberkörper gezeigt und ihn damit zur Unzucht verführt habe.<sup>1449</sup> Nach der Anklage stachelt Aunt Lydia die Handmaids mit einem Frageritual an.<sup>1450</sup> Der Stuhl wird weggestoßen, die Handmaids nehmen das Seil und die Frau wird gehenkt.<sup>1451</sup> Aunt Lydia verfügt, dass der tote Körper an der Mauer ausgestellt wird. Der letzte Shot der Sequenz zeigt den toten Körper, der sich leicht im Wind hin und her bewegt.

In der „Salvaging und Particicution“-Sequenz laufen Dutzende Frauen, darunter Offred und Ofglen, zum alten Universitätsgelände. Aus einem Van der „Eyes“ werden per Lautsprecherdurchsage eine „Women’s Salvaging“ und eine „Male Particicution“ angekündigt. Die Frauen gehen durch das schwer bewachte Tor, hinter dem bereits Dutzende Handmaids auf dem Rasen sowie Frauen und Töchter als Zuschauerinnen versammelt sind. Auf einer Bühne stehen Aunt Lydia, zwei Henker und eine gefesselte Handmaid mit einem Sack über dem Kopf, die auf einen Stuhl unter den Galgen gestellt wird. Aunt Lydia klagt sie der Unzucht mit einem Soldaten an<sup>1452</sup> und vollzieht auch hier das Frageritual. Währenddessen wirbt Ofglen Offred für den Widerstand an.<sup>1453</sup> Die Handmaid wird gehenkt. Aunt Lydia ruft die Handmaids zur Ordnung, fordert sie auf, einen Kreis zu bilden, und erinnert sie an die Regeln einer „Particicution“. Zwei Wächter bringen einen Mann herein und Aunt Lydia bezichtigt ihn der Vergewaltigung einer schwangeren Handmaid, die den Tod des Ungeborenen zur Folge hatte (s. Anm. 1466). Auf ein Signal Aunt Lydias fallen die Handmaids über ihn her, wobei Ofglen als erste bei ihm ist und ihm drei Tritte gegen den Kopf versetzt, während Offred den Halt verliert und zu Boden stürzt. Als Ofglen aus dem Handgemenge auftaucht, fährt Offred sie aufgebracht an und sie geraten in Streit.<sup>1454</sup> Schließlich tritt Ofwarren, die offensichtlich den Verstand verloren hat, zu ihnen: Sie ist blutverschmiert, hält ein Bündel Haare in der Hand und wünscht den beiden kichernd einen schönen Tag.<sup>1455</sup> Die „Salvaging und Particicution“-Sequenz basiert auf den

<sup>1448</sup> P54:42: „KATE I’m going crazy. MOIRA I know. This is a fucking loony bin. KATE I’ve got to see you. Meet me in the john after this.“ Unter Bezugnahme auf ihre Anmerkungen zu den Shots 22, 32 und 100 in Pinters Drehbuchfassung P54 (s. Anm. 1148, 1170 u. 1186) diskutiert Atwood hier erneut offene Fragen in dem Verhältnis von Moira und Offred: „Same Lesbian thing ... suggestion to meet should come from Moira? I’m just unclear about the nature of the relationship ...“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 1. In der von ihr bearbeiteten Fassung A1 weist sie Pinter ferner mit ihrer Korrektur des Satzes „I’ve got to see you“ zu „I’ve got to talk to you“ und der Notiz „see‘ implies sexual“ auf die Augen/Sehen-Symbolik im Buch hin. Drehbuch, Fassung A1, S. 19.

<sup>1449</sup> P54:43: „This woman has been found guilty of unchastity. She allowed the upper part of her body to be seen by a Guardian, inviting fornication.“ Atwood kommentiert das hier sanktionierte Vergehen gegenüber Pinter wie folgt: „Penalty too severe for offence and makes the regime look a bit silly, even by Islamic standards. Death for peekaboo? Overkill. I’d make it straight adultery, which is Biblical, as these folks are. As I’ve said, they don’t do much that’s new, and I think the offence should be easily graspable ... with a Guardian, yes, by all means, since it tells us that Offred is running a big risk with Nick. In other words, what the script seems to suggest is that she’s being killed for allowing herself to be seen, not for the actual screwing.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 1–2.

<sup>1450</sup> P54:43: „AUNT LYDIA [...] Whose fault was it? WOMEN (in unison) Her fault, her fault, her fault. AUNT LYDIA Who led him on? WOMEN (in unison) She did, she did, she did. AUNT LYDIA Why did God allow such a terrible thing to happen? WOMEN (in unison) Teach us a lesson, teach us a lesson, teach us a lesson. AUNT LYDIA Why does God demand her death? WOMEN (in unison) Give us warning, give us warning, give us warning. AUNT LYDIA What is she? WOMEN (in unison) WHORE! WHORE! WHORE!“

<sup>1451</sup> P54:43: „The stool is kicked away. [...] The Handmaids lean forward to touch the rope in front of them with both hands, and then place one hand upon their heart. [...] The Salvagers hold the kicking feet and pull down.“ Der in früheren Fassungen enthaltene Satz „Sound of women retching“ ist entfallen.

<sup>1452</sup> P54:148: „This woman has been found guilty of the seduction of and fornication with an Officer of our heroic forces.“

<sup>1453</sup> P54:148: „OFGLEN If we asked you to go to your Commander’s room – at very short notice – could you do it? OFFRED Yes. OFGLEN Would you do it? OFFRED Yes. OFGLEN Would you do anything we asked you to do? OFFRED I would. Yes. OFGLEN Good. Be ready.“

<sup>1454</sup> P54:148: „OFFRED Why did you do that? How could you do that? I saw what you did! OFGLEN Be quiet. They’re watching. OFFRED I don’t care! OFGLEN Don’t be stupid. He was no rapist – he was a political – one of our best men. I put him out of his misery. Can’t you see what they’re doing to him?“

<sup>1455</sup> P54:148: „Ofwarren walks towards Ofglen and Offred. There is a smear of blood across her cheek and more blood on the white of her headdress. She is smiling. [...] They look at her right hand, which is holding something. It is a clump

Kapiteln 42 („Salvaging“) und 43 („Participation“), wobei der Schauplatz und die Grundzüge der Handlung weitgehend, teilweise gar im Wortlaut, in Übereinstimmung mit dem Roman dargestellt, jedoch auch einige Änderungen vorgenommen wurden. Beispielsweise zeigt Pinter nur die Hinrichtung *einer* Delinquentin, während es im Text drei, darunter eine Ehefrau, sind (HT, 285 u. 287); er benennt die Anklage, über die Offred im Roman lediglich Spekulationen anstellt (HT, 287); und er fügt Ofglens Anwerbung Offreds für den Widerstand hinzu, die sich an verschiedene Textstellen des Romans anlehnt (vgl. HT, 235 u. 282). Die Auseinandersetzung über Ofglens Tat ist im Roman vor-geprägt (HT, 292) und dient der Vorbereitung der Handlungseskalation.

### 12.3.11.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

In Schlöndorffs Fassung A20 ist zunächst Pinters „Salvaging“-Sequenz, die von Atwood als im Handlungsablauf zu verfrüht empfunden und außerdem wegen der Unverhältnismäßigkeit der Sanktionsmaßnahmen kritisiert wurde (s. Anm. 1447 u. 1449), entfallen. Passagen daraus integriert er jedoch in die ausführliche „Salvaging und Participation“-Sequenz im letzten Drittel der Drehbücher bzw. des Films. Der einleitende Shot 147 aus Pinters letzter Fassung P54, welche die Ankündigung der Hinrichtungen und das Zusammenströmen der Frauen beinhaltet, wurde unverändert übernommen und entsprechend filmisch in Szene gesetzt.<sup>1456</sup> Die zweite, längere Einzelsequenz mit der Hauptszene hat hingegen eine Reihe von Überarbeitungen durchlaufen.

Drehbuchfassung A20 beginnt mit der überwiegend aus P54:43 stammenden Beschreibung des Schauplatzes: das alte Universitätsgelände, die versammelten Frauen (Handmaids, Ehefrauen und Töchter, Marthas, Novizinnen), das ausgelegte, sich zur Bühne windende Seil und dort schließlich eine auf einem Stuhl sitzende Handmaid. Neu hinzugefügt ist an dieser Stelle, dass es sich bei der Delinquentin um Ofwarren handelt<sup>1457</sup>, die, wie Ofglen Offred erklärt, ein nicht lebensfähiges Kind zur Welt gebracht hat<sup>1458</sup>. Wie in P54 betreten die Henker und die Aunts die Bühne und Aunt Lydia hält eine kurze Ansprache. Janine/Ofwarren betet und weint. Die Henker binden ihr die Hände auf den Rücken, helfen ihr auf einen unter dem Galgen stehenden Stuhl und legen das Seil um ihren Hals. Es folgen mehrere aus Pinters Ursprungsdrehbuch übernommene Passagen: ein Teil des Anwerbedialogs, das (stark gekürzte) Anstacheln der Handmaids, die kollektiv ausgeführte Hinrichtung, die Anweisung der Aunt, den toten Körper an der Mauer zur Schau zu stellen, sowie der Shot auf den im Wind schwingenden Leichnam. Ab hier, beginnend mit Ofglens Frage „Would you do anything we asked you to do?“ und Offreds Antwort „Yes, I would“ (Ofglens Bemerkung „Good. Be ready“ fehlt hier) entspricht der Rest der Sequenz weitestgehend der „Participation“-Szene in Pinters finaler Fassung.<sup>1459</sup> Allerdings ist eine kurze Passage hinzugefügt, mit der hervorgehoben wird, dass die Handmaids, die auf Aunt Lydias Pfeifsignal passiv bleiben, erst nach einer Drohgebärde von Seiten der Staatsmacht über den Mann herfallen.<sup>1460</sup> In der letzten Textzeile der Sequenz ist schließlich der Vorschlag der Autorin zur Kürzung der Textzeile Janines/Ofwarrens (die hier allerdings „June“ genannt wird; s. Anm. 1465) zu „Have a nice day“ (s. Anm. 1455) umgesetzt.

---

of blond hair. She giggles. OFWARREN You have a nice day.“ Margaret Atwood schlägt in der von ihr bearbeiteten Fassung A1 die Kürzung der Textzeile Ofwarrens zu „Have a nice day“ vor, wobei das Fehlen des Personalpronomens ihren Realitäts- und Beziehungsverlust unterstreicht. Drehbuch, Fassung A1, S. 128. Zur Entwicklung der Figur und deren Abgleiten in den Wahnsinn bemerkt Atwood zudem „Ofwarren should be obviously crazy here, but it needs to have been prepared for?“ und regt zu diesem Zweck eine Änderung der „Birth Day“-Sequenz (P54:121) an: „A good place for Ofwarren to lose it (setting her up for her Have a Nice Day madness [...]) The Moira face-slapping scene could be transposed to here. Hysteria at the loss of the baby, a la Baby M.“ Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3. Zum Fall „Baby M.“ siehe Anhang A, Artikel Nr. 68. Da Moira in der „Birth Day“-Szene gar nicht anwesend ist, müsste allerdings eine andere Figur die Rolle der Ohrfeigenden übernehmen. Eine „face-slapping“-Szene war in Pinters P48/4:36 zwar skizziert („Dolores [von Pinter handschriftlich ergänzt: mind-]askew. O slaps her.“), ist in den untersuchten Drehbuchfassungen jedoch entfallen.

<sup>1456</sup> In Skript S12 wurde lediglich ein Satz ergänzt: „Admittance is for all females including Marthas and Econowomen.“

<sup>1457</sup> A20:154: „It is Ofwarren.“ Daneben hat Atwood handschriftlich „(Janine)“ notiert.

<sup>1458</sup> A20:154: „It was no good, you know. It was a shredder after all. [...] She went crazy when she found out that they did away with the baby.“ Hier hat Margaret Atwood handschriftlich korrigiert „Her baby was no good ...“ und ergänzt: „She tried to kill the wife / Aunt Lydia.“

<sup>1459</sup> In der „Participation“-Szene hat Atwood der Aufforderung Aunt Lydias „You may form a circle“ lediglich handschriftlich die Anrede „Now, girls“ vorangestellt.

<sup>1460</sup> A20:154: „At first, nobody moves. Only when the guards start to aim their rifles and shoot in the air. A great surge forward. [...] The more fervent ones pushing the hesitant ones forward.“

Die Folgefassung A27 stimmt hiermit bis auf wenige, z. T. jedoch bedeutsame Ausnahmen überein. Zwei davon beziehen sich auf Motiv, Vergehen und Sanktion der Delinquentin Janine/Ofwarren: Zum einen ist Ofglens Erklärung, wie von Atwood in A20 handschriftlich vorgeschlagen, um den Mordanschlag auf Aunt Lydia erweitert, wobei der Ausdruck „shredder“ allerdings von den Produzenten kritisiert wird und später entfällt<sup>1461</sup>; zum anderen ist Aunt Lydias Text um einen Absatz ergänzt<sup>1462</sup>. Weitere Änderungen beruhen auf handschriftlichen Überarbeitungen der Autorin in Fassung A20. So ist Aunt Lydias Frage nicht als Gebot Gottes formuliert („Why does God demand her death?“), sondern erscheint in der Passivendung als Forderung einer anonymen Autorität („Why is her death demanded?“). Die Antwort der Handmaids (das dreimalige „Give us warning“) ist durch ein dreimaliges „For her sins“ ersetzt. Von großer Bedeutung hinsichtlich der Figurenzeichnung und des Rebellionsmotivs ist hier zudem, dass Offred zunächst Ofglens Fragen, ob sie in das Zimmer des Commanders gehen könnte („could you do it?“) und dies auch tun würde („Would you do it?“<sup>1463</sup>), zunächst bejaht, dann aber auf ihre Frage, ob sie alles tue, was von ihr verlangt würde, statt mit dem unmissverständlichen „Yes, I would“ mit einem verhaltenen, von Atwood in Skript A20 vermerkten, „I would try“ antwortet. Der gesamte Dialog von Ofglen und Offred wird jedoch von den Produzenten stark kritisiert<sup>1464</sup> und ist in den folgenden Fassungen grundlegend überarbeitet.

Auch Skript S12 weist, trotz weitgehender Übereinstimmung mit seinem Vorläufer, einige maßgebliche Umgestaltungen und Kürzungen auf. Demnach sind, da es sich hier bei der Delinquentin um die Handmaid June und nicht mehr wie zuvor um Janine/Ofwarren handelt, alle entsprechenden Bezüge entfernt (der Dialog über ihr totes Baby und ihren Versuch, Aunt Lydia zu töten sowie Aunt Lydias Behauptung, sie sei für ihr Vergehen mit einem „unbaby“ bestraft worden), und am Ende der Sequenz ist es nun wieder Janine/Ofwarren, die offensichtlich den Verstand verloren hat.<sup>1465</sup> Stark reduziert bzw. verändert wurden diverse Sprechtexte Aunt Lydias, nämlich die einleitende, auch im Tonfall drastisch veränderte Ansprache, die hier mit einem „Amen“ beginnt und nach einer kurzen Bemerkung, dass die Pflicht ein harter Zuchtmeister sei, mit einer knappen Beschuldigung der Handmaid (Unzucht mit einem Mitglied des medizinischen Personals) endet. Ferner heißt es hier wie in A20 wieder „Why does God demand her death?“ und ihre Anweisung zur Zurschaustellung des Leichnams sowie die Erläuterung der „Participation“-Regeln fehlen. In der „Participation“-Szene ist schließlich Aunt Lydias Anlagetext, der bisher in allen Fassungen unverändert aus Pinters finalem Skript P54 übernommen wurde, unter Rückgriff auf das Alte Testament durch eine Erläuterung ergänzt, wobei sich jedoch ein Fehler in der Bezeichnung der Bibelstelle eingeschlichen hat.<sup>1466</sup> Zuletzt stehen zwei Änderungen in Figurenzeichnung und Handlung in engem Zusammenhang mit der in der Beziehung von Offred und Ofglen entfalteten Devianzhandlung. Die eine betrifft den Anwerbedialog, der hier reduziert und teilweise neupositioniert wurde: Offreds (zustimmende) Antworten sind komplett entfernt; vom Text übriggeblieben sind nur Ofglens Fragen („If we asked you to go to your Commanders room – on very short notice – could you do it?“ und „Would you do anything we asked you to do?“) sowie ihre Feststellung „Good. Be ready“, die aus P54 stammt und zuvor in A20

<sup>1461</sup> Siehe Anm. 1458. Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 5: „Ofglen’s reference to a ‚shredder‘ will be confusing to our audience.“

<sup>1462</sup> A27:142: „This woman, whom we all knew as a Handmaid, has been found guilty of the seduction of and fornication with a member of the medical staff. God punished her by making her carry an unbaby.“

<sup>1463</sup> In einer handschriftlichen Zufügung stellt Margaret Atwood an dieser Stelle noch einmal klar, dass es um das Ausespionieren des Commanders geht: „We would just want you to – point him out.“

<sup>1464</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 5: „We think the exchanges between Ofglen and Kate here are a bit stiff and unrealistic. For example, its [sic] unfair to ask Kate if she would do ‚anything‘ asked of her. Instead, perhaps the essence of their exchanges in scene 143, page 94 can be incorporated into this scene (of course, without the line ‚You said you would.‘)“

<sup>1465</sup> Während bei Atwood in einem „Salvaging“ drei Delinquentinnen hingerichtet werden, von denen eine Offred als Ofcharles bekannt ist, bleiben die verurteilten Handmaids bei Pinter in beiden „Salvagings“-Sequenzen namenlos. Bei der verwirrten Handmaid am Ende des „Salvagings“ handelt es sich sowohl in Atwoods Roman als auch in Pinters Drehbuch um Janine/Ofwarren. In Schlöndorffs Konzeption ist zunächst (A20 u. A27) davon abweichend Janine/Ofwarren die Delinquentin, während die verstörte Handmaid am Ende der Sequenz June genannt wird. In der finalen Fassung S12 und im Film wurde dies jedoch umgekehrt und entspricht somit wieder Atwoods Prä- und Pinters Vorstufentext.

<sup>1466</sup> P54:148, A20:154 u. A27:142: „This man has been convicted of the rape of a Handmaid. The penalty for rape is death! Deuteronomy 22:23–29. This crime took place at gunpoint. It was brutal. The woman was pregnant and the baby died.“; S12:142: „This man has been convicted of the rape of a Handmaid. Deuteronomy 25. [...] If the man forces her and lies with her than [sic] the man that lay with her shall die. This crime took place at gun point. The Handmaid was pregnant, the baby died!“ Die angeführte Stelle findet sich in Deuteronomium 22:25. Siehe auch Anm. 751.

und A27 entfallen war. Die zweite bezieht sich auf das Geschehen nach Ofglens Attacke auf den vermeintlichen Vergewaltiger: Offreds Wut und Entsetzen über Ofglens Verhalten und der nachfolgende Streit zwischen den beiden fehlen; Ofglen gibt lediglich noch eine kurze Erklärung ab („He was no rapist – he was a political – one of our best men.“); in einer neu hinzugefügten Textzeile wird eine explizite Begründung für Ofglens Verschwinden in Sequenz 146 „Die neue Ofglen“ geliefert („We see Aunt Lydia take not[e] of Ofglen’s outburst.“).

Die „Salvaging und Particicution“-Sequenz im Film folgt weitgehend den Vorgaben der finalen Drehbuchfassung und wird als Massenszene ausführlich inszeniert. Dabei wird nicht nur die Handlung fortgeführt, sondern dem Zuschauer durch das Vordergrundgeschehen sowie die visuelle und auditive Ausgestaltung noch einmal die Ursprungsgesellschaft des Staates Gilead vergegenwärtigt, die kritische Stoßrichtung verdeutlicht und das Bedrohungspotenzial aufgezeigt. Beispielsweise ist, während die Frauen sich auf dem alten Universitätsgelände versammeln, zunächst religiöser Gesang (das von Atwood neu getextete „As we wander by the river“; s. Anm. 1218) zu hören, der dann von dumpfen Paukenschlägen, die einsetzen, als der Galgen erstmals ins Bild kommt, begleitet wird. Er endet mit dem Applaus des Publikums und dem offiziellen Beginn der Hinrichtungszereemonie. Der bedrohliche Schlagrhythmus setzt sich hingegen, in Lautstärke und Pausen variiert, während der Sequenz fort, erreicht mit den zusätzlichen Trommelwirbeln in der „Particicution“-Szene seinen Höhepunkt und verstummt erst mit dem Einsetzen des Schlussdialogs. Anhand der Farbdramaturgie der wegen der Kleidung der Frauen überwiegend in rot, weiß und blau gehaltenen Sequenz und insbesondere der Kamera-Aufsicht auf die in Reihen angeordneten Handmaids (rot) und Novizinnen (weiß), die zusammen mit dem Zuschauerblock der Ehefrauen (blau) im linken oberen Bereich des Filmbildes die Anmutung einer überdimensionalen US-amerikanischen Flagge ergeben, wird in Verbindung mit der vorstehend beschriebenen akustischen Atmosphäre eindeutig warnend auf christlich-fundamentalistische Strömungen in den Vereinigten Staaten Bezug genommen. Inhaltliche Änderungen bzw. Ausschmückungen betreffen wie schon in den Bearbeitungen zuvor das abweichende Verhalten Offreds. Zwar ist Ofglens „Anwerbung“ komplett entfallen und findet sich in der Filmfassung in modifizierter Form in den „Birth Day“- und „Soul Scrolls“-Sequenzen, jedoch wird ihre und vor allem Offreds ablehnende, non-konformistische Haltung auf vielfältige Weise zum Ausdruck gebracht. Bei der Ankunft am Richtplatz sind beide ernst und still, während andere Handmaids lachen und schwatzen und manche geradezu aufgeregt und von Vorfreude erfüllt wirken. Auch wird der Eindruck erweckt, dass Offred, im Gegensatz zum Roman, in dem sie bemerkt „I’ve seen it before“ (*HT*, 288), hier zum ersten Mal an einer Hinrichtungszereemonie teilnimmt, da sie mehrmals unsicher umherblickt (bei der Ankunft, vor der Strangulierung der Handmaid, vor der „Particicution“) und nicht zu wissen scheint, was passieren wird. Aus dem Kollektiv der Handmaids hebt sich Offred zudem durch äußere Erscheinung, zurückhaltendes Agieren und Gefühlsausdruck hervor: Ihr Haaransatz ist nicht wie bei den anderen Handmaids vollständig unter dem Schleier verborgen, sie macht nicht bei den „For her sins“-Rufen mit, ihre Hände zittern, als sie nach der kollektiven Hinrichtung das Seil loslässt, und nach der Exekution der Handmaid zeigt das Close-up auf ihr Gesicht ungläubiges Entsetzen. Insbesondere wird Offred, als Aunt Lydia die Handmaids zur „Particicution“ anstachelt, zunehmend unruhiger und ängstlicher und wird dann von den anderen zu Boden gestoßen, als diese sich in hysterischer Wut auf den vermeintlichen Vergewaltiger stürzen. Wie im Roman, wo sie zwar bekennt „It’s true, there is a bloodlust; I want to tear, gouge, rend“ (*HT*, 291; s. Anm. 836), aber ebenfalls versucht, zurückzubleiben und von der vorandrängenden Menge fast umgerissen wird (*HT*, 292), ist sie also nicht an dem Lynchmord beteiligt. Schließlich erhält die Hinrichtung der Handmaid im Film eine zusätzliche emotionale Komponente, da der Zuschauer sie, während Offred im Roman betont, sie kenne die Delinquentin nicht (*HT*, 287), und auch Pinter dieses Detail nicht erwähnt, als diejenige Handmaid (June) wiedererkennt, die in den Filmsequenzen 14 und 15 abgeführt und gezüchtigt wurde. Gleichzeitig wurden die Gewaltdarstellungen etwas entschärft: Ausgelassen ist, dass die Henker die strampelnden Füße der Erhängten packen und sie mit einem Ruck nach unten ziehen (vgl. *HT*, 288, P54:43 u. P54:148; s. Anm. 1451), sowie die Passage, in der Ofglen dem Mann einige gezielte Tritte gegen den Kopf versetzt, um ihn aus seiner Misere zu erlösen (vgl. *HT*, 291 u. P54:148). Dies ist möglicherweise auf Einwände Margaret Atwoods zurückzuführen, die schon in Skriptfassung A27 am Beginn der „Particicution“-Szene notiert hatte „I still think this may be too much“ und von der Schlöndorff im Rückblick berichtet, sie sei

am Drehort „vollkommen erschüttert und entsetzt“ gewesen und habe „Angst vor der eigenen Courage bekommen“, als sie diese Hinrichtungsszenen vor Augen hatte<sup>1467</sup>.

### 12.3.12 „Jezebel’s“

#### 12.3.12.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

„Skeleton outline“ P48/3 stellt die Grundkonzeption der „Jezebel’s“-Sequenz dar: Der Commander gibt Offred ein Paillettenkleid und den Mantel einer Ehefrau; sie zieht die Sachen an; Nick fährt die beiden in den Club, der von Pinter mit den Worten „The girls. The officers. Visiting businessmen. Moira“ umrissen ist; es gibt ein Wiedersehen Offreds mit Moira. Diese Konzeption ist in P48/4 beibehalten und in den späteren Fassungen weiter ausgestaltet, wobei zwischen P52 und P53 geringfügige Unterschiede in der Inszenierung des Wiedersehens der beiden Frauen bestehen.

Die Endfassung P54 schließlich entspricht P53. Bei einem ihrer Treffen gibt der Commander Offred ein Paillettenkleid, ein Paar hochhackige Schuhe sowie diverse Kosmetikartikel. Nachdem Offred sich umgezogen hat, macht er ihr Komplimente.<sup>1468</sup> In Abendgarderobe werden die beiden von Nick in den Club gefahren, wobei sie mehrere Kontrollen passieren und Offred sich auf den Boden des Wagens kauern muss. Während Nick in der Garage wartet, betreten Offred und der Commander ein großes Gebäude, ein ehemaliges Hotel, durch einen schwach beleuchteten Korridor mit nummerierten Türen; ein Frauenlachen ist zu hören. Sie gelangen in eine große Halle mit Grünpflanzen und Springbrunnen, in der einige Dutzend Frauen in aufreizender Aufmachung und Männer in dunklen Anzügen, darunter Gruppen von japanischen und arabischen Geschäftsleuten, ausgelassen feiern. Auf einer Großbildleinwand werden Aufzeichnungen früherer Oscar-Verleihungen gezeigt. Eine Band spielt ein Lied von den Beach Boys und manche Gäste tanzen. Der Commander stellt fest, es sei wie eine Reise in die Vergangenheit und weist Offred zurecht, sie solle nicht so gaffen, sondern sich natürlich verhalten.<sup>1469</sup> Er wird von einem Mann überschwänglich begrüßt und stellt diesem Offred als Mary Lou vor. Sie begeben sich an einen Tisch und der Commander fragt, was Offred denkt<sup>1470</sup>. Sie bestellen Getränke und plötzlich tanzt Moira in den Armen eines Arabers vorbei und die beiden Frauen erkennen einander wieder. Auf Offreds Nachfrage erklärt der Commander, es handle sich bei den anwesenden Männern um ranghohe Staatsdiener und Geschäftsleute, während die Frauen Prostituierte und „Freiwillige“ seien.<sup>1471</sup> Eine Kellnerin bringt dem Commander ein Telefon an den Platz, und als er dadurch abgelenkt ist, gibt Moira Offred ein Zeichen<sup>1472</sup>. Der Commander nimmt das Gespräch an, dann gibt er Anweisung, die Musik zu stoppen und den Saal zu räumen und die Gäste eilen hinaus. Auf Befehl des Commanders wird nun auf der Leinwand die Live-Übertragung einer Belagerung gezeigt und der Commander verlangt mit dem Kommandanten verbunden zu werden.<sup>1473</sup> Offred war den anderen Gästen gefolgt und geht unsicher den Korridor entlang, als plötzlich Moira erscheint, Offred in eines der Zimmer zieht und ein Schild „Occupied“ an die Tür hängt. Die

<sup>1467</sup> DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 32:06–32:45.

<sup>1468</sup> P54:131: „COMMANDER You look fantastic. OFFRED Fantastic is right. COMMANDER What a pair of pins!“

<sup>1469</sup> P54:138: „COMMANDER It’s like walking into the past. Don’t you think? OFFRED (staring) Yes. COMMANDER Don’t gawk. Act natural.“

<sup>1470</sup> P54:138: „COMMANDER So what do you think of our little club? OFFRED It’s a club? COMMANDER Well that’s what we call it. OFFRED I thought ... all this sort of thing was strictly forbidden. COMMANDER It is. He laughs loudly.“

<sup>1471</sup> P54:138: „OFFRED Who are all these people? COMMANDER Oh, officers. Senior officials. And trade delegations, of course. It stimulates trade. It’s a good place to meet people. OFFRED No, I meant the women. COMMANDER (blankly) The women? OFFRED Who are the women? COMMANDER Oh, the women ... well, some of them are real pros. Working girls – from the time before. OFFRED And the others? COMMANDER Well, we have quite a collection. That one there, the one in green, she’s a sociologist. Or was. That one was a lawyer. There’s some business executives, school teachers, you name it. They prefer it here, anyway. OFFRED Prefer it to what? COMMANDER To the alternatives.“

<sup>1472</sup> P54:138: „Moira dances by. She pouts her lips into a kiss.“

<sup>1473</sup> P54:138: „COMMANDER Clear the room! [...] On the screen a house surrounded by troops. A siege in progress. Machine gun fire from the house. Commander speaks into the phone. COMMANDER Get me the Field Commander.“ Volker Schlöndorff kommentiert die Szene wie folgt: „A detail: we all hate scenes where people switch on the radio and there comes the search warrant, on the nose. Do we need the TV emergency stuff at Jezebel’s [...] at all? I am sure we can convey the information otherwise, or just see the TV coverage of big boy[!]’s arrest before he takes her to Jezebel’s. Such their night-out would be to celebrate the success of his antiterrorist campaign. Enough for him to show off, without having to clean the disco. Am I wrong? Is it better to show him exercising his power[?] Is he overdoing it to impress her?“ Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]. Auf diese Anmerkung geht Pinter in seinem Brief an Schlöndorff vom 23.09.1988 nicht ein. Atwood hatte die Szene in Fassung A1 komplett gestrichen, ebenso wie spätere Bezüge zu diesem Vorgang. Drehbuch, Fassung A1, S. 112–113, 116 u. 117.

beiden Frauen fallen sich lachend in die Arme und erzählen einander, wie es ihnen ergangen ist.<sup>1474</sup> Schließlich ruft eine Lautsprecherstimme die Mädchen zurück auf ihre Posten. Später am Abend: Es herrscht eine trunkene, ausschweifende Stimmung, der Commander und Offred tanzen zu lauter und schneller Musik und ein Mann gratuliert dem Commander zur Verhaftung des Führers der Widerstandsorganisation („big boy“).<sup>1475</sup> An der Bar geben zwei Mädchen in Cheerleaderkostümen eine Vorführung, ein Mann schwingt eine Peitsche. Ein anderer Mann springt einem der Mädchen auf den Rücken und schwenkt in Cowboy-Manier seinen Hut, das Mädchen bricht unter Gelächter und Rufen zusammen.<sup>1476</sup> Der Commander schickt Offred auf ein Zimmer und sie geht zum Aufzug, während er noch einen Whiskey trinkt, dann die Flasche nimmt und ihr folgt. Anders als in den „Skeleton outlines“ ist nun auch eine Rückfahrt vom Club nach Hause enthalten: Nick sitzt im Wagen, als der Commander schwankend und von Offred gestützt aus der Tür tritt; Nick hilft ihm beim Einsteigen und sie treten die Heimfahrt an; der Commander, der immer noch die Whiskeyflasche in der Hand hält, schnarcht; zwischen Offred und Nick herrscht eine angespannte Atmosphäre<sup>1477</sup>; bevor sie einen Checkpoint erreichen, hält Nick an, weckt den Commander und nimmt ihm die Flasche ab; der Commander sagt zu Offred, was für ein großartiger Kerl Nick ist und dass er wie ein Sohn für ihn sei<sup>1478</sup>; zu Hause angekommen begleitet Nick den betrunkenen Commander zur Haustür und geht dann die Treppe hinauf zu seiner Wohnung.

Die gesamte „Jezebel’s“-Sequenz basiert auf den Romankapiteln 36–39, wobei Pinter einerseits beschreibende Passagen und Dialogzeilen teilweise übernimmt, andererseits jedoch starke Veränderungen an Handlung und Szenerie vornimmt. Entfallen sind Offreds Reflexionen und ironisch-witzige Kommentare, z. B. die Erinnerung an die Verbrennung anstößiger Kleidungsstücke<sup>1479</sup> und ihre Reaktion auf die Ermahnung, sie solle nicht so gaffen (vgl. *HT*, 247). Eng an den Roman hält sich Pinter bei der Darstellung der Hinfahrt (vgl. *HT*, 244–245), des Schauplatzes mit seinen Wasserspielen, Grünpflanzen und Glasaufzügen (vgl. *HT*, 246) und der Bekleidung der Frauen im Club, die wie in Atwoods Text zusammengewürfelt, wie aus Truhen hervorgekramt wirkt<sup>1480</sup>. Während das Gespräch über den Club, seine Gäste und die Frauen weitgehend so im Roman vorgeprägt ist, konzipiert Pinter mit dem Telefonat, der Räumung des Saales und der Übertragung von der Belagerung einen neuen Handlungsstrang und präsentiert den Commander damit zugleich als militärischen Befehlshaber. Große Unterschiede weist das Wiedersehen mit Moira (die hier wie im Roman ein Playboy-Bunny-Kostüm trägt; vgl. *HT*, 251; s. Anm. 842) auf: Im Roman bemerkt Offred in einem metafiktionalen Kommentar, dass Moira ihre Geschichte bei zwei Treffen erzählt hat (*HT*, 255–256), während

<sup>1474</sup> P54:140: „MOIRA You look like the whore of Babylon! OFFRED That’s what I’m supposed to look like! What the hell do you think you look like? MOIRA Well, I’ll tell you, this ain’t exactly my style. I asked them to get me something classy from Saks Fifth Avenue but you know what the males like these days. OFFRED I do. She suddenly bursts into tears and sits on the bed. MOIRA Don’t do that. Your eyes’ll run. Anyway there’s no time. Shove over. Moira sits with her. Listen, what the hell are you doing here? Why did they send you? Huh? What did you do wrong? Laugh at someone’s dick? OFFRED It’s just tonight. He smuggled me in. For the night. MOIRA Oh. So how you doing? OFFRED I thought I would never see you again. What happened? What happened to you? MOIRA They caught me. Then they ... worked me over some. Then they showed me a movie about the Colonies. You know? The fucking toxic dumps and all the dead bodies and all the shit. They figure you have one year maximum there before your nose falls off. They stuck something up my ass and told me I only had two alternatives – the Colonies or here. So I said here. OFFRED So here you are. MOIRA So here I am. It’s OK. You get free face cream. You get free booze, free drugs. You only work nights. OFFRED Oh shit. MOIRA Don’t be silly. It’s not so bad. There’s all these women around. Actually it’s a paradise. I mean it. OFFRED Do they let you? MOIRA They don’t give a fuck. I mean they don’t care who you fuck. You know what they call this place? Jezebel’s.“

<sup>1475</sup> P54:141: „The Commander and Offred dancing. The music is loud and hectic. Wild dancing. A general air of exuberance and drunkenness [sic]. The Commander, half drunk, losing the rhythm and giggling. A tall man (Lee) stops with a girl in his arms. LEE You got the big boy! COMMANDER We got the big boy. LEE Hey, I liked the way you blew the place sky high. COMMANDER We blew it to hell. But we got the big boy nice and live.“

<sup>1476</sup> P54:141: „Sudden shouts and yippies from the bar area. [...] In the bar area two girls in cheer leader costume are doing a routine, jumping and bouncing up and down. A man is cracking a whip. [...] By the bar a large man suddenly jumps on the back of one of the girls, swinging his hat in the air. The girl collapses, the man on top of her. Laughter and shouts.“

<sup>1477</sup> P54:143: „Nick and Offred silent. Palpable tension between them.“

<sup>1478</sup> P54:143: „Nick’s a great guy. Everybody likes Nick. Do you know what he is? He’s like a son to me.“

<sup>1479</sup> In einem Brief an Karel Reisz erwähnt Pinter allerdings, dass er diese Szene gern gezeigt hätte: „I’d like somehow to bring in the scene of underwear burning in Times Square on TV, if possible.“ Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986.

<sup>1480</sup> P54:138: „The women are dressed in shortie night gowns, baby doll pyjamas, garter belts and black stockings, see-through negligees. Some are in bathing suits, one piece or bikini, jogging shorts and sun halters, leotards, cheer leader outfits, clinging evening and sequin dresses. All are heavily made-up.“; vgl. *HT*, 246–247.

Pinter dies zu einem Treffen zusammenzieht, das zudem nicht, wie sonst üblich, verabredungsgemäß auf der Toilette stattfindet (vgl. *HT*, 253). Wesentlich sind die Änderungen und Auslassungen in Moiras Bericht: Der Zeitraum, innerhalb dessen den „Unwomen“ in den Kolonien „die Nase abfällt“, ist von drei Jahren (*HT*, 260) auf ein Jahr verkürzt; weggelassen ist, wie Moira Aunt Elizabeth überwältigt hat und entkommen konnte (vgl. *HT*, 256), denn in seiner Fassung war Offred an diesen Vorgängen als Fluchthelferin ja beteiligt; die Hilfe der Quäker und die „Underground Femaleroad“ (*HT*, 257–260) sind nicht erwähnt; ihre Angst und ihre Schuldgefühle gegenüber den Helfern, die durch sie in Gefahr gerieten (*HT*, 259), und die entsetzlichen Zustände in den „Colonies“ (*HT*, 260) werden von Pinter ebenfalls nicht thematisiert. Neuerfindungen Pinters sind Moiras zerstörte Hände, die Szenen zu fortgeschrittener Stunde (wildes Tanzen, alkoholisierte Gäste, das Geschehen an der Bar) und die Erwähnung der Inhaftierung des führenden Widerstandskämpfers, mit dem Pinter das neu eingeführte Handlungselement wieder aufgreift, das der Vorbereitung nachfolgender Ereignisse (die „Participation“ und die diesbezüglichen Erläuterungen des Commanders in der Attentatssequenz) dient. Schließlich deutet Pinter nur an, dass es im Hotelzimmer zu den im Roman (Kap. 39) dargestellten Intimitäten zwischen Offred und dem Commander kommt, fügt hingegen die Rückfahrt, in der hauptsächlich das Verhältnis von Offred und Nick gestaltet wird, hinzu.

### 12.3.12.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff adaptiert Pinters Konzeption in Bezug auf die Anordnung der Einzelsequenzen, nimmt aber (zum Teil Margaret Atwoods Anregungen folgend) auf inhaltlicher Ebene sowie im Hinblick auf eine attraktivere Optik des Szenen- und Kostümbildes etliche Überarbeitungen vor.

Aufbruch und Fahrt zum Club stimmen in A20 weitgehend mit Pinters Fassung überein, enthalten aber einige handschriftliche Änderungen und Anmerkungen Atwoods<sup>1481</sup>. Diese sind in A27, abgesehen von der Streichung des Fluches, jedoch nicht berücksichtigt.<sup>1482</sup> Kürzungen betreffen zudem mehrere von Pinter übernommene Textpassagen (z. B. das „You look fantastic“-Kompliment und die zu großen Schuhe). S12 enthält zwar eine Reihe von Textänderungen,<sup>1483</sup> entspricht jedoch größtenteils der Darstellung in A27. Der Film folgt weitgehend der letzten Drehbuchfassung, weist aber auch Abweichungen auf, die sich hauptsächlich auf Offreds Äußeres beziehen: Im Roman ist das Kleid als vulgär-sündiges, mit Federn und glitzernden Pailletten besetztes Nachtclub-Kostüm in lila und pink beschrieben (*HT*, 241–242), das Offred zudem nicht richtig passt (*HT*, 243), und auch in den Drehbüchern ist von einem Paillettenkleid, hochhackigen Schuhen und starkem Make-up die Rede (in A27 heißt es sogar: „a call-girl’s outfit“); hier ist Offred jedoch elegant gekleidet und dezent geschminkt. Und anders als in S12 (und allen vorigen Schriftfassungen), wo wie bei Pinter betont wird, dass Nick sich nichts anmerken lässt („He is expressionless.“) und seine Anwesenheit auch sonst nicht herausgestrichen wird, wirft er hier während der Anreise mehrmals bedeutungsvolle Blicke auf Offred.

Bei der Partyszene ist zunächst Pinters einleitender Shot, in der ein Korridor mit nummerierten Türen zu sehen und ein Frauenlachen zu hören ist und der somit Assoziationen an ein Bordell weckt, in A20 und allen Folgefassungen entfallen. In A20 enthält die sich anschließende Darstellung zum einen Änderungen, die sich auf die Charakterisierung Moiras auswirken (im Gegensatz zu Pinter tanzt sie allein, und sie spitzt ihre Lippen nicht zu einem Kuss, als sie Offred erblickt), und zum anderen solche, die direkt oder indirekt Hintergrundinformationen zum Staat Gilead liefern und den Zuschauer gleichzeitig zu einer Bewertung auffordern: So ist die auf Offreds Bemerkung „I thought ... all this sort of thing was strictly forbidden“ folgende, gegenüber P54, wo er lapidar „It is“ erwidert, hinzugefügte Erklärung des Commanders („It should be. But there is a war going on. These men are in it, so they need a little fun to keep ’em going.“) von Atwood handschriftlich durch die Worte „It is. Officially“ ersetzt. Diese in den Folgefassungen übernommene Formulierung zielt darauf ab, in pointierter Form die Diskrepanz zwischen den geltenden Normen und Werten Gileads und dem normwidrigen Verhalten seiner Führungselite aufzudecken und diese als Heuchler zu entlarven. Ebenfalls

<sup>1481</sup> Zum Beispiel ist der Ausdruck „to hell“ gestrichen, sind die Sätze „It’ll be like the good old days“ und „I’ve forgotten now to use this stuff“, in denen der Vergangenheitsbezug betont wird, hinzugefügt, und der Ausruf des Commanders „What a pair of pins!“ ist mit dem Kommentar „oh no. Not pins! No one says that“ geändert in „You look fine“. Ein weiterer Teil des Dialogs ist mit dem Kommentar „There’s a lot too much of this ‚You know ... what‘ structure“ versehen.

<sup>1482</sup> Atwood insistiert deshalb und schreibt neben das von ihr umringelte Wort „pins!“: „I still hate this word. It’s archaic – NOBODY says pins any more“.

<sup>1483</sup> Beispielsweise ist Pinters Formulierung „COMMANDER You look fantastic. OFFRED Fantastic is right“ wieder eingefügt, der Ausruf „What a pair of pins!“ entfallen, und wie bei Pinter nimmt Nick bei der Ankunft im Club Offreds Mantel an sich.

von der Autorin gestrichen ist ein auf die im Club anwesenden Männer bezogener und hier gegenüber P54 hinzugefügter Satz „Allies from Europe and Russia“. Diese Korrektur ist darauf angelegt, das Regime als in der Weltgemeinschaft weitgehend isoliert zu präsentieren, ist jedoch in den nachfolgenden Fassungen nur teilweise umgesetzt (in A27 u. S12 heißt es: „Allies.“). Die gravierendste, weil den weiteren Handlungsverlauf beeinflussende Änderung betrifft die von Pinter neu erfundene Räumungs-Szene, die Schlöndorff bereits in einem Brief an Pinter kritisiert hatte, und die von Atwood in Fassung A1 gestrichen worden war (s. Anm. 1473). Sie ist nun, ebenso wie alle Bezüge darauf, vollständig entfallen. Fassung A27 weist keine nennenswerten Überarbeitungen auf, zwei Anregungen der Produzenten beziehen sich allerdings auf sie<sup>1484</sup>. Im finalen Skript S12 ist die Szene noch einmal gekürzt (die Beschreibungen der anwesenden Frauen, der Musik und der Leinwand-Bilder fehlen, der Dialog mit Dick ist gerafft), die Einladung zu einem Getränk ist vom Commander als Erlaubnis formuliert und unterstreicht damit das Hierarchiegefälle<sup>1485</sup>; vor allem aber ist es hier nicht die Kellnerin, die dem Commander ein Telefon an den Tisch bringt, sondern Nick. Die Filmszene ist weitgehend der letzten Drehbuchfassung entsprechend umgesetzt, es gibt jedoch auch einige Modifikationen. Die bei Pinter genannte Musik von den Beach Boys ist durch aktuellere Musik von den Fine Young Cannibals („Johnny Come Home“, 1985) und Les Rita Mitsouko („Tongue Dance“, 1989) ersetzt. Die Kontaktaufnahme Moiras und das Wiedererkennen der beiden Frauen wurden leicht abgewandelt. Und mit Nicks kurzem Auftritt wegen des Telefonanrufs gibt Schlöndorff der Beziehung von Offred und Nick weiteren Darstellungsraum, denn er ist hier mit einem langen vielsagenden Blick auf Offred ausgeschmückt, der als Vermittler von Nicks Gefühlswelt fungiert, insbesondere im Kontext der nachfolgenden Spannungen auf der Rückfahrt und in der Sequenz „Zweiter Besuch bei Nick“. Insgesamt erscheint die Szenerie allerdings in Ausstattung und Atmosphäre gegenüber Roman und Ursprungsdrehbuch stark verändert: Während das Aussehen der Frauen bei Atwood und Pinter als leicht schäbige, improvisierte Maskerade erscheint (s. Anm. 1480), tragen sie im Film vorwiegend Abendgarderobe oder Dessous. Hier ist zudem Moiras zerschlissenes Playboy-Bunny-Kostüm des Romans durch eine verführerische Aufmachung, nämlich eine erotisierte Version des roten Handmaid-Habits, ersetzt. Im Roman wirkt Moira außerdem freudlos und deplatziert und bemerkt Offred zunächst nicht (*HT*, 251), und auch Offred bewegt sich unsicher und fällt ohne die Führung des Commanders fast wegen ihrer hochhackigen Schuhe hin (*HT*, 252), während sie im Film sicher und selbstbewusst auftritt.

Etliche Revisionen durchlaufen hat auch das Wiedersehen Offreds mit Moira. In Skript A20 stellt Shot 148 eine Variante der Wiedersehens-Szene dar, der die Shots 139–140 in Pinters finaler Fassung P54 ersetzt. Änderungen betreffen vorrangig den äußeren Handlungsrahmen und bedeuten eine Anpassung an die entfallene Saalräumung sowie eine engere Anlehnung an den Roman; der Dialogtext stimmt hingegen größtenteils wörtlich mit Pinters Fassung überein. Statt in einem leeren Hotelzimmer treffen sich Offred und Moira in der Damentoilette – im Roman immer der Ort für ihre geheimen Treffen –, vor der auch hier eine Aunt (in violetterm Kaftan und mit Schlagstock) postiert ist (vgl. *HT*, 253). Die auf ihre entstellten Hände bezogene Feststellung Moiras ist einer anderen Textstelle entlehnt und gegenüber Pinters Drehbuch ergänzt.<sup>1486</sup> An Moiras Text hat Atwood zudem zahlreiche handschriftliche Änderungen und Anmerkungen vorgenommen; vor allem streicht sie Four-Letter-Words, die jedoch unverändert in Folgefassung A27 eingehen.<sup>1487</sup> Im Einklang mit dem Romankapitel endet die Szene schließlich mit einem Voice-over Offreds, in dem sie sich ein heroisches Ende Moiras ausmalt.<sup>1488</sup> Fassung A27 enthält neben einigen geringfügigen Textabweichun-

<sup>1484</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4: „In light of the repression of blacks there should be black and Asian women at Jezebels [sic].“; „Instead of saying ‚I haven’t had a drink in years.‘ could Kate say something like, ‚Make mine a double.‘“ Während der erste Vorschlag im Film realisiert ist, wird die Textzeile Offreds, die sie weniger defensiv erscheinen lassen würde, in keiner der nächsten Fassungen verwendet oder sinngemäß umgesetzt.

<sup>1485</sup> S12:136: „you can have one drink.“; vgl. P54:138, A20:147 u. A27:136: „Have a drink. What will you have?“

<sup>1486</sup> A20:148: „I told you, hand and feet we don’t need for our purposes.“; vgl. *HT*, 102; s. Anm. 749.

<sup>1487</sup> Der Ausdruck „fucking“ und der Satz „They stuck something up my ass“ sind gestrichen; die Aussage, es sei das Paradies hier, ist leicht gekürzt und mit dem Kommentar „this speech should be ironic“ versehen; Moiras Ausruf „They don’t give a fuck. I mean they don’t care who you fuck“ ist ersetzt durch „They don’t care what you do with women“; an einer Stelle ist notiert, dass sie hier den Tonfall einer Aunt nachahmt („Remember? (mimics an aunt)“); zudem ist eine Änderung an Offreds Voice-over-Text vorgenommen: „But I don’t know how she ended“ ist geändert in „But I don’t know how she ended up; how she ended“.

<sup>1488</sup> A20:148: „I’d like to say she blew up Jezebel’s with fifty [C]ommanders inside it. But I don’t know how she ended. I never saw her again.“; vgl. *HT*, 262; s. Anm. 972.

gen zwei wesentliche Änderungen. Zum einen ist Kates Voice-over am Szenenende wieder entfallen und zum anderen ist Moiras Bericht erheblich ausführlicher und thematisiert in enger Anlehnung an den Roman die Fluchthelfer-Organisation, die Folter, die Zwangsarbeit in den Kolonien und die Umweltverseuchung<sup>1489</sup>. In S12 stimmt der Text mit einer Ausnahme zunächst mit A27 überein: Abweichend vom Roman (*HT*, 254) und von allen bisherigen Drehbuchfassungen sagt erstmals Offred den Satz, „You look like the whore of Babylon“ zu Moira und nicht umgekehrt; da, abgesehen von den langen Handschuhen, Moiras Outfit in dieser Fassung nicht beschrieben ist, könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass man sich gegen das absurde Bunny-Kostüm entschieden hat. Ferner ist der lange Monolog Moiras aus A27 wieder entfallen und ihr Bericht wird im Dialog mit Offred, die immer wieder Zwischenfragen stellt, gestaltet. Dabei wird sowohl auf Textteile aus den Drehbuchfassungen P54 und A20/A27 zurückgegriffen als auch neuer Text hinzugefügt<sup>1490</sup>. Insgesamt lässt die Dialogform den Bericht Moiras lebendiger und natürlicher wirken; zwar entfallen einige Details wie z. B. die Unterschiede zwischen den verschiedenen „Colonies“, jedoch enthält er genügend Hintergrundinformationen zum Fluchthelfernetzwerk, zum Bestrafungsrisiko (Folter und Hinrichtung) und zur Umweltverschmutzung; die Inhalte sind pointiert und in einer der Figur der Moira angemessen schneiderigen Sprache vorgebracht. Die Darstellung im Film entspricht dem finalen Skript S12, nur die Wache haltende Aunt wird nicht gezeigt.

Auch die auf das Wiedersehen mit Moira folgenden Shots wurden von Schlöndorff und Atwood mehrmals stark überarbeitet. In A20 entfallen zunächst das Tanzen sowie jene Dialogpassagen, die Bezüge zur Verhaftung des „big boy“ beinhalten. Die von Schlöndorff weitgehend unverändert aus Pinters Ursprungsdrehbuch übernommenen Geschehnisse an der Bar werden hier von Atwood gestrichen und kritisch kommentiert.<sup>1491</sup> Darüber hinaus stellt Schlöndorff, während bei Pinter nur die Rede davon ist, dass Offred und der Commander in eines der Hotelzimmer gehen, in einer neuen Einzelsequenz dar, wie sie sich auf das Bett legen und der Commander beginnt, Offred zu entkleiden und zu liebkosen; diese Szene basiert auf Kapitel 39 des Romans und übernimmt Teile daraus im Wortlaut (vgl. *HT*, 265–267). Die Folgefassung A27 stellt eine Mischung aus Pinters Entwurf P54 und dem überarbeiteten Entwurf A20 dar. Am Anfang der Szene sind das Tanzen sowie, wenn auch mit einigen Textänderungen, die Dialogpassagen zur Verhaftung des „big boy“, wieder eingefügt; neu hinzugekommen ist ein Dialog zwischen Offred und dem Commander<sup>1492</sup>; das Geschehen an der Bar ist stark verändert: während die Cheerleader-Mädchen ihre Vorführung geben, liefern sich zwei Männer einen nicht ganz ernst gemeinten Ringkampf<sup>1493</sup>; und der Mann mit der Peitsche entfällt ebenso wie der Kollaps des Mädchens unter dem Mann mit dem Cowboy-Hut (s. Anm. 1476). Die Hotelzimmer-Szene entspricht hingegen mit geringfügigen Änderungen der vorherigen Fassung

<sup>1489</sup> A27:137: „MOIRA I only had so much time before they found the old bat and sent out the alarm. I tried to think of someone. I tried to remember our mailing list. I chose a married couple. I remembered their address, zip code and all. These people let me in right away. As soon as I was inside the door, I took off the headgear and told them who I was. I knew I was taking a chance. Anyway, they gave me some clothes, a dress of hers, and burned the Aunt's outfit. They were a station on the Underground Femaleroad. They were better organized than you think. They'd infiltrated a couple of useful places; one was the post office. I made it into the city in a mail sack. They got the driver soon after that. He ended up on the Wall. I was underground, it must have been two or three months. I was taken from one safe house to another. Anyway, close to the border, or whatever it was, they picked me up. I won't go into what happened after that. All I can say is they didn't leave any marks. When it was over they showed me a movie. It was about life in the Colonies. They spend their time cleaning up. Sometimes it's just bodies, after a battle. The one in city ghettos are the worst. They're left around longer, they get rottener. This bunch doesn't like dead bodies lying around, so the women in the Colonies there do the burning. The other Colonies are worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you've got three years, maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. Then, they stuck something up my ass and told me I had two alternatives – the Colonies or here. So I said here.“; vgl. *HT*, 256–261.

<sup>1490</sup> Zum Beispiel: „It took me fucking ages to get there with a lot of people risking their necks. I heard some sweet guy who hid me in his kid's room for a month is hanging on The Wall and I think, for what. Christ, I didn't even have the decency to escape.“; „You're such a goddam wimp.“; vgl. *HT*, 234; s. Anm. 954.

<sup>1491</sup> Siehe Anm. 1476. Der Satz „A man is cracking a whip“ ist durchgestrichen und mit dem Vermerk „way too much“ versehen; der Zusammenbruch eines Mädchens ist ebenfalls vollständig gestrichen und trägt den Vermerk „again – too crude + overdone“.

<sup>1492</sup> A27:137A: „COMMANDER You like me, don't you? You really like me. OFFRED You're a nice man. COMMANDER Nice. Fuck nice. [...] I'm good and good for you. OFFRED I guess I'm lucky. COMMANDER Damn right you're lucky. Lucky ducky. Better a lucky ducky than a dead ducky. Right, Dick?“ Hierzu hat Atwood angemerkt: „Why would he say Dick to her?“ Die letzte Zeile sollte allerdings wohl an den nahebei tanzenden Bekannten des Commanders gerichtet sein.

<sup>1493</sup> A27:137A: „Two men take off their jackets and start an old-style wrestling match, tough – but very gentleman like.“

A20, lediglich ein von Pinter brieflich vorgeschlagener Dialog<sup>1494</sup> ist hinzugefügt. Allerdings ist die gesamte Szene ab dem Betreten des Zimmers durchgestrichen und von Schlöndorff mit den Vermerken „OUT“ und „Door is closed. CUT TO:“ versehen, wogegen Atwood mit der Anmerkung „Hey – why is this out?“ protestiert. Im finalen Skript S12 ist, während das Tanzen und der Ringkampf an der Bar beibehalten wurden, die Dialogpassage zur Verhaftung des „big boy“ erneut entfallen; der „lucky ducky“-Dialog wurde verändert und in den Hotelzimmer-Shot verschoben, wo er die von Pinter vorgeschlagenen Textzeilen ersetzt<sup>1495</sup>; die Szene im Hotelzimmer ist zudem entsprechend der handschriftlichen Streichung in A27 drastisch gekürzt. Schließlich weist die Filmfassung im Vergleich mit dem finalen Skript erneut wesentliche Änderungen auf. So ist die Atmosphäre im Club deutlich weniger ausschweifend und aggressiv, sondern zeigt die Gäste sich zu fortgeschrittener Stunde auf den verschiedenen Sitzgruppen entspannen oder zu ruhiger Musik tanzen. Auch der Commander und Offred tanzen eng umschlungen und führen dabei den „lucky ducky“-Dialog, was der Überleitung zur nachfolgenden Hotelzimmer-Szene dient. Der Zwischenfall an der Bar fehlt gänzlich, stattdessen sieht man, als der Commander und Offred auf dem Weg ins Hotelzimmer sind, auf dem Gang zwei Männer im Spaß miteinander ringen. Die nachfolgende Szene ist gegenüber S12 wieder eingefügt, unterscheidet sich jedoch stark sowohl von allen vorhergehenden Drehbuchversionen als auch vom Roman (Kap. 39). Während das Stelldichein bei Pinter nur erwähnt wird, hat Schlöndorff es, wenn auch mit deutlichen Abweichungen, in Anlehnung an den Roman in Szene gesetzt. So ist das Zimmer gegenüber der unpersönlichen und wenig geschmackvoll eingerichteten Version im Roman (vgl. *HT*, 263) hier mit schwarzen Wänden, Zebrafell, glänzender Satin-Bettwäsche und Blumendekoration mondän ausgestattet, und Offred, die sich im Prätext selbst als „Wrack“ (*HT*, 265), als „travesty, in bad makeup and someone else’s clothes, used glitz“ (*HT*, 266) bezeichnet, erscheint auch am späten Abend noch elegant und gepflegt. Auch steht die elegante Erscheinung des Commanders im Widerspruch zum Roman, in dem er sich entkleidet und es über ihn heißt „Without his uniform he looks smaller, older, like something being dried“ (*HT*, 267). Darüber hinaus ist die Andeutung nachfolgender sexueller Handlungen bei Atwood weniger vage: Beide liegen auf dem Bett, der Commander streichelt Offred, entkleidet sich und sagt, er hätte gedacht, sie könnten es einen Tag vor der Zeremonie schon einmal versuchen (*HT*, 266); Offred bemerkt seine Enttäuschung über ihre Passivität und ermahnt sich selbstironisch, so zu tun, als ob es ihr Vergnügen bereite (*HT*, 267; s. Anm. 847). Schlöndorff zeigt jedoch nur, wie die beiden das Zimmer betreten, der Commander Offred sich auf das Bett setzen lässt, ihre Schultern und das Gesicht streichelt und sie sich lange und vielsagend anschauen.

Die Darstellung der Rückfahrt in A20 entspricht, obwohl einige Passagen weggelassen wurden, Pinters Ursprungsdrehbuch. In A27 und S12 zeigt ein ergänzter Shot den Commander und Offred lachend aus dem Gebäude in die Garage kommen, wo Nick auf sie wartet.<sup>1496</sup> Fassung S12 ist dann lediglich um die Kontrolle am Checkpoint gekürzt.<sup>1497</sup> In der Filmfassung ist gemäß dem Vorschlag der Produzenten das Lachen entfallen und die Rückfahrt noch einmal kürzer gefasst: Das Passieren des Checkpoints wird nur ganz kurz und die Atmosphäre im Wageninnern überhaupt nicht gezeigt. Die Spannung zwischen Offred und Nick ist hier stattdessen beim Einsteigen sowie später bei der Ankunft am Haus spürbar. Die Bemerkung des Commanders, Nick sei ein guter Junge und wie ein Sohn für ihn, ist hingegen beibehalten. Beim Abschied küsst der Commander, der hier im Gegensatz zu den Schriftfassungen, in denen er schwankend und schnarchend gezeigt wird, deutlich weniger betrunken erscheint, hingebungsvoll Offreds Hand. Schließlich ist Nick ihm beim Aussteigen behilflich, entwindet ihm die Flasche und wirft diese neben Offred auf den Rücksitz.

<sup>1494</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 3: „The only dialogue I can think of here might be: COMMANDER: ‚You like me, don’t you?‘ OFFRED: ‚Sure. Sure.‘“

<sup>1495</sup> S12:138: „COMMANDER You like me? I like you. OFFRED I guess I’m lucky. COMMANDER Yes. Lucky, ducky. Better a lucky ducky than a dead ducky. You’re a good woman.“

<sup>1496</sup> Dies wird von den Produzenten kritisch kommentiert: „Will it be clear that Kate’s laugh is forced? Alternatively, she shouldn’t laugh.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 4.

<sup>1497</sup> Deshalb ist auch die in A27:139 entsprechend einer handschriftlichen Notiz Atwoods in A20:151 hinzugefügte, an Offred gerichtete Anweisung Nicks („Act like a wife.“) wieder entfallen.

### 12.3.13 Eskalation und Attentat

#### 12.3.13.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

In allen Entwürfen Pinters wird nach der „Salvaging und Particicution“-Sequenz der Handlungshöhepunkt erreicht und der Showdown eingeleitet. Diese „Eskalation und Attentat“-Sequenzen gehen stets der Rettungsaktion durch Nick und den „Mayday“-Untergrund voraus.

In „Skeleton outline“ P48/3 wartet Offred an der Straßenecke auf Ofglen, aber die Frau ist nicht Ofglen; Offred hat Angst; die neue Ofglen erzählt, dass Ofglen sich erhängt hat; in ihrem Zimmer betet Offred, der Folter zu entgehen.<sup>1498</sup> Diese Konzeption hat Pinter in P48/4 gravierend verändert, indem er erstmals das Attentat Offreds auf den Commander als neues Handlungselement einführt: Nachdem Offred die neue Ofglen trifft, die ihr von Ofglens Tod berichtet, findet Offred in dem Schrank in ihrem Zimmer ein Messer und eine Nachricht; sie betet; am Abend geht Offred ins Arbeitszimmer des Commanders und ersticht ihn; ein Alarm ertönt, sie rennt auf ihr Zimmer; im Haus bricht ein Tumult aus.<sup>1499</sup> In P52 ist dieser Entwurf weiter ausgearbeitet und in P53 mit wenigen Änderungen übernommen.

In P54 sind der Mordauftrag und die Begegnung mit der neuen Ofglen fast identisch mit der Vorläuferversion P53: Offred findet auf einem Tablett mit einer Wasserkaraffe einen Briefumschlag; sie öffnet ihn, nimmt ein Stück Papier heraus und liest es. Sie geht zum Schrank und findet zwischen ihren Unterröcken ein Messer; der gegenüber den Vorläuferfassungen neu hinzugefügte Shot 150 zeigt in einer Einblendung den Text der Nachricht: „Top right drawer. Tomorrow. 10 p.m.“; Offred trifft Ofglen an der Straßenecke und bemerkt erst spät, dass es sich nicht um Ofglen handelt<sup>1500</sup>. Das weitere Geschehen vor dem Attentat weist aber einige inhaltliche Änderungen gegenüber den Vorläuferversionen auf,<sup>1501</sup> ist stärker in einzelne Shots aufgegliedert und auf Spannungsaufbau angelegt. Zurück in ihrem Zimmer öffnet Offred den Schrank und betrachtet das Messer. Sie hört einen Wagen und beobachtet aus dem Fenster, wie der Wagen des Commanders durch das Tor hinausfährt. Offred liegt auf dem Bett und starrt an die Decke, die Uhr im Hintergrund zeigt „3:10 p.m.“. Es klopft an der Tür, Serena kommt herein, fragt ob es etwas Neues gebe und Offred reagiert ungehalten<sup>1502</sup>. Serena verlässt das Zimmer<sup>1503</sup> und Offred starrt aus dem Fenster auf das Tor. Ein Van der „Eyes“ nähert sich dem Tor, bleibt mit laufendem Motor stehen, wendet dann langsam und verschwindet. Offred liegt mit geschlossenen Augen auf dem Bett<sup>1504</sup>. Als sie einen Wagen hört, öffnet sie die Augen. Die Limousine des Commanders fährt vor. Der Commander geht ins Haus und Nick fährt den Wagen in die Garage. Offred sieht aus dem Fenster. Rita kommt ins Zimmer und bringt ihr ein Tablett mit dem Abendessen. Sie fragt, ob es stimme, dass es gute Neuigkeiten geben könnte, aber Offred antwortet nicht. Offred sieht weiter aus dem Fenster hinüber zur Garage. Sie beobachtet Nicks Wohnung: Das Licht wird eingeschaltet, Nick geht hinein, tritt an das Fenster und schließt die Vorhänge. Suchscheinwerfer streifen das Zimmer und Offred geht zum Schrank.<sup>1505</sup> Im letzten Shot der Sequenz geht sie die Treppe hinunter zum Arbeitszimmer des Commanders und tritt ein.

<sup>1498</sup> P48/3:59: „CORNER OF THE AVENUE Ofglen comes towards her. It is not Ofglen. ‚Offred’s fear.‘ New Ofglen: ‚She hanged herself. She saw the van coming for her. It was better.‘“; P48/3:60: „HER ROOM Offred praying to be saved from torture.“

<sup>1499</sup> P48/4:65: „CORNER OF THE AVENUE Ofglen comes towards her. It is not Ofglen. ‚Ofglen is dead.‘“; P48/4:66: „HER ROOM She opens the cupboard. A knife and a note. She prays.“; P48/4:67: „COMMANDER’S STUDY She goes in. The Commander on television. ‚You really like me then?‘ She stabs him. Alarm bells.“; P48/4:68: „HER ROOM She rushes in. Closes the door. Searchlights. Sirens. Uproar in the house.“

<sup>1500</sup> P54:151: „HANDMAID Blessed be the fruit. OFFRED May the Lord open. I’ve found it. I’m ready – The Handmaid turns to her. – but I need to know about after – [die letzte Zeile ist hinter dem Wort „but“ durchgestrichen und ersetzt: what do I do after I –] Offred stares at the Handmaid. She is not Ofglen. OFFRED Where is Ofglen? HANDMAID I am Ofglen.“

<sup>1501</sup> Der Ablauf in P52 und P53 kann kurz wie folgt umrissen werden: Im Garten begegnet Offred Serena, die sich erkundigt, ob es Anzeichen einer Schwangerschaft gebe; in der Nacht schaut Offred hinüber zu Nicks Fenster und geht dann zum Arbeitszimmer des Commanders.

<sup>1502</sup> P54:155: „SERENA I’m sorry ... to disturb you. I wondered ... is there any news? OFFRED Oh for Christ sakes leave me alone! She jumps up and goes to the window. No! There’s no news! SERENA So you might ...? OFFRED Yes. I might! SERENA Praise be.“

<sup>1503</sup> P54:155: Handschriftlich hat Pinter hier die Uhrzeit ergänzt: „It is 7:15 p.m.“

<sup>1504</sup> P54:159: Handschriftlich hat Pinter hier die Uhrzeit ergänzt: „It is 8 p.m.“

<sup>1505</sup> P54:165: Am Anfang des Shots hat Pinter handschriftlich die Uhrzeit vermerkt: „It is 10 p.m.“

Die Attentats-Sequenz stimmt wiederum über alle untersuchten Skriptfassungen weitgehend überein. Als Offred das Zimmer betritt, zieht der Commander reflexartig eine Waffe.<sup>1506</sup> Der Fernseher ist eingeschaltet und zeigt die Belagerung eines Hauses, Schüsse und Explosionen. Auf dem Fernsehschirm erscheint der Commander, und mit einem „Ssh! I want to hear“ unterbricht Offred seine Erklärungen, um die Sendung zu hören. Auf Bitten eines Reporters erläutert der Commander die Hintergründe der Belagerung, bei der eine Reihe von Terroristen gefangen genommen und getötet wurde.<sup>1507</sup> Der Commander schaltet den Apparat aus und grinst Offred an, er ist stolz auf seinen Auftritt. Auf Offreds Nachfragen erklärt er amüsiert, bei dem vermeintlichen Vergewaltiger in der „Participation“ hätte es sich um den „big boy“ der Terroristen gehandelt.<sup>1508</sup> Offred streichelt seinen Nacken, küsst ihn sanft und der Commander betont, wie viel sie ihm bedeute<sup>1509</sup>. Offred zieht das Messer aus ihrem Ärmel und schlitzt ihm damit den Hals auf. Er hält sich den Hals, starrt sie überrascht an, versucht das Blut aufzuhalten, greift nach ihr, fällt zu Boden und zieht sie mit sich. Sie liegen am Boden, ihre Gesichter ganz nah. Er betätigt einen Alarmknopf und Alarmglocken schrillen im ganzen Haus. Offred befreit sich aus seinem Griff, rennt hinaus, auf ihr Zimmer und schließt die Tür. Man sieht das Licht der Suchscheinwerfer und hört Aufruhr im Haus sowie sich nähernde Sirenen.

Die „Eskalation und Attentat“-Sequenzen stellen größtenteils Innovationen Pinters dar. Lediglich die Begegnung mit der neuen Ofglen ist im Roman vorgeprägt (Kap. 44), wobei Pinter allerdings weglässt, dass Offred das „Mayday“-Passwort an der neuen Ofglen testet und von dieser daraufhin gewarnt wird. Entfallen sind außerdem die Entdeckung Serena Joys, dass der Commander sie mit Offred hintergangen hat (Kap. 45), und Offreds Reflexionen in Kapitel 46, in dem sie über verpasste Chancen, Handlungsalternativen und Suizid nachdenkt. Stattdessen fokussiert Pinter mit dem neu erfundenen Handlungsablauf stark auf Offreds aktiven Widerstandsakt. Offred ist nicht passiv und resigniert, sondern verhält sich gegenüber Serena respektlos und angriffslustig und geht schließlich bei der Ermordung des Commanders, zu der Pinter möglicherweise durch eine Textpassage am Ende von Kapitel 23 inspiriert worden ist, als Offred beschreibt, wie sie nach dem ersten Treffen mit dem Commander in seinem Arbeitszimmer daran gedacht habe, ihm einen scharfen Gegenstand zwischen die Rippen zu stoßen, dies jedoch sogleich als nachträgliche Zufügung enthüllt (*HT*, 149–150; s. Anm. 971), entschlossen und zielstrebig zu Werke, wogegen Atwood jedoch im Hinblick auf die Figurenzeichnung und -beziehung Einwände erhebt<sup>1510</sup>. Auch in anderer Hinsicht weicht die Charakterdarstellung gravierend vom Roman ab. Während Serena schwächer, fast als unterwürfige Bittstellerin, auftritt, hebt Pinter insbesondere mit den Textpassagen, in denen die Perfidie, die Hinrichtung des Führers der Widerstandsbewegung durch die Handmaids ausführen zu lassen, offenbart wird, stark auf den Zynismus und die Skrupellosigkeit des Commanders ab. Insofern als zum einen Serenas Entdeckung des privaten Verrats und die damit einhergehende drohende Bestrafung Offreds fehlen und zum anderen der Commander als grausamer Tyrann auftritt, wirkt ihre Tat eindeutig politisch motiviert. Gleichzeitig erhält die nachfolgende Rettungsaktion Nicks eine andere Begründung. Anders als im Roman, wo sich die Situation für Offred zuspitzt, da sie nicht nur wegen ihres Kontaktes mit der Abweichlerin Ofglen fürchten muss, ins Visier des Staates zu geraten, son-

<sup>1506</sup> P54:167: „The Commander turns sharply, pulls a gun. Offred stands still and then calmly closes the door. COMMANDER Hey ...! It's you. What is it? I could have fired this thing. I didn't call for you. What is it? [...] OFFRED I just wanted to see you. Sorry. An impulse.“

<sup>1507</sup> P54:167: „That is correct. We got the whole – so-called – ‚Mayday‘ gang, and that included their leader – a very dangerous man. This is a significant breakthrough for our security forces. And I would say we now have a comparatively stable situation here in Homeland One [der Ausdruck „Homeland One“ ist handschriftlich gestrichen und durch den Ausdruck „this State“ ersetzt]. But I want to make it quite clear that we intend to rid the whole country of these vermin and we will do it without mercy. And make no mistake. We're going to win. We have the force. We have the faith. And we will not rest until we have purified this country – in the name of God.“ Teile des Textes erinnern stark an folgende Passage in Ronald Reagans Rede zur Lage der Nation vom 6. Februar 1985: „Anything is possible in America if we have the faith, the will, and the heart.“ Miller Center – Presidential Speeches – Ronald Reagan: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/february-6-1985-state-union-address>.

<sup>1508</sup> P54:167: „OFFRED So you've really got them on the run? COMMANDER No. Not really. It's tough. They keep bobbing up. You squash one bunch and another comes out from nowhere. They got the Commander of Georgia last week. [...] OFFRED But you got the ‚big boy‘ – this week. COMMANDER Yes, we did. OFFRED What will you do with him? COMMANDER Do? It's done. You attended a little party for him yesterday afternoon. [...] OFFRED You mean the rapist? The Commander laughs. COMMANDER Yes, the rapist. He probably was a goddam rapist. None of these bastards have any morals.“

<sup>1509</sup> P54:167: „COMMANDER [...] She kisses him gently. You know what keeps me going? The thought of you ... coming in here ... giving me my drink ... caring for me ... being by my side. Do you know that?“

<sup>1510</sup> Vgl. Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3: „Well, the throat-slashing scene makes a dandy climax but I have problems with it in relation to her character. And in relation to their relationship ... isn't she even a bit reluctant?“

dem auch, dass sich Serena für Freds Ehebruch an ihr rächt, wird sie hier von der Rebellenorganisation in Sicherheit gebracht, weil sie sich für den Widerstand verdient gemacht hat.

### 12.3.13.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff nimmt an Pinters Konzeption einige teilweise bedeutende Änderungen vor, jedoch ohne die neuerfundene Ermordung des Commanders grundsätzlich infrage zu stellen. Die inhaltlichen und strukturellen Neuerungen betreffen vorrangig die Figurenzeichnung und die Devianzhandlung.

Zunächst liegt mit der von Margaret Atwood bearbeiteten Drehbuchfassung A1 eine Version der Attentatssequenz vor, die zeitlich zwischen den Skripten P54 und A20 einzuordnen ist und die nachfolgend kurz beschrieben wird. Sie ist gegenüber P54 stark verändert, insofern als Textpassagen weggelassen bzw. hinzugefügt sowie insgesamt neu arrangiert wurden. So wird zwar auf dem eingeschalteten Fernsehgerät die Belagerung gezeigt, die Erläuterungen des Commanders zur Verhaftung der Rebellen und die Ankündigung des endgültigen Sieges sind hingegen entfallen. Übernommen ist allerdings die Darstellung der Zusammenhänge mit der „Participation“ des „big boy“ (s. Anm. 1508). Auf diese bezieht sich eine neu hinzugefügte Textpassage, in der Offred sagt, dass sie nun verstehe, warum Ofglen getan habe, was sie getan hat, und sie den Commander fragt, ob er sie auch töten lassen<sup>1511</sup>, was ihr letztlich einen weiteren Grund für ihre Tat liefert. Umfangreich erneuert ist auch der Handlungsverlauf nach dem Kuss Offreds und dem Geständnis des Commanders, was sie ihm bedeutet habe: Offred zieht das Messer aus ihrem Ärmel; er bemerkt dies und auch, dass sie inzwischen seine Waffe an sich gebracht hat, und versucht, ihr den Angriff auszureden.<sup>1512</sup> Dieser Einfall löst jedoch, wie aus der Korrespondenz von Pinter und Schlöndorff hervorgeht, eine Kontroverse aus und wird später revidiert.<sup>1513</sup> Während Offred nach dem „Warum“ fragt, steht sie über ihm wie ein „avenging angel“, und es folgt der von Pinter übernommene „the country was a mess“-Absatz (s. Anm. 1394). Als von draußen Lärm zu hören ist und Autos vorfahren, schließt Offred die Tür ab und schlitzt ihm mit dem Messer den Hals auf. Danach entspricht der Ablauf wieder P54.

Fassung A20 beginnt mit einer von Schlöndorff neu hinzugefügten Anwerbeszene, die hier direkt auf die „Salvaging und Participation“-Sequenz folgt: Offred und Ofglen laufen flüsternd nebeneinander her; Ofglen drängt Offred, für den Widerstand tätig zu werden, aber Offred lehnt ab; als Ofglen insistiert, begründet Offred ihre Weigerung mit Serenas Versprechen, sie könne ihre Tochter sehen, und Ofglen ist „deeply disappointed“.<sup>1514</sup> Für die nächsten beiden Einzelsequenzen greift Schlöndorff auf Pinters Entwurf P54 zurück. So ist Shot 156 erweitert und stärker auf Spannungserzeugung angelegt: Als Offred zum Haus zurückkehrt, beobachtet sie, wie Nick und der Commander, die in Eile zu sein scheinen, mit dem Wagen davonfahren und wird von Cora aufgeklärt „They’re off for the night. A major operation“. Die Szene, in der Serena Offred nach Anzeichen einer Schwangerschaft fragt, ist hingegen von Pinter unverändert übernommen.<sup>1515</sup> Erst dann folgt die Sequenz „Die neue Ofglen“, die folgende Änderungen aufweist: Während Offred bei Pinter auf das zuvor gefundene

<sup>1511</sup> Drehbuch, Fassung A1, S. 134–136: „OF[F]RED (not pretending any longer) Now I understand. COMMANDER What’s that? OFFRED Ofglen, that’s why she did it. „Did you have her killed, too?“

<sup>1512</sup> Drehbuch, Fassung A1, S. 136: „She takes the knife from her sleeve. He sees it, as well as the gun (she has taken) and the expression on her face. He tries to talk her out of it. COMMANDER No, you can’t do this, not you. I thought you understand me, you wanted to know. How I was in market research to start with – then I branched out – became a sort of scientist. Then the guys made their move and they asked me to go in with them. I liked the most of the things they wanted to do ... you know ... so ...“ Der Sprechtext stammt größtenteils aus der Sequenz „Viertes Treffen mit dem Commander, Motive“ und trägt Schlöndorffs handschriftlichen Vermerk „Dialogue to be adapted for this scene.“

<sup>1513</sup> Vgl. Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]: „Pleading may give his arguments more urgency, we’d listen better without feeling it as a lecture [...]“; Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 23.09.1988: „[...] think you’re wrong to want to make the Commander plead for his life at the climax.“; Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 05.10.1988: „I do agree with you that the Commander should not plead at the end.“

<sup>1514</sup> A20:155: „OFGLEN He is the brain behind all this. The insidious [das Adjektiv ist von Atwood handschriftlich gestrichen] propaganda. The brain washing. You said you would. OFFRED I can’t. I’m not good at that. I’d get caught. OFGLEN We could get you out. [von Atwood handschriftlich ergänzt: Out of the country.] We can – if there is immediate danger. OFFRED I want to stay here. I can’t. Serena promised to get me to see my daughter.“ Offreds letzte Dialogzeilen sind von der Autorin durchgestrichen, mit dem Kommentar „awkward“ versehen und geändert in „I can’t leave. or – My daughter is here. She’s here somewhere. I might get to see her – Serena said maybe –“. Ergänzt ist zudem eine Erwiderung Ofglens („You believe that?“), mit der Offreds Hoffnung als naives Wunschdenken entlarvt werden soll.

<sup>1515</sup> Hier hat Atwood lediglich zum besseren Verständnis, warum Serena auf Offreds Feststellung, es gebe in Bezug auf eine Schwangerschaft nichts Neues, Hoffnung schöpft, zweimal das Wort „bad“ eingefügt: „SERENA [...] is there any bad news? OFFRED [...] No! There’s no bad news! SERENA So you might ...? OFFRED Yes. I might! SERENA Praise be.“

Messer anspielt und ihre Bereitschaft, das Attentat auszuführen, signalisiert („I’m ready –“), sagt sie hier „I’ve thought about it. [...] But how would I do it?“; dies bezieht sich aber nicht auf einen konkreten Mordauftrag (der in dieser Fassung fehlt), sondern auf Ofglens kurz zuvor gestellte Frage „Would you do anything we asked you to do?“ und ihr Drängen „You said you would“; ferner ist die neue Ofglen hier keine fremde Handmaid, sondern die in dieser Fassung schon aus den „Testifying“- und „Salvaging und Particicution“-Sequenzen bekannte June. Schließlich ist Offreds Rückweg zum Haus angefügt, für den Shots aus Pinters Entwurf verwendet wurden, in denen Offred das Geschehen in der „Vor dem Attentat“-Sequenz beobachtet, und in denen die Rückkehr des Commanders sowie die Vorfahrt des schwarzen Vans beschrieben sind. Ebenfalls neu gegenüber Pinter ist die an den Roman angelehnte Sequenz, in der Serena Offred damit konfrontiert, dass sie die Abendgarderobe gefunden hat, die jedoch im Unterschied zum Text mit einem Versuch Nicks beginnt, Offred zu warnen.<sup>1516</sup> Dieses Handlungselement wird in der direkt im Anschluss folgenden Attentatsszene aufgegriffen, so dass Offreds Tat stärker persönlich motiviert erscheint. Die Attentatssequenz entspricht zunächst weitgehend Fassung P54, weist jedoch eine Reihe von handschriftlichen Anmerkungen und Überarbeitungen Atwoods auf.<sup>1517</sup> Zudem wurden Kürzungen vor allem am Sprechtext des Commanders vorgenommen: Seine Erläuterungen brechen mit dem Satz „This is a significant breakthrough“ ab, seine Prahlerei über den gelungenen Auftritt ist ebenso entfallen wie der „they keep bobbing up“-Absatz, und seine verächtliche Bemerkung über den Rebellenführer ist unter Weglassung der Flüche und Schimpfwörter auf die Feststellung „He probably was a rapist“ reduziert. Ab hier ist die Attentatssequenz jedoch neu konzipiert. So muss Offred zunächst in einer neu hinzugefügten Passage die auf dem Fernsehschirm gezeigte Verhaftung Ofglens mit ansehen (s. Anm. 1527). Danach folgt ein längerer, von Atwood bearbeiteter Dialog über Serenas Entdeckung, der mit dem Zeigen des Paillettenkleides eingeleitet wird; er ist, da Offred hier (abweichend von Pinters Entwurf) auch das Schicksal ihrer Vorgängerin zur Sprache bringt, als aktive Konfrontation Offreds gestaltet und zielt stärker darauf ab, den Commander als schwach und verantwortungslos zu zeigen, nicht willens, Offred in ihrer misslichen Lage zu helfen.<sup>1518</sup> Hiernach lehnt er sich vor, um sie zu küssen, und Offred lässt das Kleid fallen und schlitzt ihm den Hals auf.<sup>1519</sup> Während es in allen vorherigen Fassungen heißt „She kisses him gently“, was entweder als zärtlicher Abschiedskuss oder berechnendes Täuschungsmanöver ausgelegt werden kann, bedeutet das Vertauschen der Rollen bei dem Kuss eine besitzergreifende Geste, eine Grenzüberschreitung des Commanders, die scheinbar als Auslöser für eine Gegenwehrhandlung Offreds fungiert. Der Rest der Sequenz (Fallen, Alarmknopf, Hinausrennen) entspricht den Vorläuferfassungen.

<sup>1516</sup> A20:161: „Nick watches her approaching, fiddling with his cap, trying to signal something. Before she can get near him, Serena has come out of the front door, standing on the steps. SERENA Offred! Offred walks over to her. On the top step Serena stands, her eyes flaring. SERENA I trusted you. I tried to help you. What do you have to say? Silence. I told you, one thing I will not tolerate: private arrangements. She brings her hand from behind her back, showing the cloak. SERENA There is lipstick on it. She drops it, still holding something else. Purple sequins fall, glittering in the sunlight.“; vgl. HT, 298–299.

<sup>1517</sup> So ist Offreds erste Textzeile „I just wanted to see you. Sorry. An impulse“ mit der Begründung „too weak considering the scene with Serena“ gestrichen und durch einen dringenden Appell ersetzt: „I needed to see you. You’ve got to help me.“ Eine kürzere Passage zu der TV-Übertragung sowie die längere Passage zur „Particicution“ des Rebellenführers („big boy“) sind mit den Vermerken „I’d cut“ und den Vorschlägen „I’d play this [die TV-Nachrichten; AG] in the background + focus on the betrayal of Offred by the Commander“ und „I’d cut dialogue and show the Particicution in b.g. [background; AG]“ versehen.

<sup>1518</sup> A20:163: „OFFRED (staring) How did you find out? Offred is so shocked, she forgets to hide the dresses. The Commander plays with one of the feathers. COMMANDER I am sorry she found out. OFFRED Did you tell her? COMMANDER I had to, after she found this. She gave me hell. He blows the feather into the air. Go to your room. OFFRED Is this what happened to the other one? COMMANDER Now you know. [...] You always meant a lot to me ... coming in here ... giving me my drink ... cheating at the game ... caring for me ... the thought of you ... by night ... I want you to know that.“ Atwoods handschriftlich bearbeitete Version lautet: „OFFRED (showing him the sequin dress.) How did she find out? The Commander plays with one of the feathers. COMMANDER I’m sorry. It’s out of my hands. OFFRED Did you tell her? COMMANDER (shrugs) She found this. What could I do? She gave me hell. He blows the feather into the air. You’d better go to your room. OFFRED Is this what happened to the other one? COMMANDER It was unfortunate. [...] You always meant a lot to me ... taking the risk for me – coming in here ... caring for me ... the thought of you ... by night ... I could feel something for you. I want you to know that.“

<sup>1519</sup> A20:163: „He leans forward to kiss her. She lets the dress fall to the floor and slashes his neck with the shears; blade.“ Atwood hat dies handschriftlich wie folgt modifiziert: „He leans forward to kiss her. She acts as if to comply. Then she lets the dress fall to the floor, grabs a paperweight off his desk and bashes him on the head. There is blood. (or – paperknife if you want.)“ In Atwoods Vorschlag lässt der Austausch der Mordwaffe von einem mitgebrachten Messer zu einem sich zufällig in Reichweite befindlichen Briefbeschwerer (oder Brieföffner) Offreds Tat ungeplant und spontan erscheinen.

Fassung A27 stellt im Großen und Ganzen ein Neuarrangement bereits in P54 und A20 vorhandener Elemente dar, in denen teilweise auch Atwoods Textvorschläge berücksichtigt sind und denen einige neue Passagen hinzugefügt wurden. Sie beginnt mit der Neugestaltung des Anwerbegesprächs, in dem Offred ihre Weigerung, die Untergrundorganisation aktiv zu unterstützen, nun mit ihrer Feigheit und Ungeschicklichkeit begründet.<sup>1520</sup> Während der Shot, in dem der Commander und Nick eilig zu einer „major operation“ aufbrechen, entfallen ist, verläuft die Szene mit Serenas Nachfrage, ob es hinsichtlich einer Schwangerschaft Neuigkeiten gebe, ähnlich wie in den vorigen Fassungen, jedoch mit anderer Pointe: Wenn Offred behauptet, es gebe keine Neuigkeiten („No! There’s no news!“) verheimlicht sie Serena die Schwangerschaft, die sie Nick kurz zuvor gestanden hat. Als nächstes ist ein neuer Shot eingefügt, in dem Offred Hilfe bei Nick zu suchen scheint<sup>1521</sup>, worauf dann die Szene mit der neuen Ofglen folgt, die vollständig mit A20 übereinstimmt. Demgegenüber ist die Sequenz „Serenas Entdeckung“ gegenüber der vorigen Fassung im Hinblick auf die Darstellung der Gefühle Serenas erweitert. Sie bringt Zorn und Enttäuschung deutlicher zum Ausdruck und ähnlich wie im Roman schwingt hier ein drohendes Unheil für Offred mit, denn sie wird auf ihr Zimmer geschickt wie ein ungezogenes Kind, das dort zu warten hat, bis eine passende Strafe gefunden ist.<sup>1522</sup> Am Szenenende lässt Serena das Kleid zu Boden fallen und Offred bückt sich, um es aufzuheben.<sup>1523</sup> Als Überleitung zur Attentatsszene ist nun ein Shot ergänzt, in dem Offred auf dem Weg zu ihrem Zimmer ist, dann aber, als sie die Stimme des Commanders hört, umkehrt und sein Zimmer betritt.<sup>1524</sup> Die eigentliche Attentatsszene ist erneut stark modifiziert und weist darüber hinaus eine Reihe von handschriftlichen Überarbeitungen Atwoods auf, die zum Teil mit den in der vorhergehenden Szene enthaltenen Anregungen im Zusammenhang stehen.<sup>1525</sup> Neu ist in dieser Fassung, dass der Commander sich gerade rasiert, als Offred das Zimmer betritt, was der Bereitstellung einer Mordwaffe dient. Gemäß Atwoods Vorschlägen bittet Offred ihn um Hilfe und zeigt ihm das Paillettenkleid, worauf sich der ebenfalls den Anmerkungen der Autorin entsprechend geänderte Dialog darüber entspinnt, wie Serena es herausgefunden und reagiert habe sowie darüber, dass es Offreds Vorgängerin ähnlich ergangen sei. Erst dann folgt die wiederum umgestaltete TV-Übertragung: Das Zeigen der Belagerung, das Interview mit dem Commander, seine Ausführungen zum bevorstehenden Sieg über die Rebellen, seine Prahlerei sowie die „bobbing up“-Bemerkung entsprechen weitestgehend wieder Pinters Ursprungsdrehbuch, sind jedoch z. T. handschriftlich durchgestrichen<sup>1526</sup>;

<sup>1520</sup> A27:143: „OFGLEN He’s at the top. He’s in charge of security for the whole State. He’s a real bastard. OFFRED How do you know that? OFGLEN The grapevine. There is a password. Mayday. Don’t use it unless you have to. We may have to get rid of him. You may have to. OFFRED I can’t. I wouldn’t be able to – I’d get caught. OFGLEN Somebody has to. OFFRED I know, but I can’t ... Ofglen is deeply disappointed. OFGLEN You said you would.“ Die Autorin hat Offreds Sprechtext mit der Zeile „Anyway he’s been nice to me. In his way“, die im Zusammenhang mit ihrer kritischen Bemerkung zu Pinters Gestaltung der Figur des Commanders und Offreds Beziehung zu ihm zu sehen ist (s. Anm. 1386), sowie einem abschließenden Konter auf Ofglens Vorwurf („OFFRED That’s not what I said.“) ergänzt.

<sup>1521</sup> A27:145A: „Offred crosses the courtyard, runs up the stairs to Nick’s room, knocks, calls him. Nobody there.“

<sup>1522</sup> A27:149: „SERENA I trusted you. I tried to help you. What do you have to say? [von Atwood handschriftlich ergänzt: We had an arrangement. You betrayed me.] [...] I told you, there is one thing I will not tolerate: Going behind my back. I hate ingratitude. You were my hope. You have failed. I wanted to help you. [...] Just like the other one. A sneaky, lying slut. Pick it up and wait in your room.“; vgl. HT, 299; s. Anm. 1421.

<sup>1523</sup> An dieser Stelle hat die Autorin eine längere Textpassage hinzugefügt: „Serena (looking down at her) He told me everything, you know. All I had to do was ask, once. They’re weak, when you come right down to it. Cheap little sluts like you never learn, do you? It’s the wife who has the power. He didn’t love you. You were just a cheap thrill to him. Very cheap. (She turns away) Offred glances at her with hatred.“

<sup>1524</sup> Atwood hat handschriftlich notiert, dass Offred in der Eingangshalle eine Schere aus dem Handarbeitskorb nimmt und diese in ihrem Ärmel versteckt, bevor sie in das Arbeitszimmer geht: „She is furious. She sees the basket with scissors on hall table, takes the scissors, hides them in her sleeve.“

<sup>1525</sup> In Kongruenz mit dem handschriftlich hinzugefügten Sprechtext Serenas in Shot 149 (s. Anm. 1523) ist die Dialogpassage „OFFRED How did she find out? [...] COMMANDER (shrugs) She found this. What could I do? She gave me hell“ wie folgt überarbeitet: „OFFRED You told her. You told her everything. You made me do this and you told her. COMMANDER I’m sorry. She’s got a nose like a bloodhound. What could I do? She gave me hell. OFFRED You’ve got to help me. COMMANDER It’s out of my hands. It’s a household matter. Women handle that.“ Außerdem ist der Absatz zu den TV-Nachrichten mit dem Kommentar „in b.g. [background; AG]“ versehen und der folgende Shot 152 mit dem Satz „Looks at the blood“ ergänzt.

<sup>1526</sup> Kürzungen sind möglicherweise aufgrund der Kritik der Produzenten vorgenommen worden, die zu A27:151 anmerken: „We don’t think at this time Kate would be thinking about her predecessor. Instead, she’d be begging for her life, appealing for help for all the favors she has done the Commander. Also, the television footage of Ofglen should probably be deleted; We know what happened to Ofglen, and Kate has enough motive to kill the Commander at this point without seeing Ofglen. Also, the exchanges between Kate and the Commander should be shortened for it is unrealistic that their confrontation would subside by watching the television and discussing politics, (unless of course Kate is stalling for time

der gesamte Teil zur „Participation“ des „big boy“, die den Commander äußerst grausam und niederträchtig hatte erscheinen lassen, ist entfallen; und schließlich ist die eingeschobene Ofglen-Passage gegenüber A20 abgewandelt<sup>1527</sup>. Am Ende schickt der Commander Offred auf ihr Zimmer. Wie in Pinters Fassung P54 küsst sie ihn, und der Commander beteuert, wie viel Offred ihm bedeutet habe (die Änderungen an dieser Passage basieren auf Atwoods Korrekturen in A20 (s. Anm. 1517–1518)). Als er sich vorlehnt, um sie zu küssen, greift Offred nach dem Rasiermesser und schlitzt ihm den Hals auf. Der Rest der Sequenz entspricht allen vorherigen Fassungen. Hier wirkt die Tat durch den Griff nach dem Rasiermesser spontan, Harold Pinter allerdings bringt mehrmals Einwände bezüglich der Mordwaffe vor<sup>1528</sup> und dieses Detail ist in der folgenden Fassung erneut geändert.

In Skript S12 ist der Mordauftrag (in der Version Pinters und inklusive des bereitgestellten Messers) wieder enthalten. Dieser leitet, nachdem die Shots mit Ofglens Anwerbeversuch, Serenas Nachfrage hinsichtlich einer Schwangerschaft und Offreds Versuch, Kontakt mit Nick aufzunehmen, entfallen sind, die Eskalationsphase ein. Die darauf folgende Begegnung mit der neuen Ofglen unterscheidet sich kaum von den vorhergehenden Fassungen, lediglich Offreds Einverständnis ist wieder mit der Anspielung auf ihren Fund verknüpft<sup>1529</sup>. Offred geht zum Haus zurück (die Ankunft des Wagens des Commanders sowie das Auftauchen des schwarzen Vans fehlen) und das Zusammentreffen mit Serena, die sie im Flur mit ihrer Entdeckung konfrontiert, schließt sich direkt an. Hier ist erstmals der Szenenanfang mit Nicks Versuch, Offred zu warnen, weggelassen, was mit der Modifikation der späteren Verhaftungsszene zusammenhängt, in der zunächst offen bleibt, ob Nick ein Mitglied der „Eyes“ oder des „Mayday“-Untergrunds ist. Auch der Dialog Serena/Offred ist in dieser Version stark gekürzt.<sup>1530</sup> Der Shot endet mit der aus der Attentatsszene vorgezogenen und nur wenig modifizierten Passage, in der Commander Fred in den Fernsehnachrichten (die entweder ins Bild kommen oder durch die offene Wohnzimmertür zu hören sein sollen) den Durchbruch gegen die Rebellen verkündet.<sup>1531</sup> Offred ist fassungslos und steigt langsam die Treppe hinauf zu ihrem Zimmer. Nun folgt jedoch nicht wie in A20 und A27 unmittelbar die Attentatsszene, sondern orientieren sich Her gang und Gliederung der Handlung vor dem Attentat weitestgehend an Pinters finaler Fassung: Offred betrachtet das Messer in der Schublade, hört Motorgeräusche und beobachtet die Abfahrt des Commanders; Rita bringt ihr das Abendessen (ohne nach Neuigkeiten zu fragen); Offred behält vom Fenster aus die Toreinfahrt im Blick; ein schwarzer Van taucht auf und verschwindet wieder; sie liegt auf dem Bett und öffnet die Augen, als sie den Wagen des Commanders ankommen hört; nachdem Commander Fred und Nick sich eine gute Nacht gewünscht haben, schaut Offred zu Nicks Wohnung hinüber und sieht ihn hineingehen, das Licht einschalten und die Vorhänge schließen; um 22 Uhr („It is 10 p.m.“) geht sie erst zum Schrank und dann die Treppe hinunter zum Zimmer des Commanders. In der Attentatsszene ist zunächst das Rasieren, das allein der Bereitstellung einer Tatwaffe diente, entfallen. Insgesamt ist der Shot stark gekürzt und auf die Illoyalität Commander Freds fokussiert. Dabei entfallen neben der Erwähnung von Offreds Vorgängerin auch die meisten politischen Aspekte der Vorgängerfassungen wie der Fernsehauftritt (inklusive der Präsentation der Kampfhandlungen, der ausführlichen Erläuterungen des Commanders und der Gefangennahme

---

while she figures out what to do.) We realize this is the climax of the scene and we want all the elements that are involved, but the scene seems to play too long.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 5.

<sup>1527</sup> A20:163: „SPEAKER[S] VOICE A number of terrorists have been arrested all over the country – ON SCREEN: Eyes are taking Ofglen out of a house. She is fighting back, kicking and screaming, her hairdress gone, her red robe torn.“; A27:151: „CUT TO A shot of OFGLEN coming out of the smoky ruins, joining a group of three other terrorists, two men, one woman. Soldiers holding them at gunpoint, they have to undress. Handheld video camera zooming in on OFGLEN – C. U. [Close-up; AG] (This shot is for postproduction editing, to be recorded separately from the Commander’s)“

<sup>1528</sup> Vgl. Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 3: „Does she kill him with the shears or with his razor?“; Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 17.02.1989: „I think the weapon should be a really sharp knife. You’d have to be pretty skilful to get the scissors right and you could easily cut yourself with a razor blade.“ Pinter bezieht sich hier zum einen auf den Text des Typoskripts (Rasiermesser) und zum anderen auf Atwoods Vorschlag (Schere; s. Anm. 1524), den Schlöndorff aufgreift, indem er in dem Satz „She grabs his razor and slashes his neck with it“ die Wörter „his razor“ handschriftlich durch „the scissors“ ersetzt.

<sup>1529</sup> S12:146: „I found it. But I don’t know what I could do if I ...“

<sup>1530</sup> S12:149: „SERENA I trusted you. I tried to help you. Offred looks at her, bewildered. SERENA Look. My cloak. How could you be so vulgar? She throws the cloak at Offred. SERENA We had an agreement. Just like the other one, a little whore. OFFRED I’m sorry. Pause. SERENA Go to your room.“

<sup>1531</sup> S12:149: „That’s correct. We got most of the Mayday gang now and that includes the leader, a very dangerous man. This is a definite breakthrough for our security forces, and as I would say, this is a comparatively stable situation here in this State. But let me add – we intend to rid the whole country of these vermin and we will do it without mercy.“

Ofglens) und jegliche Erwähnung des „Mayday“-Untergrunds, und der Dialog reproduziert das Stereotyp des beim Seitensprung ertappten Ehemanns, der seine Geliebte auf Druck der Gattin abserviert<sup>1532</sup>. Als er sich vorbeugt, um sie zum zweiten Mal zu küssen, zieht Offred das Messer aus dem Ärmel und schlitzt ihm den Hals auf. Nach verschiedenen Experimenten mit einem herumliegenden Gegenstand als Mordwaffe, was wie eine Affekthandlung Offreds hätte wirken können, kehrt Schlöndorff hier zu dem von der Widerstandsorganisation präparierten, mitgebrachten Messer zurück, so dass die Tat ungeachtet der stärker betonten Beziehungsaspekte nicht nur vorsätzlich, sondern als ein politischer Akt erscheint.

Während die Eskalationssequenz im Film vom Ablauf mit der finalen Skriptfassung strukturgleich ist, wurde mit der Vorverlegung der „Salvaging“-Sequenz eine wesentliche strukturelle Änderung vorgenommen, so dass dem Attentat hier der Besuch bei „Jezebel’s“ und der anschließende Shot in Nicks Wohnung vorausgehen (s. Anhang G). Noch in der gleichen Nacht findet Offred in ihrem Schrank die Nachricht „10 P.M. Tomorrow“ und ein Klappmesser. An dieser Stelle signalisiert das Einsetzen leiser, leicht dissonanter Geigenmusik, die langsam lauter werdend bis zum Ende der Ofglen-Sequenz fortgesetzt wird, die zunehmende Spannung. Die Begegnung mit der neuen Ofglen am nächsten Tag entspricht S12, nur dass hier ähnlich wie in vorhergehenden Fassungen ein schwarzer Van ins Bild kommt. Auch die Auseinandersetzung mit Serena, die nun von den Nachrichtenbildern eingerahmt ist, stimmt größtenteils mit S12 überein: Als Offred in den Flur tritt, sieht sich Serena gerade die TV-Nachrichten an, in denen Kampfhandlungen zu sehen sind. Die schauspielerische Interpretation des ansonsten wortgetreu aus S12 übernommenen Dialogs (s. Anm. 1532) weist jedoch Unterschiede zur bisherigen Figurenzeichnung in dieser Szene auf, denn Serenas Ausbruch ist zwar sehr emotional, zeugt aber vor allem von ihrer tiefen Enttäuschung; demgegenüber verhält Offred sich defensiv, und ihre Körperhaltung (hängende Schultern), Stimme (leise), Mimik (gesenkter Blick) und Gestik (resignierte Armbewegung) drücken ihr ehrliches Bedauern aus. Am Szenenende befolgt Offred Serenas Anordnung, auf ihr Zimmer zu gehen, sofort und hört die nachfolgenden, nun im Vollbild gezeigten TV-Nachrichten mit den Ausführungen des Commanders zur Bekämpfung der Rebellen nicht; entsprechend fehlt ihre Reaktion darauf. Das Geschehen vor dem Attentat ist gegenüber S12 etwas gerafft, entspricht aber im Wesentlichen der finalen Drehbuchvorlage. Es setzt erst mit der Dämmerung ein und ist wiederum mit leiser Geigenmusik unterlegt, die in Lautstärke und Intensität gesteigert und von gelegentlichen Trommelwirbeln begleitet wird, während gleichzeitig das Ticken der Uhr akustisch ständig präsent ist. Enthalten sind das Warten Offreds in ihrem Zimmer, ihre sporadischen Blicke auf die Uhr, Rita mit dem Abendessen, die Rückkehr des Commanders und Nicks (der hier einen Overall trägt) und das Beobachten der Wohnung Nicks (der hier seinerseits aus dem Fenster späht). Hingegen fehlen das erneute Betrachten des Messers, die Abfahrt des Commanders, die Vorfahrt des schwarzen Vans (hier dafür in Sequenz 74) und schließlich, wie Offred um 22 Uhr zuerst zum Schrank und dann zum Arbeitszimmer des Commanders geht. Stattdessen beginnt die Attentatsszene mit einer Nahaufnahme auf das gerahmte Foto der fünf Führer Gileads und einer kurzen Detail-Einstellung auf Commander Fred neben der Staatsflagge. Als die Uhr zehn schlägt, hört man Offred den elektronischen Türsicherungscode eingeben (die Geigenmusik stoppt), und sie betritt das Zimmer. Der Dialog, währenddessen der Commander aus seinem Lehnstuhl aufsteht und sich mit Offred fast in Augenhöhe auf die Schreibtischkante setzt, ist wörtlich wie in S12 wiedergegeben. Als Offred sich schließlich umdreht, um wie befohlen auf ihr Zimmer zu gehen, zieht er sie an sich, küsst sie und hält seine „You always meant a lot to me“-Rede. Kurz vor deren Ende setzt Musik ein, die während der folgenden Ereignisse sukzessiv lauter und eindringlicher wird. Offreds Messerattacke und das Geschehen danach entsprechen dem finalen Skript, lediglich das Betätigen und Schrillen des Alarms ist entfallen. An dessen Stelle als auditiver Stressfaktor ist die extradiegetische Musik getreten, mit denen die Bilder vom blutüberströmten am Boden liegenden Commander und der blutbefleckten Offred untermalt sind, und die sich noch bis in die folgende „Verhaftung/Flucht“-Sequenz fortsetzt.

<sup>1532</sup> S12:151: „OFFRED You’ve gotta help me. COMMANDER I’m sorry. It’s out of my hands. OFFRED Did you tell her? COMMANDER Well, she found this. He shows her the feather boa. COMMANDER What could I do? She gave me hell. She gave me all kinds of grief. [...] It’s unfortunate. The whole thing. It really is. Offred watches him. [...] COMMANDER I’m sorry. I’m very, very sorry. [...] You better go to your room now. [...] He kisses her gently. COMMANDER You’ll [sic] always meant a lot to me. You really have. You kept me going. Just the thought of you ... coming in here at night ... caring for me ... fixing my drink ... being by my side. I mean it kept me going. And I thank you for that. And I’ll never forget it.“

## 12.3.14 Verhaftung bzw. Flucht

### 12.3.14.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Lediglich die Erstkonzeption P48/3 unterscheidet sich stark von den nachfolgenden Fassungen, da das Attentat fehlt: Serena *und* der Commander sind bei Offreds Verhaftung anwesend, Nick weicht sie ein<sup>1533</sup> und Offred wird verhaftet. Von der Konzeption in P48/4 über die Ausarbeitungen in P52 und P53 bis zur Endfassung P54 folgt auf das Attentat die inhaltlich und strukturell weitgehend übereinstimmende „Verhaftung/Flucht“-Sequenz. In der Endfassung P54 fährt ein schwarzer Van vor und vier „Eyes“ springen heraus. Als sie in das Haus stürmen, erscheinen Serena, Cora, Rita und Nick im Flur. Serena ruft „It’s her! It’s her!“ und deutet nach oben auf Offreds Zimmer. Zwei Männer und Serena rennen die Treppe hinauf. Offred schaut aus dem Fenster, Suchscheinwerfer streifen sie. Sie ist blutbefleckt. Die Männer stürmen durch die Tür und packen sie. Serena versucht, Offred anzugreifen, und wird von den Männern zurückgehalten. Die „Eyes“ führen Offred die Treppe hinunter. Die beiden anderen „Eyes“ halten Nick fest. Einer der Männer verkündet „We’re arresting this man“ und Serena bricht schluchzend zusammen. Die Männer führen Offred und Nick aus dem Haus und als Offred sich wehrt, schlägt ihr einer von ihnen ins Gesicht. Nick tritt heran, packt sie und sagt hastig zu ihr „Go with it“. Die Männer verfrachten Offred und Nick in den Van. Als sie mit dem Van davonfahren, kommt ihnen ein anderer Van entgegen, der mit heulenden Sirenen vor dem Haus anhält. Eine Gruppe „Eyes“ springt heraus und geht ins Haus. Der Van mit Offred und Nick rast mit heulenden Sirenen davon. Im Van sagt Nick zu den „Eyes“ „OK. Do it round the second corner“, Offred starrt ihn an, und er geht zu ihr und hält ihr Gesicht. Er sagt ihr, es sei in Ordnung, sie würden sich um sie kümmern, aber er müsse im Feld bleiben. Sie küssen sich und einer der Männer zieht Nick von ihr weg. Nick gibt sein „OK“, und der Mann versetzt ihm einen Kinnhaken (s. Pinters Abschiedsdialog in Kap. 12.3.14.2, Tabelle 8). Nach einem kurzen Zögern springt Nick aus dem schnell fahrenden Van und landet auf einem Seitenstreifen. Mit dieser Action-Einlage wird eine Begründung für Nicks Rückkehr auf seinen Posten geliefert, so dass er seine Agententätigkeit für den Widerstand fortsetzen kann (s. Anm. 1544).

Die Sequenz greift auf die beiden Schlussabsätze von Kapitel 46 (*HT*, 305–307) zurück, wobei an einigen Handlungselementen sehr starke Veränderungen vorgenommen wurden und andere gänzliche Neuerfindungen Pinters darstellen: Im Roman hört Offred den „Black Van“ nahen und bedauert, nicht gehandelt zu haben; sie sieht Nick mit den „Eyes“ und verdächtigt ihn des Verrats, bleibt jedoch ruhig; Nick nennt das Passwort, bittet sie um Vertrauen und spricht sie mit ihrem wahren Namen an; der Commander und Serena Joy beobachten ihre Verhaftung; Serena Joy fragt nach Offreds Vergehen, und die „Eyes“ geben als Grund die Verletzung von Staatsgeheimnissen an; daraufhin vollführt der Commander eine Geste der Resignation und Serena Joy beschimpft Offred; Cora und Rita treten hinzu; Offred steigt in den Van, unsicher über ihre Zukunft.

### 12.3.14.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Fassung A20 stimmt, abgesehen von wenigen Textüberarbeitungen, zunächst mit Pinters P54 überein<sup>1534</sup>, nach Nicks Sprung aus dem Van sind jedoch zwei neue Shots angefügt: In dem ersten versucht Offred zu sehen, ob Nick sicher gelandet ist, nimmt dann ihre Handmaid-Kopfbedeckung ab und sagt im Voice-over „Whether this is my end or a new beginning, I don’t know“<sup>1535</sup>; die zweite zeigt eine Gebirgsstraße am Abend mit dem schnell fahrenden Van aus der Vogelperspektive und endet mit einer Schwarzblende. Im Großen und Ganzen ist die Sequenz in A27 übernommen. Änderungen betreffen die Sympathie lenkung bezüglich der Figur der Serena (ihre Attacke auf Offred fällt weg; als sie von Cora gerufen wird, eilt sie zum Zimmer des Commanders und stößt einen markerschütternden Schrei aus; nach der Abfahrt des Vans bleibt sie versteinert und aller Hoffnung beraubt zurück) und den Abschied im Van, der im Einklang mit der in dieser Fassung stärker betonten emotionalen Bindung von Offred und Nick steht und die neue Version der Schlussequenz (in der Offred auf Nick wartet und ihr gemeinsames Kind zur Welt bringt) vorbereitet.

<sup>1533</sup> P48/3:62: „HER ROOM Nick: „It’s OK. It’s Mayday. Go with them.““

<sup>1534</sup> Der Satz „Sweep of searchlight catches her“ fehlt (167); Serenas Beschimpfung Offreds „Bitch. After all he [von Atwood handschriftlich geändert in: we] did for you“ ist hinzugefügt (167); Nicks Aufforderung „Go with it“ ist mit dem Hinweis „It’s Mayday. Trust me“ ergänzt (169). Serenas Anklage „It’s her! It’s her!“ ist zudem von Atwood handschriftlich um den Satz „She tried to kill my husband!“ erweitert (166).

<sup>1535</sup> Hier hat Atwood handschriftlich notiert: „Whether this was the end for me, or a new beginning, I could not know.“

Abschiedsdialog in P54:175	Abschiedsdialog in A27:159
<p>OFFRED What the hell –?  Nick goes to her, holds her face.  NICK It's OK. They'll look after you. I have to stay in the field.  The Eyes open the back door of the van.  AN EYE Here we go.  Nick kisses her. She kisses him, desperately.  OFFRED Nick – An Eye pulls him away.  The EYE Come on Nick!  Nick and the Eye stand by the side of the van.  OFFRED Nick –?  NICK (to the Eye) OK.<sup>1536</sup></p>	<p>OFFRED What the hell –?  Nick goes to her, holds her face.  NICK They're not real. They're with us.  OFFRED Why didn't you tell me?  NICK Too dangerous.  OFFRED Like romance?  NICK Like romance. (He kisses her)  NICK It's okay. They'll look after you. I have to stay here.  OFFRED Come with me!  NICK Not yet.  OFFRED I love you.  NICK (smiles) Not yet.  The Eyes open the back door of the van.  AN EYE Here we go.  Nick kisses her. She kisses him, desperately.  OFFRED Nick –  An Eye pulls him away.  THE EYE Come on, Nick!  Nick and the Eye stand by the side of the van.  OFFRED Nick – ?  NICK (to the Eye) Okay.</p>

Tabelle 8: Vergleich des Offred/Nick-Abschiedsdialogs in P54 und A27

Ferner beziehen sich einige Anmerkungen der Produzenten auf diese Sequenz, die teilweise in den folgenden Fassungen berücksichtigt werden.<sup>1537</sup>

Auch Skript S12 entspricht zunächst den bisherigen Fassungen, aber erneut ist das Verhalten der Akteure modifiziert: Bei Offreds Verhaftung verhält Serena sich defensiv und als Nick sich einschaltet und sich damit scheinbar als Agent der „Eyes“ zu erkennen gibt, beschimpft Offred ihn.<sup>1538</sup> Im weiteren Geschehen fehlen Serenas Schrei und das Beobachten der Abfahrt sowie die Ankunft eines zweiten, des echten Vans der „Eyes“. Offreds Widerstand ist beibehalten, allerdings ist es hier Nick, der ihr ins Gesicht schlägt, bevor er ihr zuflüstert, dass „Mayday“ sei. Gänzlich neu konzipiert sind die Fahrt im Fluchtwagen und die Abschiedsszene: Im Wagen fragt Nick Offred, ob sie in Ordnung sei, und fordert sie auf, das rote Kleid der Handmaids auszuziehen und ihm ihre Hand zu geben, damit er das Identifikationsarmband entfernen kann; der neu hinzugefügte Shot 159A zeigt mehrere Wagen, die auf Nick und Offred warten, und enthält einen überarbeiteten Abschiedsdialog (s. nachfolgende Tabelle 9); Offred wird in einen anderen Wagen verfrachtet, und alle Wagen fahren davon; Offreds Voice-over und der Blick von oben auf den flüchtenden Van sind hier entfallen.

Im Film ist die „Verhaftung/Flucht“-Sequenz etwas verändert in Szene gesetzt. So ist die Festnahme Offreds durch die „Eyes“ leicht gekürzt, und vor allem sind die Bewegungen entschleunigt und we-

<sup>1536</sup> Seine Auffassung von der Abschiedsszene erläutert Pinter später in seinem Feedback an den Regisseur wie folgt: „I have always felt that this was right. The audience is longing for a classic farewell scene. But life is brutal and they don't get it.“ Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert], S. 3. Vgl. auch Schlöndorffs Aussage im DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 10:41–11:16: „Ich erinnere mich, als ich ihm für die beiden Liebenden, wenn man so will, da eine Szene, 'ne letzte Szene, wo die sich trennen, vorschlug, die wir da rein nehmen könnten, und da hat er mir in einem wunderbaren Telegramm zurück geschrieben, ‚I know everybody is longing for a nice farewell-scene‘, also ‚Ich weiß, jeder sehnt sich nach einer starken Abschiedsszene‘, ‚Too bad. Die bekommen keine.“

<sup>1537</sup> Wie bereits zuvor (s. Anm. 1375 u. 1380) machen sie auch zur Verhaftung in Shot 157 einen Vorschlag, der darauf abzielt, die Ambiguität der Figur Nick so lange wie möglich aufrechtzuerhalten: „Instead of Nick's line ‚Go with it. Its [sic] Mayday. Trust me.‘ perhaps Nick says ‚Don't fight back. We're better off this way.‘ [O]r something else a little bit more ambiguous so we are still unsure that he's a good guy, which makes the pay-off in the van better.“; eine weitere Anregung zu Shot 159 zielt auf die logische Verknüpfung mit der Schlusssequenz: „At the end of this scene perhaps Nick says to Kate ‚I'll find you.‘ This would justify the ending where Kate dedicates the tale to Nick and says ‚I'm waiting.‘“; und ein dritter Änderungswunsch bezieht sich auf Kates (gegenüber A20 leicht abgewandelten) Voice-over-Text in Shot 161 („Whether this is the end for me, or a new beginning, I don't know.“): „We feel this voice-over should be moved to the very end of the screenplay.“ Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 5.

<sup>1538</sup> S12:156: „SERENA What's going on? AN EYE She's under arrest. SERENA I didn't call for you. NICK Ma'am, the Commander. Get her out of here. OFFRED You fucking bastard – you bastard, you bastard! NICK Open that door.“

niger forciert (reduzierte Geschwindigkeit des Vans bei der Vorfahrt vor dem Haus; die „Eyes“ brechen nicht durch die Vordertür, stürmen nicht die Treppe hinauf, packen Offred nicht mit Gewalt). Zudem wird, da Nick, als er die Szene betritt, einen dämonischen Gesichtsausdruck zur Schau trägt, zum ersten Mal nicht seine Chauffeurs-Livree, sondern eine Uniform anhat und den Männern den Befehl erteilt, Offred abzuführen, suggeriert, dass er ein Offizier der „Eyes“ ist. Er wird daraufhin von Offred, die Verrat wittert, gemäß Skript S12 verbal und nun auch mit Fäusten und Tritten attackiert. Auch führen die „Eyes“ und Nick, der die heftigen Widerstand leistende Offred zu bändigen versucht, gemeinsam aus dem Haus. Erst als Nick sich ihr mit seinem gezischelten „Go with it. Trust me. It’s Mayday“ als Mitglied der Widerstandsorganisation zu erkennen gibt, gibt Offred ihre Gegenwehr auf und steigt mit den Männern in den Van, der sofort losfährt. Hier ist Schlöndorff mit dem Auftritt Nicks als einer der „Eyes“ zum einen näher am Roman (wo Offred ihn ebenfalls des Verrats verdächtigt) und zum anderen wird die Spannung länger aufrechterhalten, bevor in der Van-Szene endlich Gewissheit über die Rolle Nicks hergestellt wird. Auch die folgende, gegenüber S12 vorgezogene Szene unterscheidet sich von den vorherigen Drehbuchfassungen: Ahnungsvoll läuft Serena zum Zimmer des Commanders und stößt einen gellenden Schrei aus. Das heißt, die Ermordung des Commanders wird in der Filmfassung (auch weil der Alarm fehlt) erst entdeckt, nachdem das Fluchtauto abgefahren ist, und zwar von Serena selbst und nicht von Cora. Bei der Fahrt im flüchtenden Van ist das Durchbrechen einer Straßensperre (Außenperspektive), bei dem die Wageninsassen hin und her geschleudert werden (Innenperspektive), als Action-Element neu hinzugefügt, der Dialogtext ist hingegen entsprechend Skript S12 inszeniert (sie zieht das Kleid aus, er entfernt das Armband). In der Abschiedsszene schließlich entspricht das äußere Geschehen der finalen Drehbuchfassung, wobei die Szenerie mit Feuer und Explosionen sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Darstellungsebene einen Anstrich von Gefahr und Dramatik erhält. Der Dialog ist jedoch gegenüber S12 weitreichend modifiziert, was wahrscheinlich, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt, auch auf einen Textvorschlag Pinters zurückzuführen ist, den dieser am 12. Dezember 1989 mit dem Kommentar „Here is my version of the dialogue in the penultimate scene“<sup>1539</sup> an Schlöndorff gesendet hat:

Dialogtext in S12:159A	Pinters Textentwurf 12.12.1989	Szenen-Dialog im Film F08:82
OFFRED Why didn't you tell me? NICK It's too dangerous. These men are going to take you to a safe place. They'll take care of you – I promise you. OFFRED You're not coming with me? NICK I can't. Not yet. I have to stay.	NICK These men will take you to a safe place.  KATE You're not coming with me? NICK Not yet. I have to stay. KATE What about my daughter? I must find her.	OFFRED Why didn't you tell me? NICK It's too dangerous. Kate, these men are going to take you to a safe place. They'll take care of you – I promise you. OFFRED You're not coming with me? NICK I can't. I have to stay. OFFRED But what about my daughter? I have to find her. MAN Nick! You got to go, Nick! NICK Okay, I can't promise you anything but I will send you word as soon as I know. Now, listen to me, you got to go now. OFFRED No, I can't. I want to go with you. Don't leave me, please. Don't leave me. NICK Kate, you can't come with me. You know you can't come with me. It's not possible. Our baby. MAN Nick, come on!
THE EYE Nick! Let's go.	NICK It'll be okay. Believe me. It'll be okay.	MAN Nick! You got to go, Nick! NICK Okay, I can't promise you anything but I will send you word as soon as I know. Now, listen to me, you got to go now.
	KATE I want to come with you.	OFFRED No, I can't. I want to go with you. Don't leave me, please. Don't leave me.
	NICK You're pregnant. You can't.	NICK Kate, you can't come with me. You know you can't come with me. It's not possible. Our baby.
EYE Come on Nick, come on.	MEN Come on Nick! They grab them both and pull them apart etc.	MAN Nick, come on!
NICK I'll find you.		NICK I'll find you.

Tabelle 9: Vergleich des Offred/Nick-Abschiedsdialogs in S12, Pinters Fax und im Film

<sup>1539</sup> Telefax von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 12.12.1989, S. 1–2. Pinters Schreiben ist vermutlich die Antwort auf Schlöndorffs Telefax vom Vortag, in dem dieser ihm die als „Reshoot 1“ bezeichnete Szene, die in etwa Shot S12:159A entspricht, übermittelt hat. Vgl. Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 11.12.1989.

Ganz deutlich ist der Dialog im Film, mit Offreds Flehen, Nick möge sie nicht verlassen, der Erwähnung sowohl der verlorenen Tochter als auch des ungeborenen Kindes und Nicks Versprechen, Offred wiederzufinden, grundlegend anders, d. h. emotionaler als in allen Vorstufentexten akzentuiert.

### 12.3.15 Die Schlussequenzen

#### 12.3.15.1 Pinter: Vom Erstentwurf zum Ursprungsdrehbuch

Für das Filmende entwirft Pinter in den untersuchten Fassungen drei verschiedene Versionen, die ungeachtet aller Unterschiede in der Ausgestaltung eine Gemeinsamkeit aufweisen: Alle sind auf eine nicht im Roman vorgeprägte Wiedervereinigung der Protagonistin mit ihrer Tochter angelegt.

In P48/3 wird Offred mit verbundenen Augen in das Haus eines Quäkers geführt. Dieser kündigt ihr die Flucht aus Gilead an: „Tomorrow. Dawn. The border.“ Die Fernsehnachrichten berichten von ihrer Flucht, von Nick und vom Commander.<sup>1540</sup> Zum Schluss sind ein Wagen des Roten Kreuzes an der (kanadisch-amerikanischen) Landesgrenze und Jill zwischen den Bäumen zu sehen; Offred geht zu ihr.<sup>1541</sup> Pinter bedient sich hier (und in der späteren Drehbuchfassung P52) mit dem roten Kreuz eines Emblems, indem er die „Underground Femaleroad“ des Romans (die der zumindest in Europa weitgehend unbekanntem Underground Railroad von Amerika nach Kanada nachgebildet ist; s. Anm. 763–764) durch die international bekannte und geachtete Hilfsorganisation ersetzt. Anklänge an das im Geheimen tätige Fluchthilfenetzwerk sind hier jedoch noch vorhanden, da wie im Roman das Haus der Quäker eine seiner Stationen darstellt (vgl. *HT*, 93 u. 258). P48/4 unterscheidet sich von der Erstkonzeption nur in der Darstellung der Fernsehnachrichten: Hier handelt der Bericht entsprechend dem in dieser Fassung neu eingeführten Handlungselement von Offreds Attentat auf den Commander und ihrer Flucht; zudem wird Nick als Held gezeigt.<sup>1542</sup>

Die Fassungen P52, P53 und P54 stellen sich zunächst wie folgt dar. Bei Anbruch der Dämmerung fährt vor einem nun neutral als „A HOUSE IN THE COUNTRY“ bezeichneten Haus ein Wagen vor. Zwei Männer in Zivilkleidung und Offred, die Rock und Lederjacke trägt, steigen aus, gehen zum Haus, klopfen und treten ein. Die drei Ankömmlinge sowie ein Mann und eine Frau trinken Kaffee. Der Mann kündigt Offred an: „Tomorrow at dawn. It’s all set. It should be OK.“ Die Frau schaltet das TV-Gerät ein. In den Nachrichten wird berichtet, dass alle Einsatzkräfte nach der Attentäterin und ihren Komplizen suchen.<sup>1543</sup> Außerdem bezieht sich nun, unter Nennung seines militärischen Rangs und seines vollen Namens ein ganzer Absatz auf Nick.<sup>1544</sup> Dieser Teil der Meldung erfüllt mehrere Funktionen: So wird das Fluchtgeschehen nachträglich erklärt und seine Rolle als Doppelagent dargelegt; die Leistungsfähigkeit der Untergrundorganisation, der es offensichtlich gelungen ist, sogar den höchsten Führungszirkel des Staates Gilead zu infiltrieren, wird herausgestellt; und letztlich wird hiermit sowie mit dem Umstand, dass Nick von offizieller Seite als Held präsentiert wird, während er tatsächlich ein Held des Widerstands ist, der propagandistische Ton der Berichterstattung ironisch gebrochen. Ab hier unterscheiden sich die untersuchten Skripte jedoch.

In P52 folgt zunächst wie in den „Skeleton outlines“ ein Schauplatzwechsel zur Landesgrenze in der Abenddämmerung: Offred läuft durch einen Wald und sieht auf einer Lichtung einen Wagen des Roten Kreuzes und eine kleine Menschengruppe; zwei Männer kommen auf sie zu und schütteln ihr die Hand. Daran schließt sich nun ein weiterer Schauplatzwechsel an: Am Morgen fährt der Rotkreuz-Wagen vor einem Café vor und ein Mann begleitet Offred hinein. In dem Café herrscht eine Atmosphäre der Normalität, die im Kontrast zu der Gesellschaft Gileads steht: Einige Gäste frühstücken; die Jungen tragen Jeans, die Mädchen kurze Röcke; ein Mädchen wirft eine Münze in die Musikbox und beginnt zu tanzen. Offred und der Mann sitzen am Tisch, als eine Frau in Rotkreuz-Uniform zu ihnen tritt; sie stellt sich als Mrs. Agnew vor, sagt, dass Offreds Tochter auf ihren Anruf warte und

<sup>1540</sup> P48/3:64: „Report on TV of her escape, of Nick, of the Commander.“

<sup>1541</sup> P48/3:65: „THE BORDER A red cross van. Jill, her daughter, seen through trees, three years older, grave, bewildered. Offred walks towards her.“

<sup>1542</sup> P48/4:73: „Report on TV of assassination [sic] of Commander and her escape. Nick shown on TV[,] arm in a sling.“

<sup>1543</sup> P52:142: „ANNOUNCER ON TV All forces are on alert to find this foul murderer. She will not escape. Nor will her accomplices.“; P53:162 u. P54:178: „ANNOUNCER ON TV The acting State Commander has put all forces on alert to find the assassin [sic]. He said – and I quote – ‚She will not escape. Nor will her accomplices.‘“

<sup>1544</sup> P52:142, P53:162 u. P54:178: „Nick suddenly appears on the screen, standing outside the house, his arm in a sling. ANNOUNCER (v.o.) Special Agent Nicholas L. Dooley, who was abducted by the assailants, made an heroic escape. Even though he sustained a broken arm, he insists upon returning to duty immediately. It is this spirit which will enable us to –“

gibt ihr einen Zettel mit einer Telefonnummer sowie einige Münzen. Am Ende sieht man aus einer sich vom Geschehen wegbewegenden Perspektive Offred mit ihrer Tochter sprechen.<sup>1545</sup> Diese Fassung ist zwar ebenfalls auf eine Wiedervereinigung von Mutter und Tochter angelegt, stellt jedoch, trotz anfänglicher Übereinstimmung, gegenüber den beiden „Skeleton outlines“ eine Neukonzeption dar: Ein neuer Schauplatz und neue Personen werden eingeführt und ein Wiedersehen von Mutter und Tochter wird nicht direkt gezeigt, sondern nur in Aussicht gestellt.

In den Skripten P53 und P54 knüpft die nachfolgende Handlung an die Fluchtsequenz, die in diesen Fassungen als eigenständige Handlungseinheit ausgestaltet und an den Anfang gestellt ist (1–15), an: Offred und ein Mann stehen in der Abenddämmerung an einem schneebedeckten Hang, Offred schnallt Skier unter und zögert<sup>1546</sup>; dann fährt sie auf Skiern den Hang hinab, während in der Ferne Hubschrauber zu hören sind. Mit der nun folgenden Straßenszenarie wird ein starkes Gegenbild zur gileadschen Gesellschaft entworfen: Eine ländliche Straße in Kanada; an einem Eiscremewagen sieht man Mädchen in kurzen Röcken und Jungen auf Fahrrädern; Offred geht die Straße entlang, Kinderlärm ist zu hören; sie kommt an den Zaun einer Schule und späht hindurch; auf dem Schulhof sieht man Dutzende spielender Kinder, darunter Jill, die unbeschwert mit den anderen Kindern Ball spielt und ihre Mutter nicht bemerkt; im letzten Shot sieht Kate Jill durch den Zaun, dreht sich um, läuft am Zaun entlang und geht in das Schulgebäude hinein; Kinderlachen ist zu hören<sup>1547</sup>. Hier steht das Wiedersehen von Mutter und Tochter ebenfalls unmittelbar bevor, aber im Gegensatz zur Vorläuferfassung P52 wird Jill hier (wieder) gezeigt. Ein Kommentar Atwoods deutet allerdings darauf hin, dass die Autorin ein offeneres Ende favorisiert hätte.<sup>1548</sup>

### 12.3.15.2 Schlöndorff: Die Überarbeitungen bis zur Filmfassung

Schlöndorff weicht mit seinen Entwürfen radikal von Pinters Skript ab und experimentiert mit verschiedenen Neufassungen der Schlusssequenz, die stärker an der Romanvorlage ausgerichtet sind. Dies gilt insbesondere, da in allen Varianten die Protagonistin als erzählerische Instanz fungiert, für die Art der filmnarrativen Vermittlung.

A20 beginnt mit der Texteinblendung „Epilog“ und greift so erstmals dieses wesentliche Element des Romans auf. Die Szene zeigt die Protagonistin als alte Frau am Rednerpult eines Hörsaals. Neben ihr liegen Tonkassetten, und sie beendet gerade ihren Vortrag vor den versammelten Wissenschaftlern.<sup>1549</sup> Es gibt Gelächter und Applaus, und eine junge Frau, „no doubt her daughter“, hilft der alten Dame von der Bühne. Mit diesem Vorschlag versucht Schlöndorff, die der Romanhandlung angehängten „Historical Notes“ einzubeziehen und nicht nur Offreds Überleben und die Wiedervereinigung mit ihrer Tochter, sondern gleichzeitig die Überwindung des Regimes Gilead zu verdeutlichen (Nick spielt in dieser Variante keine Rolle); aber obwohl der Epilog in ihrem Romankonzept eminent wichtig ist, hat Margaret Atwood die gesamte Sequenz durchgestrichen und mit dem Vermerk „no – can't be long enough to be good here“ versehen.<sup>1550</sup>

In Skript A27 wird Offreds Tochter überhaupt nicht erwähnt. Stattdessen ist hier zum ersten Mal eine Schwangerschaft Offreds gestaltet, und ihre Hoffnungen und Sehnsüchte richten sich in dieser

<sup>1545</sup> P52:145: „She puts the receiver close to her mouth and begins to speak. The camera pulls back. She continues speaking.“ In Pinters handschriftlichen Notizen ist die Szene unter dem Datum 14. Januar [1987] wie folgt skizziert: „Café. Morning. Mrs. Dyson. She phones Jill.“ Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Nov. [1986]–Feb. [1987]“.

<sup>1546</sup> P53:163 u. P54:179: „MAN OK? OFFRED I haven't skied in ... years. MAN You never forget.“

<sup>1547</sup> P53:166 u. P54:182: „She gazes at Jill through the wire. She turns, walks along the side of the fence and goes into the school. The laughter of children.“

<sup>1548</sup> Vgl. Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script“, S. 3: „One might consider ending it with just the disappearance down a white hill on skis.“ Konkret bezieht sie sich hier auf Shot 180 in der finalen Fassung P54.

<sup>1549</sup> A20:175: „A strangely futuristic and yet familiar assembly of scholars. The tape cassettes are on display on the pulpit near the lectern, where Kate, now in her seventies, finishes her tale. KATE I was underground it must have been six or eight weeks before I ended in the attic, where I recorded these tapes. They are one of the few records of the time, The Giliadean [sic] Regime wiped its own computers and destroyed all printouts after various purges and internal upheavals led to its collapse. I was taken from one safehouse to another, and escaped on the Underground Female-road, since dubbed by some the Underground Frailroad.“; vgl. *HT*, 313; s. Anm. 906.

<sup>1550</sup> In dem Begleitbrief zur Übersendung des überarbeiteten Skripts an Margaret Atwood geht Schlöndorff auf ihren Input ein („i [sic] try to implement all our structural changes, as well as most of your dialogue suggestions. All this is tentative, of course.“), ermuntert sie zu weiteren Textlieferungen („i [sic] marked the three speeches, that most need your writing.“) und erklärt zu der neuen Schlusssequenz: „The epilogue is just an idea: maybe you like it.“ Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 11.10.1988.

Fassung ganz auf Nick und das gemeinsame Kind. Ferner entfällt der Aspekt des politischen Neuanfangs, denn z. B. ist die Protagonistin offensichtlich noch immer gezwungen, sich zu verstecken. Beides wird deutlich in dem aus der Anfangssequenz von A20 hierher verschobenen Flashforward-Shot, der Kate in einer Dachkammer bei der Aufnahme einer Tonkassette zeigt, wobei der Text entsprechend der Neuplatzierung (sie richtet ihre Worte am Ende direkt an Nick) sowie der Korrekturen Atwoods (s. Anm. 1151) ergänzt wurde<sup>1551</sup>. Sie beendet die Aufnahme und legt die Kassette zu den anderen in einen Spind. Daraufhin wechselt der Schauplatz: Eine Berghütte; Offred, die hochschwanger ist, läuft umher, hält plötzlich inne, legt eine Hand auf ihren Bauch und geht hastig, aber vorsichtig zur Hütte zurück. Nach einer langsamen Überblende ist aus der Hütte der Schrei eines Neugeborenen zu hören und durch ein kleines Fenster ist Kate, die ihr Baby hält und deren Gesicht vor Glück leuchtet, zu sehen.<sup>1552</sup> Hier lehnen sich die Aufnahme der Kassetten und der von Offred gesprochene Text an den Roman an. Die Neupositionierung der Tonbandaufnahme-Sequenz hat gravierende Auswirkungen auf die Zeitstruktur der Erzählung: Während sie als Teil der Anfangssequenz dazu dient, verschachtelte Erzähl- und Zeitebenen zu installieren, fungiert sie hier als erzählerischer Schlusspunkt im Sinne einer linearen Darstellung. Eine Anmerkung der Produzenten zeigt jedoch, dass diese die erstgenannte Lösung favorisiert hätten.<sup>1553</sup>

Eine alternative Schlussequenz findet sich in einem Briefwechsel von Regisseur und Autorin: In einer undatierten handschriftlichen Notiz fragt Schlöndorff Margaret Atwood nach ihren Vorstellungen zu Tonalität und Gestaltung des Filmendes: „Do you want to end on a note of hope? Like Gilead may not last?“; sie antwortet „I am quite taken myself with the suggested way of ending, which provides something we were both looking for – a way of doing the ‚Historical Notes‘ thing filmically ... and suggested (as we would both like to) that Gilead did not last forever, but without having to set up a new locale & dialogue“ und sendet ihm umfangreiche Überlegungen und eine Szenenskizze als „visuelles Äquivalent“ zur historischen Rückschau auf den Staat Gilead in den „Historical Notes“.<sup>1554</sup> Kernpunkt ist hier, dass ähnlich wie in A20 anhand eines größeren Zeitsprungs vermittelt wird, dass der Staat Gilead nicht mehr existiert; die szenische Darstellung ist jedoch zugunsten einer rein visuellen Präsentation, während der der Abspann einsetzt, aufgegeben.

In der finalen Drehbuchfassung S12 greift Schlöndorff auf die letzte Sequenz von A27 zurück. Ein „Beautiful mountain panorama“ ist zu sehen. Vor einem Wohnwagen schaufelt Kate, die schwanger ist, Schnee. Der nun folgende Voice-over-Text (s. nachfolgende Tabelle 10) verbindet den Romanschluss, wo es heißt: „Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing“ (HT, 307), mit einer Passage aus Kapitel 18, in dem Offred über das Schicksal Lukes sinniert und hofft, „sooner or later he will get me out, we will find her, wherever they’ve put her. She will remember us and we will be all three of us together“ (HT, 116). Die veränderten Personalpronomen schlie-

<sup>1551</sup> A27:163: „KATE I am alive. I live. I breathe. And now I can say everything we couldn’t say, because we didn’t have time. I am telling this rather than writing it because I have nothing to write with. Writing is too dangerous. (pause) I am not in immediate danger. Not any more, (pause; she controls her pain) I wish this was only a story. [...] This is for you, Nick. If it ever reaches you. If you’re still there. I can’t tell you where I am – but I think about you, all the time. I’m waiting.“

<sup>1552</sup> A27:164: „SLOW DISSOLVE TO: A BABY’S SCREAM is heard from within the cabin. Through the small window Kate is seen holding her baby, her face shining.“

<sup>1553</sup> Vgl. Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989“, S. 5: „Perhaps Kate’s speech starting with ‚I am alive.‘ and ending with ‚I wish this was only a story‘ should become her first voice-over on page 1. This would more clearly establish our temporal frame of reference and perhaps give a better window on how Kate’s mind works. We also think the line ‚I wish this was only a story.‘ is extremely well-suited for the beginning.“

<sup>1554</sup> Vgl. Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert) und Margaret Atwood (05.04.1989) inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood. „The book ends on a note of hope, as Gilead has ceased to be by the time of the Historical Notes. So a note of hope would be appropriate. [...] I gathered from our phone conversation that you wanted to end with a silent scene ... just Kate, pregnant, walking near the safe house ...? (I agree with skipping the baby.) So how to get the note of hope? One could alter or point the scene in the van ... I have made some pencilled suggestions ... to make it clearer that these ‚Eyes‘ are fake eyes. [handschriftlich ist notiert: (see attached.)] And the film could end with Kate walking, pregnant. OR you could make a visual equivalent of the Historical Notes in the following way: Run the Focus on the YOU ARE NOW ENTERING THE REPUBLIC OF GILEAD sign we saw (as I recall) at the beginning of the film. Do a silent demolition of it [...] silent machine-gun holes appear in it; in the time lapse photography the remaining lettering fades, the sign sags sideways, a piece falls off; CAMERA moves back to show the remaining piece, now black and white, in a museum glass display case, with a DO NOT TOUCH DISPL [sic] sign or something under it, or as part of a display – LIVING HISTORY – THE REPUBLIC OF GILEAD in the EARLY TWENTY-FIRST CENTURY or something, with some B&W photos [sic] of Handmaids as historical figures, the hanging, Commanders etc. Like those displays they do of wars, etc. in museums. [...] One of the B&W’s could be Offred, one her daughter, (same pic [sic] we saw), one the COMMANDER giving a speech, one SERENA JOY at the birthing ... one NICK standing by the Commander’s car as he gets out. And then roll the [...] titles over this history show. Then we know it didn’t last. I like it!“

ßen jedoch nicht nur den (in der Eingangssequenz getöteten) Ehemann, sondern auch Nick, dessen Kind sie trägt, von dieser Hoffnung aus. Damit, und auch da Kates Schwangerschaft zwar beibehalten, die in A27 geschilderte Geburt (s. Anm. 1552) jedoch entfallen ist,<sup>1555</sup> wird wiederum die Sehnsucht nach ihrer Tochter ins Zentrum gerückt. Zum Abschluss folgt eine neu hinzugefügte Schrifteinblendung, mit der der Untergang des Regimes nicht szenisch vermittelt, sondern lediglich konstatiert wird.<sup>1556</sup>

Eine weitere Schlussvariante mit dem Titel „Reshoot 2“ ist in einem Telefax von Schlöndorff an Harold Pinter enthalten: Kate schlägt sich zu einem Unterschlupf der Rebellen durch; in einer verlassenen Fabrik werden Verwundete versorgt und haben einige Frauen und Kinder Zuflucht gefunden; Kate entdeckt ihre Tochter, die verloren auf dem Boden kauert; das Kind erkennt sie zunächst nicht; am Ende schließt Kate ihre Tochter schützend in die Arme.<sup>1557</sup> Die Szene veranschaulicht den anhaltenden Kampf der Rebellen gegen das Regime, verbindet dies mit dem von Pinter eingeführten Motiv der Wiedervereinigung mit der Tochter und findet dementsprechend dessen Zustimmung<sup>1558</sup>.

Die Filmfassung schließlich beruht auf der letzten Drehbuchfassung S12, weist jedoch bedeutende Unterschiede auf. So ist zunächst eine neue „TV-Nachrichten“-Sequenz vorgeschaltet, für die überwiegend bereits vorhandene Elemente (Bildmaterial und Textpassagen) zu einer neuen Sinneinheit montiert wurden. Sie enthält die Verlautbarung von einer baldigen Zerschlagung der Untergrundorganisation, die verbunden ist mit der Bekanntgabe der Ermordung Commander Freds und dem Bericht über die Suche nach der Attentäterin und ihren Komplizen. Zunächst ist, während Aufnahmen vom Kampfschauplatz gezeigt werden, der Nachrichtensprecher zu hören; dann wird auf das aufgezeichnete Interview umgeschaltet und Commander Fred wendet sich direkt an die Fernsehzuschauer und erklärt mit Nachdruck seinen Siegeswillen.<sup>1559</sup> Anschließend wird, unterlegt von martialischen Bildern, der Nachrichtentext fortgesetzt, in dem unter Berufung auf den amtierenden Befehlshaber weitere Maßnahmen und harte Sanktionen gegen die Täter angekündigt werden.<sup>1560</sup> Indem Schlöndorff den Zuschauern die Brutalität und den Fanatismus des Systems und Commander Freds als einem seiner führenden Köpfe noch einmal vor Augen führt, liefert er eine nachträgliche Rechtfertigung der Mordtat, die vor dem Hintergrund totalitärer Machtausübung als gerechtfertigter Akt des Widerstandes erscheint. Nach einer Schwarzblende wechselt der Schauplatz auf das im finalen

<sup>1555</sup> Wie aus dem in Anm. 1554 zitierten Schriftwechsel hervorgeht („you wanted to end with a silent scene ... just Kate, pregnant, [...] (I agree with skipping the baby.)“) waren Regisseur und Autorin sich in diesem Punkt einig.

<sup>1556</sup> S12:163: „CAPTION: The Republic of Gilead collapsed two years later – following a series of internal[] upheavals, culminating in revolution.“

<sup>1557</sup> Vgl. Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 11.12.1989, S. 3–4: „EXT. STREET[.] DAY[.] ANY WEATHER[.] A DESERTED STREET, RUMBLE AND RUINS OR A DESOLATE INDUSTRIAL SET[.] Kate gets out of a car, runs across the ruins. She wears Nick’s military jacket. Other refugees (2 black woman [sic] [eine Textstelle unleserlich; AG] cross her[.] A wounded man is carried by (3 men)[.] Distant gun fire (SOUND FX ONLY)[.] A guard grabs her and shows her the entrance of a shelter[.] GUARD: Down there. He pushes her towards a staircase[.] INT. BASEMENT[.] DAY[.] (OR EMPTY FACTORY ROOM.) DARK. NO POWER. CANDLES, SOME GAS LIGHTS. Kate comes down the stairs. The wounded man is being take[n] care of[.] Nobody pays attention to her. Some women are praying in a corner. She looks around until she sees a little girl at the far end of the catacomb. It’s Jill. She still wears her white dress and ribbons, a military jacket thrown over her shoulder, she looks very lost. Kate approaches her and kneels down in front of her. Face to face. A DISTANT EXPLOSION SHAKES THE BUILDING, RUMBLE FALLS FROM THE CEILING: Kate looks at her girl, smiles. KATE: Jill, it’s me. She strokes her hair. Jill does not recognize her. KATE: It’s me. Mom. JILL (with a faint smile): Mom? COMMOTION AROUND THEM: HEAVY EXPLOSIONS (os. [on screen; AG])[.] KATE PUTS HER ARM AROUND HER, HUGGING AND PROTECTING HER. FADE OUT. THE END[.]“

<sup>1558</sup> Vgl. Telefax von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 12.12.1989, S. 1: „I like the end scene very much. It seems to me right on the nail.“

<sup>1559</sup> F08:83: „A twenty-four hour curfew has been imposed on the city. Our armed forces are using heavy rocketing and straightening to drive the Mayday terrorists out of their stronghold. According to government sources they are totally isolated from the overwhelming majority of our population and their defeat will be final within hours. A state memorial service will be held to honour the late Commander’s [hier kommt der Commander ins Bild, neben ihm ein Reporter, der ein Mikrophon in der Hand hält; AG] fighting spirit as it was documented in a statement just hours before he was killed in such a hideous and cowardly way. [COMMANDER] We’re gonna win. We have the force. We have the faith. And we will not rest until we’ve purified this country, this nation – in the name of God.“ Hierfür wurden teilweise Nachrichtenbilder und Sprechtext des Commanders aus Attentatssequenzen der Vorläufer-Fassungen (s. Anm. 1507) verarbeitet.

<sup>1560</sup> F08:83: „As house-to-house searches continue, the acting State Commander has put all forces on alert to find the assassin. He said, she will not escape, nor will her accomplices. We will search for them, we will find them, we will hang them.“ Die abschließende Drohung entstammt zum einen der Nachrichtensendung im Haus der Fluchthelfer in den von Pinter entworfenen Schlusssequenzen (s. Anm. 1543) und greift zum anderen auf den Text des Fremdenführers zurück, der in Pinters Fassungen den Touristen die Verfolgung und Bestrafung von Abtreibungsärzten erläutert (s. Anm. 1304).

Skript vorgegebene Bergpanorama (möglicherweise die Appalachen, die in Filmsequenz 39 in den Fernsehnachrichten als Stützpunkt bzw. Rückzugsgebiet der „Baptist guerillas“ genannt wurden). Durch die TV-Nachrichten, den Szenenübergang (Ab- und Aufblende) und den offensichtlichen Zeitsprung wird die nachfolgende letzte Sequenz abgesetzt und erhält dadurch epiloghafte Züge. Während die äußere Szenerie nur geringfügig von S12 abweicht (Kates Verrichtungen, der Hund), ergeben sich aus den Änderungen am Sprechertext entscheidende Bedeutungsverschiebungen.

Voice-over-Text Kates in S12	Voice-over-Text Kates in F08
I don't know if this is the end for me or a new beginning.	I don't know if this is the end for me or a new beginning. But I'm safe here in the mountains held by the rebels. They bring me food, – sometimes – a message from Nick.
And so I wait.	And so I wait.
I dream about Jill. About them telling her I don't exist or that I never existed, but, I'm going to find her, and she will remember me.	I wait for my baby to be born into a different world. I still dream about Jill. About them telling her I don't exist or that I never existed. But I know we're going to find her, and she will remember me.

Tabelle 10: Vergleich des Voice-over-Textes der Schlusssequenz in S12 und im Film

Im direkten Vergleich wird ersichtlich, dass im Film sowohl hinsichtlich der politischen als auch der emotionalen Ebene, die hier eng miteinander verknüpft sind, eine grundlegende Neukonzeption vorgenommen wurde, die sich stark von allen Vorstufentexten unterscheidet. Zwar befindet sich Kate in relativer Sicherheit, aber immer noch in Ungewissheit über die Zukunft. Denn einerseits geht der Kampf der Rebellen entgegen dem (im vorhergehenden Shot) offiziell angekündigten endgültigen Sieg der Staatsmacht weiter, andererseits dauert das Regime unverändert fort. Parallelen zu dieser soziopolitischen Situation weist die Darstellung von Kates Gefühlswelt auf, die zwischen Zuversicht und Sorge ausbalanciert ist: Erstmals schließt sie das ungeborene Baby, die verlorene Tochter und Nick, auf den sich hier das Personalpronomen „we“ bezieht, gleichermaßen in ihre Zukunftshoffnungen ein.<sup>1561</sup> Darüber hinaus ist das letzte Drittel des Textes mit einem träumerischen Blick Kates auf den Sonnenuntergang sowie einem Close-up auf ihr vom rötlichen Schein weichgezeichnetes Gesicht, das einen versonnenen Ausdruck und die Andeutung eines Lächelns zeigt, bebildert und mit Geigenklängen unterlegt. Diese variieren eine bereits mehrmals verwendete Melodie und werden schließlich zur Musik des nachfolgenden Abspans ausgeformt. Das in Skript S12 eine Vorausschau auf das Ende Gileads liefernde abschließende Textinsert fehlt im Film. Das Filmende erscheint so gleichzeitig offener als in Pinters Ursprungsdrehbuch und hoffnungsvoller als im Roman.

<sup>1561</sup> Dies ist in der deutschsprachigen Fassung allerdings nicht der Fall, da das Personalpronomen hier „ich“ und nicht „wir“ lautet: „Ich bin in Sicherheit, hier in den von den Rebellen kontrollierten Bergen. Sie bringen mir Verpflegung und manchmal eine Nachricht von Nick. Ich weiß nicht, ob das hier das Ende für mich ist oder ein neuer Anfang. Und so warte ich. Ich warte auf die Geburt und ich träume von meiner Tochter Jill. Davon, dass sie ihr erzählen, ich würde nicht mehr leben, oder dass ich nie existiert hätte. Aber ich werde sie finden und sie wird sich an mich erinnern.“

## 13 Bestimmung der Autorschaft

### 13.1 Forschungspositionen und Ausgangslage

In der Forschungsliteratur wird die Frage nach den Anteilen an der Autorschaft des Films oft gar nicht aufgeworfen. So sind manchmal weder Drehbuchautor noch Regisseur aufgeführt<sup>1562</sup>, oder Formulierungen wie „Schlöndorff's adaption“ u. Ä. zeigen an, dass der Regisseur als Filmautor vorausgesetzt bzw. ihm gegenüber dem Drehbuchautor ein höherer Rang zugebilligt wird<sup>1563</sup>. In anderen Fällen wird dem Aspekt einer Gemeinschaftsarbeit mit der Nennung von Drehbuchautor *und* Regisseur stärker Rechnung getragen.<sup>1564</sup> Gelegentlich wird auch Atwoods Rolle im Produktionsprozess thematisiert, z. B. von Pamela Hewitt, die unter Bezugnahme auf Brian D. Johnson konstatiert, „Atwood was heavily involved in overseeing the book-film translation“<sup>1565</sup>, und von Cooke, die in ihrer Atwood-Biografie unter Berufung auf die Autorin selbst wiederum argumentiert, Atwood sei kaum in die Filmproduktion einbezogen gewesen<sup>1566</sup>, sowie von Reingard M. Nischik, die sich in diesem Punkt auf Cooke stützt, aber auch anmerkt, dass die Quellen sich in dieser Hinsicht widersprechen<sup>1567</sup>. Problematisiert wird das kollaborative Element etwa von Wydra, der die Überarbeitungen Schlöndorffs und Atwoods an Pinters „komprimiert[em]“ Drehbuch erwähnt<sup>1568</sup>, von Barbara Korte, die sich fragt, warum der Film kaum die für Pinters frühere Adaptionen typische Technik der Situationsverknüpfung aufweist, und ob dies „möglicherweise auf Eingriffe des Regisseurs oder die Bearbeitung des Drehbuchs durch Margaret Atwood zurückzuführen ist“<sup>1569</sup>, von Jonathan Bignell, der mehrfach von „Schlöndorffs Film“ spricht<sup>1570</sup> und die Tatsache, dass Pinter das Drehbuch nie veröffentlicht hat, als Hinweis deutet, dass Skript und Film stark voneinander abweichen<sup>1571</sup>, sowie von Glenn Willmott, der expliziert: „I will refer to its (actually collective) author as Volker Schlöndorff [sic] throughout this essay. Of equal interest, however, is the screenplay authored by Harold Pinter.“<sup>1572</sup> Auch Hans-Bernhard Moeller und George Lellis setzen sich im Abschnitt „Pinter, Adaptation, and Structure“ mit dem Problem der Autorzuschreibung auseinander: Pinter habe in seinem Skript zahlreiche Änderungen gegenüber dem Roman vorgenommen, die womöglich Anlass zu Kritik geben würden; es gebe allerdings deutliche Hinweise „that Schlöndorff supported and encouraged Pinter's adaptation strategies“.<sup>1573</sup> Sie betrachten folglich neben dem Regisseur auch den Verfasser des Drehbuchs als Autor des Films.<sup>1574</sup>

Einen größeren Raum nimmt die Frage in der Pinter-Forschung ein. Während Grace Epstein Skript und Film gleichzusetzen bzw. vom filmischen Endprodukt Rückschlüsse auf Pinters Drehbuch zu

<sup>1562</sup> Dies gilt für den Beitrag von Mary K. Kirtz sowie für folgende Beiträge, in denen der Film nur kurz erwähnt ist: Bouson: *A Feminist and Psychoanalytic Approach*, S. 126; Bouson: *Brutal Choreographies*, S. 151; Caminero-Santangelo, S. 40.

<sup>1563</sup> Vgl. Peter Dickinson, der Pinter als Drehbuchautor nennt (S. 32 u. 35), im Übrigen aber Schlöndorff als „auteur“ betrachtet (S. 36); Elisabeth Kraus, deren Formulierungen darauf deuten, dass sie Schlöndorff als Autor betrachtet (S. 189, 191 u. 193), die an einer Stelle allerdings neben Schlöndorff auch den Drehbuchautor Harold Pinter nennt (S. 199); Larry J. Kreitzer, der zwar erwähnt, dass Harold Pinter das Drehbuch geschrieben hat (S. 162) und sich zweimal explizit auf das Drehbuch bezieht (S. 164 u. 165), aber ansonsten von „Schlöndorff's film“ (S. 163, 164, 168 u. 171) spricht; Margaret Miles, die den Regisseur erwähnt (S. 97), den Drehbuchautor jedoch nicht.

<sup>1564</sup> Vgl. Bracht, S. 232–233; Cooper, S. 59; Hewitt, S. 112; Loudermilk, S. 141, 142, u. 143; Pahl, S. 127; Wehdeking, S. 200. Vgl. auch Gauthier: *Harold Pinter and Volker Schlöndorff*, S. 30 u. 32; Kauffman, S. 235.

<sup>1565</sup> Hewitt, S. 111. Vgl. auch *Maclean's*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 43: „Atwood collaborated closely with the film-makers, spending hours with Schlöndorff in the kitchen of her Toronto home.“

<sup>1566</sup> Vgl. Cooke: *Margaret Atwood. A Biography*, S. 302: „Atwood was on the set for one day only. In fact, her involvement with the film was minimal – she attended some preliminary meetings; she commented on the script, mainly suggesting small vocabulary changes (hand lotion vs. hand cream etc.).“ Siehe auch Anm. 1389.

<sup>1567</sup> Nischik: *Engendering Genre*, S. 146–147 u. S. 165, Anm. 33 (s. Kap. 15.3.21).

<sup>1568</sup> Wydra, S. 183.

<sup>1569</sup> Korte: *Die Kunst des Adapteurs*, S. 120.

<sup>1570</sup> Vgl. Bignell, S. 72: „Schlondorff's [sic] adaptation“ u. S. 82: „Schlondorff's [sic] film of the novel“.

<sup>1571</sup> Vgl. ebd., S. 80: „the fact that Pinter has never published his screenplay suggests that the finished film differs significantly from his original adaptation.“

<sup>1572</sup> Willmott, S. 187, Anm. 6.

<sup>1573</sup> Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorff's Cinema*, S. 253.

<sup>1574</sup> Ebd. Dies ist auch in Wendungen wie „are not Pinter and Schlöndorff respecting the audience's intelligence“ (S. 254), „Pinter and Schlöndorff give the story“ (S. 254) und „Schlöndorff and Pinter can express“ (S. 261) angezeigt.

ziehen scheint<sup>1575</sup> und Renton in ihrem Kapitel zu *The Handmaid's Tale* durchgehend wertfrei zwischen „Pinter's screenplay, and Schlöndorff's film“<sup>1576</sup> differenziert, wird in einigen Forschungsbeiträgen ein Anteil Pinters an der Autorschaft des Films gänzlich in Abrede gestellt. Den Anstoß dazu gibt Harold Pinter selbst, der sich im Laufe der Zeit zunehmend von dem Filmwerk distanziert. Schon im Jahr 1991 antwortet er brieflich auf die Frage, in welchem Maß er die „artistic control“ über das finale Skript ausgeübt habe, abschlägig mit einem Hinweis auf die dem Regisseurwechsel folgende Drehbuchüberarbeitung.<sup>1577</sup> Ähnlich äußert er sich 1993 in einem Gussow-Interview<sup>1578</sup>, und gegenüber Billington erweitert Pinter diese Aussage später (1996) dahingehend, dass er den Film aufgrund der Überarbeitungen durch Dritte nicht als sein Werk betrachte und das Drehbuch deshalb bislang – anders als ursprünglich wohl vorgesehen<sup>1579</sup> – nicht publiziert habe<sup>1580</sup>. Da Billington, der diese Aussage als ausreichenden Grund anzusehen scheint, sich mit *The Handmaid's Tale* nicht weiter zu befassen (während er andere Werke z. T. sehr ausführlich behandelt), mit seiner autorisierten Biografie als Multiplikator dieser Selbstauskunft wirkt, und auch, da Pinter in den jeweiligen Einleitungen zu seinen *Collected Screenplays* bemerkt, drei seiner Drehbücher „were rewritten by others“<sup>1581</sup> – womit zweifellos die drei unveröffentlichten Skripte zu *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day* und *Lolita* gemeint sind –, finden sich diese Selbstaussagen Pinters immer wieder in Forschungsbeiträgen zu seinen Arbeiten für das Filmmedium. Zentral ist die Negierung seiner Autorschaft an *The Handmaid's Tale* in den Darstellungen von Steven H. Gale und Christopher C. Hudgins, zwei namhaften auf diesem Feld tätigen und oft zitierten Pinter-Exegeten.

Da ich mich mit diesen ausführlich in Kapitel 15.3 auseinandersetze, werde ich die Positionen hier nur kurz umreißen: So stellt Gale in seiner Studie zu Pinters Drehbüchern fest, im Falle von *The Handmaid's Tale* handele es sich um „the complete on-the-set rewrite of a screenplay by the actors and the directors“<sup>1582</sup>, weshalb er auf eine ausführliche Untersuchung von *The Handmaid's Tale* verzichte<sup>1583</sup> (s. Kap. 15.3.15); Hudgins übt in seiner Abhandlung zum „Hijacked Script“ von *The Hand-*

<sup>1575</sup> Vgl. Epstein. Ihre Untersuchung führt zwar das Drehbuch Pinters im Titel, bezieht sich aber stets auf den Film. Vgl. hierzu auch Rentons Kritik an dieser Vorgehensweise: „for Epstein (without sight of Pinter's screenplay, and working only from Schlöndorff's film) ‚romance‘ is the Hollywood romance“ (S. 96).

<sup>1576</sup> Renton, S. 94.

<sup>1577</sup> Vgl. Briefwechsel zwischen Harold Pinter (27.02.1991) und John Whalen-Bridge (19.01.1991): „I usually have total artistic control of my screenplays. [...] However, it didn't work out like that in the case of THE HANDMAID'S TALE [...] I told Schlöndorff [sic] that I was exhausted and unable to do any further work on the script. I advised him to consult Margaret Atwood on any changes he might have in mind. He did this. He also consulted the actors, who wrote a few lines – if not scenes – themselves. The result is a hotch-potch, although I still think the film possesses powerful elements.“

<sup>1578</sup> Vgl. Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 145: „My position is: I've always written a screenplay, and that's the screenplay that's been done. The only exception, slightly, was *The Handmaid's Tale*, which I stopped writing, I was exhausted. I told Volker Schlöndorff to go and get Margaret Atwood to do whatever. What he really did was to get the actors to write a lot of it, although there's still a lot of my stuff in it. There was a bit of a stew, but there was enough of me to still keep my name on it.“

<sup>1579</sup> Diverse im Atwood-Archiv enthaltene Briefe betreffen die Veröffentlichungsrechte des Pinter-Drehbuchs bzw. den Plan des Verlags, es zum Filmstart zu publizieren. Vgl. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 1 „*The Handmaid's Tale* – 1986 Film Correspondence“ und MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2 „*The Handmaid's Tale* – 1987–1988 Film Correspondence“.

<sup>1580</sup> Vgl. Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 304: „In 1987 [...] at Karel Reisz's instigation he began work on a screenplay by Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale*: a powerful dystopian work set towards the end of the twentieth century and positing the idea of an authoritarian America in which the moral tone is set by telly-evangelists and behaviour is regulated by a highly visible paramilitary. Over the next three years the project itself turned into something of a living nightmare. ‚It became,‘ says Pinter, ‚a hotchpotch. The whole thing fell between several stools. I worked with Karel Reisz on it for about a year. There are big public scenes in the story and Karel wanted to do them with thousands of people. The film company wouldn't sanction that so he withdrew. At which point Volker Schlöndorff [sic] came into it as director. He wanted to work with me on the script, but I said I was absolutely exhausted. I more or less said, ‚Do what you like. There's the script. Why not go back to the original author if you want to fiddle about?‘ He did go to her. And then the actors came into it. I left my name on the film because there was enough there to warrant it – just about. But it's not mine and to this day I've never published it.“ Auf diese Textstelle wird häufig in der Pinter-Literatur zu *The Handmaid's Tale* verwiesen, z. B. in: Gale: *Sharp Cut*, S. 318–319; Hudgins: *Harold Pinter's The Handmaid's Tale*, S. 85; Hudgins: *Three Unpublished Harold Pinter Filmscripts*, S. 133; Renton, S. 87.

<sup>1581</sup> Vgl. Pinter: *Collected Screenplays 1*, S. xi; *Collected Screenplays 2*, S. ix; *Collected Screenplays 3*, S. viii: „Altogether, I have written twenty-four screenplays. Two were never shot. Three were rewritten by others. Two have not yet been filmed. Seventeen (including four adaptations of my own plays) were filmed as written. I think that's unusual.“

<sup>1582</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 28.

<sup>1583</sup> Vgl. ebd., S. xiv: „In a couple of other cases (*The Handmaid's Tale* and *The Remains of the Day*), I devote very little space to analyzing the films because Pinter does not regard them as his work.“ Tatsächlich umfasst Gales Text zu *The*

*maid's Tale* scharfe Kritik an den Drehbuchüberarbeitungen und beklagt, dass jene Filmkritiker, die den Film als künstlerischen Fehlschlag werteten, diesen – da der Film auf einer von Regisseur, Schauspielern und Romanautorin erstellten Neufassung des Pinterschen Drehbuchs basiere – zu Unrecht Pinter anlasten würden (s. Kap. 15.3.16); und in einem Aufsatz zu *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day* und *Lolita* erörtert Hudgins die Gründe, warum Pinter die drei im Titel genannten Drehbücher nicht veröffentlicht hat, wobei er in allen Fällen die These vertritt, dass die jeweiligen Drehbücher Pinters besser seien als die nach Drehbüchern anderer Autoren realisierten Filme (s. Kap. 15.3.20). Als Beispiel, dass diese in der Pinter-Forschung vertretene Position Eingang in die Atwood-Forschung gefunden hat, kann ferner Nischiks 2009 erschienene Publikation *Engendering Genre* angeführt werden; mit dem dort enthaltenen Kapitel „How Atwood Fared in Hollywood – Atwood and Film (Esp. *The Handmaid's Tale*)“ werde ich mich ebenfalls weiter unter ausführlich auseinandersetzen (s. Kap. 15.3.21).

Während also die Autorschaft des Regisseurs unbestritten ist, liegen die Forschungsmeinungen in Bezug auf die Frage, welche Anteile an der Autorschaft der Romanautorin und dem Drehbuchautor zugemessen werden können, weit auseinander. Da grundsätzlich den drei künstlerisch Beteiligten aufgrund ihrer Funktion bzw. Rolle im Produktionsprozess mehr oder weniger große Anteile an der Autorschaft bzw. der Produktgestalt des Films zugestanden werden, und zwar

- Margaret Atwood als Autorin des Ausgangstextes,
- Harold Pinter, der als Drehbuchautor den Vorstufentext liefert, und
- Volker Schlöndorff, der als Regisseur den Vorstufentext filmkünstlerisch umsetzt,

verdankt sich die Kontroverse hinsichtlich der Autorschaft von *The Handmaid's Tale* vor allem dem Umstand, dass der Fertigstellung des Drehbuchs eine längere Phase der Drehbuchüberarbeitung folgte. Während es aber im Falle Atwoods um eine mögliche *Ausweitung* der Einflussnahme über ihre Rolle hinaus, also um die Frage, ob und in welchem Maße sie weitergehenden Einfluss auf das Endprodukt genommen hat, geht, dreht sich die Frage in Bezug auf Pinter, ob und in welchem Maße sein Drehbuch überhaupt für die Realisierung des Films Verwendung gefunden hat, um eine mögliche *Reduzierung* seiner in der Funktion als Drehbuchautor begründeten Autorschaft. Für beide Beteiligten gilt es zu identifizieren, aus welchen Aktivitäten im Verlauf der Filmentstehung Anteile an der Autorschaft abgeleitet werden können und welche Faktoren zu einer Erhöhung oder Verringerung beigetragen haben. Ebenso zu klären ist Schlöndorffs Rolle in diesem Prozess.

Dass die Romanautorin mit dem Verkauf der Filmrechte eine für die Produktgestalt maßgebliche künstlerische Richtungsentscheidung getroffen und danach sowohl am Produktionsprozess als auch an der Vermarktung des Films beteiligt war, wurde schon in Kapitel 10 dargelegt (s. Anm. 987 u. 1002–1004). Die Korrespondenz und die zahlreichen Interviews enthalten des Weiteren stichhaltige Indizien für das Ausmaß ihrer Involvierung in das Filmprojekt und es konnte nachgewiesen werden, dass Atwood vom Produzenten Daniel Wilson (und später auch von Volker Schlöndorff) laufend über die Produktionsfortschritte informiert wurde (s. Anm. 1008, 1028, 1056 u. 1064), dass sie das Produktionssetting besuchte (s. Anm. 1467) und Gespräche mit verschiedenen Schauspielern führte (s. Anm. 1054). Eine Mitautorschaft an dem Film resultiert daraus jedoch noch nicht. Da sie außerdem auf Teilbereiche der Produktion (z. B. das Casting) keinen Einfluss hatte (s. Anm. 1052–1053) und offensichtlich nicht an den Dreharbeiten und der Post-Production des Films mitgewirkt hat, ist für die Bestimmung von Atwoods Anteilen an der Autorschaft ihre Mitarbeit am Drehbuch ausschlaggebend.

In Bezug auf Pinter weist Gale zwar darauf hin, dass dieser in der Regel nach Fertigstellung des Drehbuchs am Produktionsprozess teilhabe, insofern als er bei den Dreharbeiten zugegen sei und den Regisseur auch während der Nachbearbeitung beraten würde,<sup>1584</sup> aber dies war nach der Quellenlage zu urteilen bei der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* nicht der Fall. Nach Fertigstellung des Skripts und der Neubesetzung des Regisseurs zieht sich Pinter weitgehend aus dem Projekt zurück und befasst sich nicht mit weiteren Aspekten der Filmproduktion (Dreharbeiten, Post-Production usw.). Deshalb konzentriert sich die Bestimmung der Anteile an der Autorschaft ganz auf die Dreh-

---

*Handmaid's Tale* lediglich sieben Seiten, während die anderen Analysen von Pinters Adaptionen für das Kino zwischen elf (*The Last Tycoon*) und fast 60 Seiten (*The Servant*) lang sind.

<sup>1584</sup> Vgl. ebd., S. 28: „Still, there is plenty of evidence that Pinter is deeply involved in the entire filmmaking process, even after the script has been finished. ‚I have absolute and contractual artistic control over my scripts and act as a consultant to the director in both pre- and post-production work,‘ he says, though he admits that ‚my post production activity is variable.‘ Normally, he is on the set during shooting and works closely with the director and sometimes the author of the source novel as well – as has been recorded in several interviews with Fowles.“

buchentwicklung, die sich erstens auf seine eigene Arbeit am Skript bis zur Fertigstellung des finalen Entwurfs und zweitens die Phase der Überarbeitung, in die er zeitweilig wieder involviert ist, erstreckt.

Der Regisseur Volker Schlöndorff schließlich ist nach seinem Projekteintritt als künstlerische Instanz und in leitender Funktion mit allen Aspekten der Filmrealisierung betraut. Da dies außer Frage steht, rückt auch hier der umstrittene Komplex der Drehbuchüberarbeitung ins Zentrum des Interesses.

Ich gehe deshalb zunächst auf Pinters Drehbuchentwicklung ein und erläutere anschließend die von Schlöndorff verantworteten Phasen der Drehbuchüberarbeitung und der filmkünstlerischen Umsetzung. Abschließend fasse ich die Ergebnisse zur Bestimmung der Autorschaft thesenartig zusammen.

## 13.2 Differenzierung: Drehbuchentwicklung und Realisation

### 13.2.1 Pinters Ursprungskonzeption und die Merkmale des Vorstufentextes

Harold Pinter hat das Drehbuch zu *The Handmaid's Tale* in der Zeit von Juli 1986 bis Februar 1987 entwickelt, und mehrere im Atwood- bzw. Pinter-Archiv vorhandene Briefe belegen Kontakte zwischen Pinter, Atwood und Reisz in diesem Stadium der Produktion. So wird aus vier Briefen im Zeitraum von Juli bis September 1986 ersichtlich, dass Atwood Vorgespräche mit Pinter und Reisz geführt, ihnen mehrfach ihre Hilfe angeboten und ihnen einige Recherchematerialien zu ihrem Roman zur Verfügung gestellt hat (s. Anm. 997, 1006, 1104 u. 1899; s. auch Anhang B). Es finden sich jedoch keine Hinweise darauf, dass Pinter ihre Hilfsangebote angenommen hat, oder dass die Autorin zu dieser Zeit in den Prozess der Drehbucherstellung eingebunden war. Nur zwei schriftliche Dokumente geben zudem Aufschluss über konkrete Kritikpunkte und Vorschläge Atwoods zu Pinters Drehbuchentwurf vom Februar 1987, mit dem sie sich nach dessen Fertigstellung eingehend auseinandergesetzt hat: erstens die dreiseitigen Anmerkungen „Notes on Harold Pinter's First Draft Script of *Handmaid's Tale*“ vom April 1987 und zweitens die handschriftlichen Überarbeitungen in der in den Margaret Atwood Papers archivierten Skriptfassung A1. Die Anmerkungen Atwoods in beiden Dokumenten beziehen sich auf wenige Dutzend verschiedene Einzelsequenzen und fallen eher knapp aus, und es deutet nichts darauf hin, dass Pinter ihr konkretes Feedback zu seinem finalen Skript berücksichtigt hat. Es gab demnach zwischen Drehbuchautor und Romanautorin keine Zusammenarbeit im engeren Sinn, und auch Atwood selbst hat mehrfach betont, dass sie und Pinter lediglich vor dessen eigentlicher Entwicklungsarbeit einige Gespräche geführt hätten<sup>1585</sup>.

Die Kollaboration zwischen dem Drehbuchautor und dem Regisseur Karel Reisz ist in zwei Briefen Pinters an Reisz im Oktober 1986 dokumentiert, in denen sich Pinter auf die „Skeleton outlines“ bezieht und verschiedene Fragen bzw. offene Punkte zur Diskussion stellt (s. Anm. 1006, 1098, 1173, 1187, 1314, 1356 u. 1479). Sein Brief vom 17. Oktober endet mit der Feststellung „There are numerous other points, which I'm sure we'll be discussing“<sup>1586</sup>. Ob, wann und in welcher Ausführlichkeit solche Diskussionen zwischen Pinter und Reisz tatsächlich stattgefunden haben, ist jedoch, abgesehen von einem Treffen von Wilson, Pinter und Reisz um den Jahreswechsel 1986/1987, das Wilson in einem Brief an Atwoods Agentin erwähnt (s. Anm. 1008), nicht belegt. Aufgrund der Dokumentenlage ist somit davon auszugehen, dass Harold Pinter das Drehbuch weitgehend autark erarbeitet hat.

Pinters Drehbuch enthält die üblichen Angaben zu Zeit, Ort und handelnden Personen und besteht vornehmlich aus kurzen Szenenbeschreibungen und Dialogen, in denen die Handlung entfaltet wird. Nur vereinzelt schließt dies Konkretisierungen des Settings oder der Ausstattung, Regieanweisungen zur Schauspielführung und Hinweise auf filmdramaturgische Mittel ein. Das Ergebnis der diesbezüglichen Auswertung des finalen Drehbuchs P54 stellt sich wie folgt dar (angegeben ist jeweils die Nummer der Einzelsequenz):

- Setting und Ausstattung: Die Handlungsschauplätze (z. B. das „Red Centre“, das Haus Commander Freds, Offreds Zimmer, das Zimmers des Commanders, die Mauer, der Untersu-

<sup>1585</sup> Vgl. *City Limits Magazine, London's Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 10: „I talked with Harold Pinter before he began the screenplay. [...] I talked with the director before he began. But these were just chats. [...] How had Harold discussed his alterations with her? ,I talked to him before he had done any of that.' So he didn't ask? ,It was more a kind of throwing around conversation; how do you think we can show so and so? Really it was exploratory.“; *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „I didn't work with Pinter. I talked with Pinter and then Pinter worked and Pinter made his own decisions about how to tell that story.“; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „I talked to Harold a great deal before he wrote the screenplay,“ Atwood said. [...] I saw the script at different drafts.“

<sup>1586</sup> Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986.

chungsraum in der Klinik, Haus und Garten Commander Warrens, der Club „Jezebel’s“) werden von Pinter stets nur mit knappen Worten skizziert. Gleiches gilt für die Kleidung der Akteure, beispielsweise der Aunts, der Handmaids, der japanischen Touristen, sowie die Uniformen.

- Schauspiel: Auf die Art und Weise der schauspielerischen Darstellung beziehen sich eine Reihe von Vorgaben zu Mimik, Gestik und Intonation. So wird eine Sprechpause (pintertypisch) durch die Wörter „Pause“ (zwölf Mal) und „Silence“ (fünf Mal) markiert sowie einige Male mit drei Punkten ein Zögern des Sprechers oder mit Ausrufezeichen ein Befehl, Wutgefühle oder ein Rufen ausgedrückt. An mehreren Stellen werden Betonungen des Sprechers anhand von Unterstreichungen vorgegeben (z. B. 41: „My husband“, 43: „Her fault, her fault, her fault“, 86: „Are you happy?“ u. 56: „SERENA Offred. Say it again. KATE Offred“) oder eine höhere Lautstärke durch Großschreibung angedeutet (z. B. 43 u. 148: „WHORE! WHORE! WHORE!“). Vertraulichkeit zwischen zwei Sprechern wird mehrfach dadurch angezeigt, dass die Personen sich vorlehnen (z. B. 83: „She leans over Offred and murmurs“ u. 123: „Serena leans forward“). Gelegentlich ist hinter dem Sprecher in Klammern angegeben, zu wem etwas gesagt wird (z. B. 64: „SERENA (to Nick)“ u. 99: „MOIRA (to the Aunt)“) oder wie etwas gesagt wird (z. B. 76: „OFFRED (hissing)“ u. 128: „NICK (with a half smile)“), wobei mit Abstand am häufigsten das Flüstern genannt ist (17 Mal „whispers“/„whispering“).
- Kameraführung und Ton: Enthalten sind ein Dutzend die Bild- und Tonregie betreffende Anweisungen: „In long shot“ (1), „Fade out. Fade in“ (15), „Over this: A sudden scream“ (28), „Camera jumps and swivels“ (68), „Neither sees the other’s face during their conversation“ (94), „Her face. His voice“ (94), „Offred and Ofglen approach (in reflection), stand looking in“ (110) sowie die Abkürzungen „vo“ für Voice-over (47, 63, 84 u. 178) und „os“ für On Screen (88).

Pinter konzentriert sich demnach in seiner Schriftfassung stark auf das *Was* der Darstellung (in Form der Dialoge), also die Ebene der Quasisachinformationen und weniger auf das *Wie*, d. h. die Gestaltungsebene, und lässt damit der filmkünstlerischen Umsetzung breiten Gestaltungsspielraum. Dies scheint charakteristisch für Pinters Drehbuchstil, da auch andere Skripte Pinters eine ähnlich reduzierte Schreibart aufweisen<sup>1587</sup> und mehrere Regisseure und Kritiker diesen Aspekt ausdrücklich hervorheben. Beispielsweise lobt Jerry Schatzberg, Regisseur von *Reunion* (1989), Pinters Drehbücher, gerade weil sie nur wenige Kommentare und Instruktionen enthielten und sich ganz auf die Handlung und die Dialoge konzentrierten<sup>1588</sup>, und auch Michel Ciment von der französischen Filmzeitschrift *Positif* betont die Freiheiten, die Pinter den Regisseuren gewähre<sup>1589</sup>. Ebenso lassen die Ausführungen David Jones’ zum Skript von *Langrishe, Go Down* (1978) den Umkehrschluss zu, dass diese Entfaltungsmöglichkeiten für den Regisseur ein typisches Merkmal von Pinters Drehbucharbeit darstellen: Da Pinter beabsichtigt hatte, bei diesem Film selbst Regie zu führen, sei das Drehbuch entgegen seinen sonstigen Gepflogenheiten überaus detailliert gewesen, habe auf jeder Seite Kameraanweisungen enthalten und jede einzelne Bewegung aufgeführt und sei somit „the most expressive screenplay I read in terms of what you should see on the screen“.<sup>1590</sup> Gestützt auf Pinters Eingeständnis, die Schriftfassungen seiner Bühnenstücke ließen durchaus Raum für Missverständnisse, da er Bühnenanweisungen nur äußerst spärlich einsetze<sup>1591</sup>, lassen sich demnach Parallelen zwischen der Schreibart in seinen Arbeiten für das Theater und jenen für den Film ziehen.

<sup>1587</sup> Vgl. die veröffentlichten Drehbücher in Pinter: *Collected Screenplays 1–3*.

<sup>1588</sup> Vgl. Schatzberg, S. 69: „He writes a great script for directors because he does not put very many directions for you. He leaves you to make your own decisions.“ u. S. 70: „When he writes screenplays, he leaves that open to you, that’s why I say that he writes screenplays very good for directors, because he does not give you directions of what he thinks the visual is necessary. He tells you what storywise he thinks it should be, and his dialogue of course is brilliant.“

<sup>1589</sup> Vgl. Gauthier/Ciment/Kahane, S. 79: „By the nature of his script Pinter allows the filmmakers a certain leeway. [...] it is not a straightjacket which pins the artist down. There are no technical directions in his screenplays, no close-ups or medium shots. The screenplay is very elliptical; it leaves a sort of freedom to the visual imagination of the director.“

<sup>1590</sup> Jones, S. 54. Vgl. auch Pinters eigene Anmerkung zu *Langrishe, Go Down* in *Collected Screenplays 1*, S. 557: „The camera directions in this screenplay are particularly detailed as I originally wrote it with the intention of directing it myself.“ Vgl. auch Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 267: „Pinter had written it as a movie in 1971 and hoping to direct it himself had included highly detailed camera shots.“

<sup>1591</sup> Vgl. Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 35: „I must confess that I am unable to write very explicit stage directions in the old sense. I find these words impossible to use – the words you see in brackets. Only very occasionally do I find it obligatory to do that. So there is room for misunderstanding.“

Keinesfalls ist aber aus Pinters Drehbuchstil abzuleiten, dass er den spezifisch filmischen Darstellungsaspekten geringe Beachtung schenken oder solche Missverständnisse schlicht in Kauf nehmen würde. Vielmehr setzt er eine intensive Phase der Kollaboration mit dem Regisseur voraus, wie aus Aussagen von Schatzberg<sup>1592</sup> und Eric Kahane, Autor einer französischen Filmadaption von *Reunion*<sup>1593</sup> hervorgeht. Pinter vertraut demzufolge darauf, dass Drehbuchautor und Regisseur im Verlauf einer engen Zusammenarbeit eine gemeinsame Vision des fertigen Films entwickelt und sich auf eine Linie der filmästhetischen Gestaltung verständigt haben.<sup>1594</sup> In einem solchen Fall könnte man von einem integrierten Drehbuch- und Regiekonzept sprechen, das als Resultat der künstlerischen Grundvorstellung, Prämisse für eine gelungene Adaption sei eine zu einem Konsens führende Kollaboration von Drehbuchautor und Regisseur, einen Aspekt seines Adaptionsprogramms darstellt. Eine derartige Feinabstimmung vor und während der Phase der Drehbuchentwicklung von *The Handmaid's Tale* hat allerdings mit Karel Reisz und nicht mit dem tatsächlich ausführenden Regisseur Volker Schlöndorff stattgefunden. Pinters finales Skript ist demnach wohl auch deshalb so knapp gehalten, weil er großes Vertrauen in Reisz hatte bzw. weil er wusste, dass er und Reisz konzeptionell übereinstimmten. Darauf deutet nicht zuletzt der Umstand, dass Pinter im Dezember 1986 in seinem Brief an Wilson mehrfach von „wir“ spricht (s. Anm. 1007, 1141, 1264 u. 1315).

### 13.2.2 Die Phase der Drehbuchüberarbeitung

Als Schlöndorff im Frühling/Sommer 1988 in das Projekt einsteigt, liegt das fertige Drehbuch Pinters bereits vor – es gibt also kein integriertes Drehbuch- und Regiekonzept. Ungeachtet des Rückzugs Pinters beginnt Schlöndorff das Skript zu überarbeiten und nun ändert sich auch Atwoods Rolle bei der Drehbuchentwicklung. Sein Absageschreiben verbindet Pinter noch mit einem Appell, zwei der drei angedeuteten Änderungsvorhaben noch einmal zu überdenken (s. Anm. 1043, 1366–1367, 1473 u. 1513), aber obwohl Schlöndorff ihn noch mindestens einmal zur weiteren Mitarbeit ermuntert (s. Anm. 1046), bringt er sich erst wieder in der Spätphase der Filmrealisierung ein. Die Autorin hingegen wird von Schlöndorff, wie aus einer Reihe von im Atwood-Archiv verfügbaren Materialien hervorgeht, in die Skriptüberarbeitung und Drehbuchneufassung eng eingebunden. Die dort enthaltene Korrespondenz zwischen Atwood und Schlöndorff erstreckt sich über den Zeitraum von der ersten Kontaktaufnahme Schlöndorffs im September 1988 bis zu seiner Mitteilung zum Abschluss der Dreharbeiten im Juli 1989. Zahlreiche Dokumente belegen Art und Ausmaß der Kollaboration zwischen Regisseur und Autorin, und zwar erstens mehrere Briefe, die sich direkt auf die Drehbuchüberarbeitung beziehen<sup>1595</sup>, und zweitens die beiden Drehbuchfassungen A20 und A27 vom Oktober 1988 bzw. Januar 1989, die von Atwood handschriftlich bearbeitet wurden. Aus diesen Unterlagen geht hervor, dass Schlöndorff Atwood mehrfach zur konkreten Textarbeit auffordert, diskussionsbereit und offen für ihren Input ist und Wert auf ihre Meinung und ihr Urteil legt und somit eine quantitative und qualitative Ausweitung der Mitwirkung Atwoods stattfindet. Sie nimmt nun nicht mehr nur geringfügige Korrekturen und knappe Anmerkungen vor, sondern steuert umfangreiche Textpassagen – darunter ganze Liedtexte (s. Anm. 1191 u. 1218) und komplette Dialog- und Szenenentwürfe (s. z. B. Anm. 1202, 1230 u. 1436) – bei und die Anzahl der von ihr in irgendeiner Weise bearbeiteten Einzelsequenzen liegt in dieser Phase fast um das Vierfache höher als im Zusammenhang mit dem Drehbuchentwurf Pinters. Insgesamt zeigt sich der konstruktive Charakter der Zu-

<sup>1592</sup> Vgl. Schatzberg, S. 71: „He doesn't write on the left hand side of the script which is the part for the screenwriter to add comments and instructions. It's not so much that he doesn't want to interfere with the director; it's just that he feels that if we've collaborated for a year on the script it should already be in our heads.“

<sup>1593</sup> Vgl. Gauthier/Ciment/Kahane, S. 79: „but it is only after he has discussed and worked with the director of the film and they totally agree about what they want to do with the story that they can allow themselves controlled and agreed liberties.“

<sup>1594</sup> Wie aus Pinters Aussagen zur Kollaboration mit Joseph Losey hervorgeht, empfand er es als besonders fruchtbar und befriedigend, wenn Drehbuchautor und Regisseur auf einer Wellenlänge waren. Vgl. Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 77: „It was the happiest professional relationship that I've had in films. [...] There was a shorthand which operated between us from the start. I seemed to know what he was going to say before he said it and he seemed to know what I was going to say before I said it.“; Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 136: „That was a really rich working relationship, and I was very fond of him ...“ Ähnlich äußert sich Pinter auch über seine Arbeit mit Paul Schrader; vgl. Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 82–83: „the relationship between Paul Schrader and me in *The Comfort of Strangers* was good because he understood exactly what was intended and knew how to express it. So if I'm not directing the film but have a good relationship with the director, I'm a happy man really.“

<sup>1595</sup> Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 11.10.1988 (s. Anm. 1550); Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert) und Margaret Atwood (05.04.1989), inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood (s. Anm. 1151, 1436 u. 1554).

sammenarbeit von Autorin und Regisseur, in der ein reger Gedanken- und Ideenaustausch stattgefunden hat und gemeinsam mit verschiedenen künstlerischen Lösungen experimentiert wurde.

Eine kurze Phase der Zusammenarbeit mit Pinter ist dann wieder für den Zeitraum von Januar bis März 1989, also teilweise während der Dreharbeiten, belegt. Zunächst setzt sich Pinter, nachdem ihm Schlöndorff offensichtlich wenige Wochen vor Drehbeginn die aktuelle Drehbuchfassung vorgelegt hat, auf drei Briefseiten detailliert mit dessen Überarbeitungen auseinander, übt Kritik, gibt Feedback und unterbreitet einige Vorschläge (s. Anm. 1048). Seine Anmerkungen beziehen sich auf 15 verschiedene Einzelsequenzen und betreffen so unterschiedliche Aspekte wie die Sprechtexte, Struktur und Details der Handlung und eine Regieanweisung. Drei Kurzmitteilungen Pinters von Februar/März 1989 (s. Anm. 1063) geben zudem Aufschluss darüber, dass Pinter von Schlöndorff im Verlauf der Dreharbeiten konsultiert wird und dieser sich daraufhin erneut zu zwei Handlungsdetails äußert (s. Anm. 1154 u. 1528), eine Skizze zur Figurencharakterisierung beiträgt (s. Anm. 1347) und Kritik an zwei Sequenzen übt (s. Anm. 1270 u. 1434). Auch ist mit Formulierungen in einigen Schriftstücken angezeigt, dass Schlöndorff und Pinter fernmündlich miteinander kommuniziert haben (s. Anm. 1063). Und schließlich existiert mit der Telefaxkorrespondenz zwischen Regisseur und Drehbuchautor vom Dezember 1989 immerhin ein schriftliches Zeugnis von einer Einwirkung Pinters, der hier einen Sequenzentwurf lobt und einen Dialogtext liefert (s. Anm. 1066, 1539 u. 1557–1558 sowie Tabelle 9 in Kap. 12.3.14.2), das in die Phase der Post-Production fällt. Insgesamt ist Pinters Feedback sehr konkret auf einzelne Fragen und Aspekte des überarbeiteten Drehbuchs bezogen. Die Neukonzeption Schlöndorffs scheint er nicht grundsätzlich infrage zu stellen.

Ob und in welchem Ausmaß künstlerische Nebeninstanzen wie die Produzenten, der Cast und die Crew an der Drehbuchüberarbeitung beteiligt waren, war anhand der verfügbaren Materialien nicht in vollem Umfang zu ermitteln. Zwei Punkte können jedoch festgehalten werden. Erstens ermöglichte die Auswertung einer Telefaxkorrespondenz vom Februar 1989 mit konkreten Anmerkungen zum Drehbuch in der Fassung vom 24. Januar 1989 (A27), wahrscheinlich zwischen der Cinecom, Daniel Wilson und Volker Schlöndorff (s. Anm. 1062), einige diesbezügliche Einblicke. Aus diesem Schriftstück geht hervor, dass sich die Kritik und die Vorschläge der Produzenten auf ganz unterschiedliche Aspekte oder Bereiche der Darstellung, z. B. die Erzähltechnik (s. Anm. 1158, 1537 u. 1553), die Handlungs- und Zeitstruktur (s. Anm. 1195, 1207, 1281 u. 1432), die Figurenzeichnung und -beziehungen (s. Anm. 1194, 1353, 1410, 1484, 1496 u. 1526), die Romanzenhandlung (s. Anm. 1368, 1372–1375, 1380 u. 1537) und die politische Dimension (s. Anm. 1195, 1221, 1223, 1417 u. 1484) beziehen und etwa auf die Beseitigung möglicher Verständnisprobleme des Zuschauers (s. Anm. 1159, 1252, 1267, 1269, 1398, 1417 u. 1461), die Erhöhung der Spannung (s. Anm. 1375, 1380 u. 1537) und die Entschärfung politischer bzw. anti-religiöser Aussagen (s. Anm. 1223) abzielen. Die Einflussnahmen scheinen somit nicht vorrangig auf die Optimierung von Vermarktungschancen und Profitpotenzialen, sondern auf eine Verbesserung des künstlerischen Konzepts ausgerichtet zu sein. Zweitens ist hinsichtlich des Cast anzumerken, dass ich für Pinters mehrfach geäußerte und oft zitierte Vermutung, Schlöndorff habe auch die Schauspieler an der Neufassung des Drehbuchs beteiligt (s. Anm. 1577–1578, 1580 u. 1582 sowie Kap. 15.3.15, 15.3.16 u. 15.3.21), keine schriftlichen Belege gefunden habe. Zudem hat eine Vergleichsanalyse der Sprechtexte Commander Freds in Pinters Drehbuch und im Film (die auch die Rekonstruktion der Textgenese umfasste) ergeben, dass diese mit wenigen Ausnahmen weitgehend übereinstimmen und Robert Duvall – anders als von Hudgins behauptet (s. Kap. 15.3.16, Abschnitt „Negierung der Autorschaft Pinters ...“) – keine gravierenden Änderungen an Pinters ursprünglichem Text (zumindest nicht an seinen eigenen Redanteilen) vorgenommen hat (s. Anhang N). Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass während der Proben oder der Dreharbeiten Textmodifikationen vorgenommen wurden, die auf Anregungen von Darstellern oder Crewmitgliedern zurückzuführen sind. Denn Schlöndorff – davon zeugen sowohl einige Einträge in seinem Tagebuch zu *Die Blechtrommel* (1979), in dem er einen Drehbuch-Vorschlag des Schauspielers Charles Aznavour erwähnt, der in den fertigen Film eingegangen ist<sup>1596</sup>, und in dem er von der gemeinsamen Drehbucharbeit mit dem Kameramann berichtet<sup>1597</sup>, als

<sup>1596</sup> Vgl. Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ (Abschnitt „Aus meinem Tagebuch zur ‚Blechtrommel‘, April 1977 – Februar 1979“), S. 53–54: „Wir überlegen, wo und wie Markus einen Moment für sich haben könnte. Aznavour meint, es sei wichtig, ihn einmal allein zu sehen. Vielleicht auf dem Friedhof, nachdem man ihn bei Agnes’ Beerdigung als ‚Itzich!‘ weggejagt hat. Er könnte abends allein zurückkommen an das Grab der Frau Agnes, die er verehrt hat [...]. Es erweist sich wieder, wie wichtig es ist, ein Drehbuch mindestens einmal mit den Augen des Darstellers einer jeden Rolle zu lesen. [...] Abends schreibe ich für Aznavour die Markus-Szenen um und bringe sie zur Post. Der kleine Zusatz auf dem

auch das Interview zu seinem Film *Homo Faber* (1991), in dem er einen konkreten Fall benennt, wo mit Sam Shepard, der die Titelrolle spielt, ein Schauspieler als Drehbuchautor tätig wird<sup>1598</sup> – scheint stets bereit, kreative Impulse anderer aufzugreifen und in sein künstlerisches Konzept zu integrieren.

Während der gesamten Phase der Drehbuchüberarbeitung fungiert Schlöndorff als Entscheidungsinstanz, was im überarbeiteten Vorstufentext steht oder auch nicht steht und ist damit Autor im engeren Sinn Tepes (s. Anm. 269). Er wählt aus dem vorhandenen Textfundus, und zwar sowohl aus dem finalen Drehbuchentwurf Pinters als auch aus Atwoods Roman, aus und bestimmt, welche Elemente er übernimmt, weglässt oder modifiziert. Desgleichen verfährt er mit dem Input Dritter: Er legt Wert auf die Meinungen Pinters und Atwoods, ermuntert diese, Vorschläge zu unterbreiten, diskutiert über Lösungen, und entscheidet dann, welche Anregungen, Änderungs- und Korrekturwünsche er aufgreift, abwandelt oder außer Acht lässt. Seine künstlerische Freiheit ist allerdings durch externe Faktoren wie Zeit- und Budgetdruck limitiert.

### 13.2.3 Die filmkünstlerische Umsetzung

Als Regisseur ist Schlöndorff zudem verantwortlich für alle Aspekte der filmkünstlerischen Umsetzung. Dies erstreckt sich neben der Spielleitung während der Dreharbeiten auch auf Bereiche, in denen künstlerische Nebeninstanzen unter seiner Leitung tätig sind, etwa das Produktionsdesign (Ausstattung, Kostüme), die Post-Production (Schnitt, Nachbearbeitung) und die Musik. Es gibt keine Anzeichen, dass Pinter und Atwood hier involviert waren,<sup>1599</sup> und außer einem Schreiben Schlöndorffs, in dem er die von Ryuichi Sakamoto geschriebene Filmmusik gegen Einwände und Kritik verteidigt,<sup>1600</sup> liegen keine Hinweise auf Einschränkungen seiner künstlerischen Autonomie vor. So ist die in der Presse kolportierte Aussage des Regisseurs „Da sitzt man dann plötzlich einem Möbeldändler gegenüber, der gerade die Dramaturgie entdeckt: Die Frau könne doch unmöglich diesen Mann umbringen, Robert Duvall sei doch so sympathisch!“<sup>1601</sup> lediglich als eine ironisch-vage Andeutung zu betrachten, dass auf Seiten der Geldgeber nicht unbedingt mit Fachkompetenz zu rechnen ist. Und Renton berichtet, dass die von Baz Bamingboye in einem Artikel in der *Daily Mail* vom 14. Februar 1990 aufgestellte Behauptung, dass ein New Yorker Testpublikum das Ende des Films als „too grim“ gefunden habe und deshalb ein neues, „happier“ Ende gedreht worden wäre, von Volker Schlöndorff zurückgewiesen worden sei.<sup>1602</sup>

Ähnlich wie schon in Bezug auf die Drehbuchüberarbeitung gilt außerdem, dass sich nicht sicher feststellen lässt, auf welche Art und Weise und in welchem Umfang künstlerische Nebeninstanzen während des Entwicklungs- bzw. Realisierungsprozesses auf die Produktgestalt eingewirkt haben. Leider ist für *The Handmaid's Tale* kein Produktionstagebuch, Making-of oder Ähnliches verfügbar, dem Hinweise auf künstlerische Einflussnahmen der Schauspieler oder der künstlerischen und technischen Crewmitglieder zu entnehmen wären. Lediglich in dem *Cinefantastique*-Artikel finden

---

Friedhof gefällt mir gut.“ Vgl. auch Schlöndorffs Anmerkung, dass die Schauspieler eigene Vorstellungen der Rollenausgestaltung artikulieren (S. 72): „Alle unsere Darsteller haben sich seit Monaten mit dem Roman beschäftigt, jeder hat Details und gestrichene Szenen, Sätze und Haltungen gefunden, die er wieder einbringen will. Das will ich auch. Andererseits arbeiten wir mit der Stoppuhr in der Hand, denn der Film sollte nicht länger als 2½ Stunden werden.“

<sup>1597</sup> Vgl. ebd., S. 57: „Mit Igor arbeite ich am Drehbuch, das ist die größte Freude. Die Bilder entstehen, einfach und klar im Aufbau [...]. Die Farben wie auf altem Spielzeug [...]. Optische Verfremdungen nur für die Zeit vor Oskars Geburt [...]. Infrarot für Oskars Visionen und Träume: kontrastreich und grell wie Kinderzeichnungen.“

<sup>1598</sup> Vgl. DVD-Extra [Homo Faber] „Erlebtes Leben. Volker Schlöndorff über *Homo Faber*“, 31:55–32:34: „Er brachte sehr viel als Schriftsteller, weil er hat wirklich die Dialoge von Tag zu Tag und manchmal ein paar Wochen im Voraus nochmal überarbeitet, hat sie sehr verknappert, hat die meisten Texte, die er hatte, auf die anderen Rollen verteilt, so dass er wie Gary Cooper nur ‚Ja‘/‚Nein‘ sagen musste oder mit dem Kopf nicken oder einen lakonischen Satz. Und das passte sehr gut zu dem Walter Faber. Passte auch sehr gut zu den Möglichkeiten, die der Sam Shepard als Schauspieler hat. Und dafür kann ich ihm gar nicht genug dankbar sein, das hat sehr geholfen.“

<sup>1599</sup> Auch Schlöndorff selbst wird z. B. mit den Worten zitiert: „Atwood was a pleasure to work with, he adds: she went through every sheet of the script with him but never interfered with the filming.“ *Journal Internationale Filmfestspiele Berlin*, 2/1990, Karen Margolis.

<sup>1600</sup> Vgl. Telefax von Volker Schlöndorff an Amir, Bart und Danny vom 11.10.1989: „and if I fight for Sakamoto's score, it's because I learned to trust my instincts, and I know in art only the most radical approach can bear fruit, compromise may be right for a Disney picture, but wrong for this kind of challenge.“

<sup>1601</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, 16.02.1990, Andres Müry, S. 18.

<sup>1602</sup> Vgl. Renton, S. 90. Schlöndorff habe ihr in einem Telefax vom 15. März 2001 bestätigt, „that ‚All changes had been made prior to the shooting‘ and that ‚there was only one version of the film, the one on video““, und dass es lediglich einen „additional reshoot of a day [...] at the distributor's request“ showing the reunion of the woman and Nick“ gegeben habe, der jedoch „so unconvincing“ gewesen sei, „that it was never used“.

sich Hinweise auf den großen Einfluss, den die als Visual Consultant engagierte Malerin Jennifer Bartlett, mit der Schlöndorff befreundet war, ausgeübt hat – was offensichtlich bei dem Production Designer Tom Walsh für einigen Missmut gesorgt hat.<sup>1603</sup> Rückschlüsse lassen sich aber auch hier aus den Materialien zu anderen Filmen Schlöndorffs ziehen. In dieser Hinsicht aufschlussreich ist etwa Schlöndorffs Tagebuch zur *Blechtrommel*-Verfilmung. Zum einen sind darin einige Fälle von kreativen Einflussnahmen, die sich inhaltlich oder ästhetisch stark im Endprodukt niederschlugen, dokumentiert – etwa ein Einfall des Maskenbildners Rino Carboni<sup>1604</sup>, die kreative Mitarbeit des Kameramanns Igor Luther<sup>1605</sup> und die künstlerische Handschrift der Cutterin Suzanne Baron<sup>1606</sup>. Zum anderen reflektiert Schlöndorff darin über seine Rolle als Regisseur: Seine Aufgabe bestehe im „[Z]uhören, zuschauen, Vertrauen ausstrahlen, Kontinuität wahren, Vorschläge anhören und einarbeiten“<sup>1607</sup>, aber letztlich sei er die maßgebliche Entscheidungsinstanz<sup>1608</sup>. Ein Indiz dafür, in welchem Maße Schlöndorff den Darstellern die Möglichkeit einräumt, aktiv an der Ausgestaltung ihrer Rollen mitzuarbeiten, liefert des Weiteren die auf der DVD enthaltene Dokumentation zu den Dreh-

<sup>1603</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 24: „It was Bartlett’s vision, more than any other except Atwood’s, insisted Schlöndorff [sic], which most informed the film. And it was also Bartlett who, he believes, enabled him to invest his movie with an inherently American sensibility. ‚Jennifer is a Californian, and she was my direct link to that American sensibility. Moreover, we had just completed two stage productions, and were extremely in sync aesthetically. For six months she worked on every detail of the production with me, and was involved in each facet, from the casting to rewriting the script to how the film should look and what kind of cinematography we should get. I was pregnant with her ideas. There’s not a scene in the film that wasn’t designed by her.‘“, S. 23: „Although Schlöndorff [sic] maintained that visual consultant Jennifer Bartlett had essentially written the book on the movie’s look, that Paris-based painter only showed up on the set for a brief, if extremely trying 24-hour period. ‚She had a lot of spunk,‘ recalled Walsh, who found himself doing battle with her during the initial hours of her visit. ‚She has strong opinions on everything, most of which ended up validating ideas I had already presented to Volker. This is a collaborative medium, and I like the give and take, but none of us like being dictated to.‘“, S. 25: „Early on in the production of THE HANDMAID’S TALE costinguming became a bone of contention. Director Volker Schlöndorff [sic] and his visual consultant Jennifer Bartlett insisted that clothing would, in essence, be retrofitted. Schlöndorff [sic] refused to charge costume designer Colleen Atwood with the task of creating custom-tailored outfits. This did not sit well with everybody, and particularly not with production designer Tom Walsh. ‚I regarded the decision that there would be no ‚built‘ costumes as a naive pretense,‘ said Walsh. ‚It’s all well and good to get everything out of a catalogue, but you can’t get 500 of the same item of clothing inside of four weeks and not look like SOYLENT GREEN, where everybody was wearing hospital smocks.‘“ u. S. 25/61: „According to Walsh, [Colleen; AG] Atwood had a number of run-ins with Bartlett during her stay on the set. ‚Colleen was an extremely professional designer,‘ said Walsh. [...] ‚She certainly didn’t need to be spoonfed, but that is precisely what Bartlett tried to do to her. It got real [sic] nasty at times.‘ Atwood, for her part, downplayed Walsh’s assertions. ‚It’s always tricky to have someone come on who has their own ideas about the way things should be,‘ said Atwood of Schlöndorff’s [sic] design consultant. ‚The truth is that some of Jennifer’s ideas were quite good and some were not so great, and it was hard for me to deal with her, especially at the beginning. But I grew quite fond of her actually. It wasn’t so hard for me as it may have been for [Walsh]. Because Volker knew her as well as he did, he tended to trust her more than people he didn’t know as well. So [Walsh] may not have had that edge with the director which can prove so important.‘“ Siehe auch Anm. 1059 u. 1083.

<sup>1604</sup> Vgl. Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 69: „Bei der Maskenbesprechung hat Rino noch einen guten Vorschlag: die Veränderungen an den Schauspielern, die ja in den zwanzig Jahren der Erzählung nötig sind, nicht schrittweise zu machen, sondern geradezu sprunghaft immer dann, wenn ihnen etwas Wichtiges zugestoßen ist – so wie man von jemandem sagt, er sei auf einen Schlag um zehn Jahre gealtert. Diese wichtigen Einschnitte beschränken wir auf vier oder fünf pro Person.“

<sup>1605</sup> Vgl. ebd., S. 74: „Der Regisseur sollte so viel Zeit für eine Einstellung haben wie der Kameramann. Doch Igor läßt mir keine, unterbricht auch noch zwischen den Takes für Veränderungen. Beim Einrichten der Szene lehnt er meine bewußt vereinfachten Vorschläge oft ab – hat aber auch bessere, doch wieder auf Kosten der Zeit. Seine Vorschläge und sein Widerstand helfen mit und bringen gleichzeitig nervenzerreißenden Zeitdruck.“, S. 99: „Es gibt keine Sequenz, die nicht von ihm in der Auflösung und Inszenierung beeinflusst und geprägt ist.“ u. S. 108: „Oskars Kellersturz subjektiv gefilmt wie in einem Hitchcock-Krimi. Es war Igors Idee, dem alles andere nach billiger Fernseh-Lösung aussah – mit Recht. Oskar fällt auf uns zu, die Kamera auf Kran vor ihm, er halb schwebend, halb auf einen Fahrradsattel klammernd.“

<sup>1606</sup> Vgl. ebd., S. 116–117: „Einige Szenen sind ganz gestrichen, andere umgestellt, nur auf eine emotionale Entwicklung der Geschichte achtend, ohne sich um die Einteilung in den Kapiteln des Romans zu kümmern. Sie schafft so einen autonomen Erzählfluß; die Assoziationen und Übergänge kommen mehr aus den Farben in den Einstellungen, aus einer Bewegung und aus einem Blick.“ u. S. 120: „Der Schnitt ist seit einem guten Monat beendet – richtiger: die Montage. Denn wir haben nicht so sehr am Film geschnitten im Sinne von Kürzungen, als die Aufeinanderfolge der Einstellungen und Sequenzen immer wieder verändert und bearbeitet. Viele auch ganz geringfügige Umstellungen und Ellipsen bestimmen letztlich den Ton der Erzählung. Diese wie selbstverständlich wirkenden Übergänge oder Kontraste zu finden, ist Suzannes Stärke.“

<sup>1607</sup> Ebd., S. 107.

<sup>1608</sup> Vgl. ebd., S. 76: „Ich werde jetzt – nachdem ich drei Tage lang alle Meinungen gehört habe – frei nur nach dem gehen, was mir gefällt und einfällt. Bei den Bildern meine eigenen Vorstellungen wichtiger nehmen als die anderer.“

arbeiten von *Death of a Salesman* (1985.)<sup>1609</sup> Und zuletzt kann ein Zitat des Produzenten Eberhard Junkersdorf, eines langjährigen Weggefährten Schlöndorffs, aus dem Interview zu *Homo Faber* angeführt werden, in dem dieser Schlöndorff als jemanden charakterisiert, „der sehr gerne auch mit allen Mitarbeitern redet und [...] sich von dem, was ihm gesagt wird, das aus[sucht], von dem er meint, dass er es gebrauchen kann“<sup>1610</sup>. Aus den genannten Beispielen lässt sich schließen, dass der Regisseur seine eigenen Ideen nicht grundsätzlich privilegiert, sondern sich auch gern inspirieren lässt, stets aufnahmebereit für fremde Ideen ist und diese ggf. auch integriert und umsetzt. Unterstellt man ein gewisse Konstante in Schlöndorffs beruflichem Selbstverständnis, das Aspekte seiner Arbeitsweise, seines Führungsstils und seines Teamverständnisses umfasst, ist einzukalkulieren, dass es derartige Einflussnahmen auch bei *The Handmaid's Tale* gegeben hat. Dies mag insbesondere für den Kameramann Igor Luther und den Cutter David Ray, mit denen Schlöndorff schon früher zusammengearbeitet hatte, gelten, da anzunehmen ist, dass der Regisseur mit ihnen in kreativer Hinsicht gut harmonierte.

Ironischerweise lässt die Kargheit von Pinters Drehbuch, die ja eigentlich auf der Prämisse einer gelungenen Kollaboration mit dem Regisseur beruht, da Pinter in solchen Fällen Einfluss auf derartige filmische Darstellungsaspekte nimmt, ohne diese im Skript schriftlich fixiert zu haben, Schlöndorff umso mehr Freiraum für die filmästhetische Ausgestaltung. Er scheint – worauf eine Interviewaussage deutet – die Leerstellen in Pinters Entwurf als Aufforderung aufzufassen<sup>1611</sup> und trifft – nicht zuletzt, da Pinter ihn im Absageschreiben ermuntert hatte, sich keinen Zwang anzutun (s. Anm. 1043) – in der Umsetzungsvorbereitung, während der Dreharbeiten und bei der Nachbearbeitung des Films künstlerische Entscheidungen, die in Pinters Ursprungsdrehbuch nicht vorgegeben sind oder mit denen er von diesem abweicht, und zwar ohne Pinter zu konsultieren.

### 13.3 Zusammenfassung der Ergebnisse

Mit dem Hinweis, dass es aufgrund der spezifischen personellen Konstellation und allein auf Basis des Endproduktes kaum möglich gewesen wäre, über die allgemeinen Annahmen zur Autorschaft hinausgehende Aussagen zu treffen, lässt sich als Fazit der Auswertung zusätzlicher Quellen und des Nachvollzugs der Konzeptentwicklung zu den quantitativen und qualitativen Anteilen an der Autorschaft des Films Folgendes festhalten:

- Anteile an der Autorschaft des Drehbuchs sind nicht mit Anteilen an der Autorschaft des Films gleichzusetzen. Zu differenzieren ist zudem zwischen der Verfasserschaft von Ursprungsdrehbuch und finalem Drehbuch und der Autorschaft des fertigen Films.
- Pinter ist der Autor der Urfassung des Drehbuchs (P54), d. h. der Grundkonzeption der Adaption. Er ist Urheber des Vorstufentextes nicht nur als Textproduzent, sondern auch in seiner Eigenschaft als Entscheidungsinstanz, welche der Anregungen, Kritikpunkte und Vorschläge Atwoods und Reisz' er berücksichtigt und welche nicht. Atwoods Anteile an dieser Fassung sind äußerst gering, da sie erstens nur wenig Input liefert und dieser zweitens von Pinter nicht berücksichtigt wird. Anzumerken ist, dass die Anteile des Regisseurs Karel Reisz nicht zuverlässig zu ermitteln waren.
- Schlöndorff ist in der Phase der Drehbuchüberarbeitung die maßgebliche künstlerische Instanz: Er initiiert die Überarbeitung des von Pinter als final betrachteten Drehbuchs, wird selbst als Drehbuchautor tätig (Textproduzent, Leitung/Federführung) und ist derjenige, der darüber entscheidet, was im neuen Drehbuch steht. Dies bezieht sich darauf, welche Teile von Pinters Ursprungsentwurf er verwendet, verwirft oder modifiziert, welche Teile des Romans er zusätzlich (unverändert oder modifiziert) integriert und welche Anregungen und Kritikpunkte anderer Beteiligter er aufgreift oder ignoriert.

<sup>1609</sup> Vgl. DVD-Extra [Tod] „Private Conversations – Über die Dreharbeiten zu ‚Tod eines Handlungsreisenden‘“. Die Aufnahmen vom Set von *Death of a Salesman* zeigen u. a. Schlöndorff bei der Schauspielführung sowie die Bemühungen von Dustin Hoffmann und John Malkovich um die – ihren eigenen Vorstellungen und denen des Regisseurs entsprechenden – beste Performance.

<sup>1610</sup> DVD-Extra [Homo Faber] „Eberhard Junkersdorf über *Homo Faber*“, 10:38–10:51.

<sup>1611</sup> Vgl. *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 61: „‚Pinter’s script,‘ Schlöndorff [sic] noted, ‚was extremely minimal, but it was also very solid. He left spaces between the lines for the director to fill, just as, I suppose, Atwood left spaces for the reader’s mind.‘“

- Abhängig von den Entschlüssen des Regisseurs ergeben sich unterschiedlich zu gewichtende Anteile an der Autorschaft der Drehbuchneukonzeption für Pinter, da dessen Ursprungsentwurf zu großen Teilen Verwendung findet und er sich punktuell mit Feedback und Vorschlägen einbringt, sowie für Atwood, die von Schlöndorff stark miteinbezogen wird. Geringe Anteile konnten auch für die Produzentenseite identifiziert werden, während die Anteile von Cast und Crew nicht sicher bestimmt werden konnten (zur Auswertung der Sprechtexte des Schauspielers Robert Duvall in der Rolle des Commander Fred s. Kap. 15.3.16, Abschnitt „Negierung der Autorschaft Pinters ...“ sowie Anhang N).
- Schlöndorff ist die maßgebliche Instanz bei der filmkünstlerischen Umsetzung. Auch hier musste größtenteils offen bleiben, welche Anteile Cast und Crew zugeschrieben werden können.
- Da Pinters Ursprungsdrehbuch von Schlöndorff weitgehend filmisch umgesetzt ist, sind Pinter maßgebliche Anteile an der Autorschaft des Films zuzuschreiben. Für Atwood ergeben sich Autoranteile am Film aus dem Umstand, dass Schlöndorff viele ihrer Einwände und Kritikpunkte berücksichtigt und zahlreiche ihrer Vorschläge und Entwürfe tatsächlich im Film realisiert hat.
- Bei allen Entscheidungen unterliegt Schlöndorff den bei der Filmproduktion üblichen Sachzwängen und den daraus resultierenden Einschränkungen der Autorautonomie.
- Prinzipiell kann für jedes wie auch immer geartete Element des Films bestimmt werden, von welchem der maßgeblich künstlerisch Verantwortlichen es aus dem Ausgangstext übernommen, modifiziert oder hinzugefügt wurde (und meist auch warum), bzw. umgekehrt von wem ein Element des Textes im Film eliminiert wurde (und meist auch warum).

Insgesamt ist der Film weniger das Produkt einer Kollaboration, sondern er stellt einen Kompromiss dar aus Pinters Ursprungsentwurf und – unter teilweiser Berücksichtigung des Feedbacks von Autorin und Drehbuchautor – eigenen künstlerischen Anteilen Schlöndorffs. Schlöndorff trifft die künstlerischen Entscheidungen, was im Film steht und trägt letztlich die Hauptverantwortung für die endgültige Produktgestalt. Die allgemeine Annahme, dass der Regisseur als Autor des Films gelten kann, ist somit mehr oder weniger zutreffend. Forschungspositionen, in denen die Autorschaft Pinters und Atwoods dezidiert negiert wird, können auf Basis der vorliegenden Ergebnisse hingegen als widerlegt gelten. Drehbuchautor und Romanautorin haben die Filmgestalt nachweislich entscheidend mitgeprägt. Fragt man in Anlehnung an Alexandre Astruc (s. Anm. 275): „Würde der Film anders aussehen, wenn jemand anders als Pinter das Drehbuch geschrieben hätte?“ und „... wenn jemand anders als Atwood an der Drehbuchüberarbeitung mitgewirkt hätte?“, muss man dies mit Ja beantworten und beiden auf jeden Fall substantielle Anteile an der Autorschaft zugestehen. Weder war die Mitwirkung Atwoods so minimal, wie von Cooke und Nischik behauptet (s. Anm. 1566–1567), noch unterscheidet sich – wie der direkte Vergleich belegt (s. Anhänge H und I) – das filmische Endprodukt so gravierend von Pinters Konzeption, dass die – von Billington, Gale, Hudgins und Nischik vorgenommene – Zurückweisung der Autorschaft berechtigt erscheinen würde. Wie bereits erwähnt, setze ich mich mit den Thesen der drei letztgenannten Autoren in verschiedenen Unterkapiteln von Kapitel 15.3 kritisch auseinander.



## 14 Explikation der filmprägenden Instanzen

Nachdem in Kapitel 11 im Gesamtzusammenhang skizziert wurde, warum der Film so ist, wie er ist, erläutere ich im Folgenden, nach den künstlerischen Hauptverantwortlichen des Films gegliedert, die tragenden weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen und die jeweiligen Adaptioniskonzepte, die dem filmischen Endprodukt letztlich zugrunde liegen bzw. inwiefern diese in *The Handmaid's Tale* zu einer künstlerischen Einheit integriert wurden. Die Rekonstruktion der Überzeugungssysteme und Kunstprogramme beinhaltet im Falle Pinters und Schlöndorffs die Erschließung des Werkkontextes sowie die ausführliche und vertiefende Darstellung der für die Erklärung der Verfilmung relevanten Auffassungen. Das heißt, ähnlich wie in Kapitel 6 für Margaret Atwood werden Pinters Bühnen- und Drehbuchwerke und Schlöndorffs Filmwerke hinsichtlich ihrer Thematik, Entstehungshintergründe, Produktionsumfelder, künstlerischen Konzeption und Intention untersucht und die Ergebnisse für die Beantwortung der Rückführungsfrage nutzbar gemacht. Für die Romanautorin werden in Ergänzung zu der eingehenden Erläuterung ihres Überzeugungssystems und ihres Literaturprogramms in Kapitel 6 die auf die Adaption literarischer Werke im Medium Film bezogenen Positionen dargelegt. Des Weiteren erörtere ich die Adaptioniskonzepte Pinters und Schlöndorffs sowie Atwoods konzeptionelle Einflussnahmen, und zwar vorrangig hinsichtlich ihrer Merkmale, Ziele und ihres Umgangs mit dem Ausgangstext. Insofern als ich komprimiert darlege, wie Pinter, Schlöndorff und Atwood an und mit dem Stoff gearbeitet haben, welche Bereiche Schwierigkeiten bereiteten und welche Lösungen sie jeweils für künstlerische Probleme finden, enthalten diese Darstellungen jeweils Anteile, in denen der Prozess der Konzeptentwicklung unter bestimmten Aspekten und Fragestellungen zusammengefasst und vertieft ist.

### 14.1 Harold Pinter

Da der Zusammenhang zwischen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen sowohl im Hinblick auf die These zum Kunstprogramm Pinters als auch hinsichtlich seiner speziellen Adaptioniskonzeption zu *The Handmaid's Tale* von großer Bedeutung ist, fasse ich im Folgenden zunächst Pinters politische Anschauungen und Aktivitäten zusammen. Dies dient zwei Zielen: Erstens ist der Umstand, dass Pinter sich Zeit seines Lebens äußerst kritisch mit der US-amerikanischen Politik auseinandergesetzt hat, für *The Handmaid's Tale* direkt relevant, da hier ein weitgehendes Passungsverhältnis mit Atwoods Roman in Bezug auf das künstlerische Angriffsziel vorliegt. Zweitens soll deutlich werden, warum in der vorliegenden Untersuchung ausdrücklich nicht von einer weltanschaulichen Neuorientierung, sondern ausschließlich von einem Wandel in den kunstbezogenen Auffassungen die Rede ist. Die Darstellung erfolgt, um einen zeitlichen Nachvollzug von Pinters Positionen zu ermöglichen, weitgehend chronologisch und stützt sich, ergänzt durch die Pinter-Biografie Billingtons<sup>1612</sup>, vorrangig auf Interviews mit Pinter und dessen in *Various Voices* enthaltene politische Schriften. Anschließend wird die These zum kunstprogrammatischen Wechsel dargelegt und begründet, wobei ich die Revidierung grundlegender Positionen anhand von Werkskizzen zu ausgewählten Kunstproduktionen, die ich mit der Erörterung der ihnen zugrunde liegenden Programmatik verbinde, sowie auch unter Zugriff auf Selbstaussagen des Autors veranschauliche. Dabei unterscheide ich zum einen zwischen dramatischem Werk und Pinters Arbeiten für den Film und zum anderen zwischen der frühen und der späten Ausprägung seines Literatur- bzw. Adaptionensprogramms. Da man in der Sekundärliteratur immer wieder auf Forschungspositionen stößt, die meiner These vom Paradigmenwechsel in Pinters künstlerischem Schaffen entgegenstehen, gehe ich anschließend auf einige zentrale, häufig vorgebrachte Argumente ein. Als letztes erfolgt, wie oben beschrieben, die Erläuterung von Pinters Drehbuchkonzept.

#### 14.1.1 Politische Überzeugungen und Aktivitäten

Pinters politische Auffassungen bleiben über einen langen Zeitraum unverändert, spiegeln aber in ihren thematischen Verschiebungen das weltpolitische Geschehen mehrerer Jahrzehnte. Dabei konzentriert sich seine im Laufe der Jahre immer aggressiver vorgebrachte Kritik unabhängig vom konkreten Gegenstand (nach Südamerika, Südostasien und der Türkei richtet sich Pinters Blick auf Serbien, Irak und Afghanistan) zum einen häufig auf die Vereinigten Staaten, deren Politik für ihn die

<sup>1612</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, besonders Kapitel 15 „Public Affairs“ (S. 286–305) und Kapitel 16 „Setting the Agenda“ (S. 306–320).

Ursache vieler Missstände darstellt. Unter anderem in diesem Zusammenhang prangert Pinter (der aus einer jüdischen Familie stammt und von sich selbst sagt, dass er nie religiös gewesen sei<sup>1613</sup>) verschiedentlich den Missbrauch politischer Macht im Namen Gottes an. Zum anderen hat Pinter vor allem ab Mitte der 1980er Jahre immer wieder gegen die neo-konservative Politik der britischen Premierministerin Margaret Thatcher Stellung bezogen. Insgesamt können die von Pinter vertretenen Positionen im linksdemokratischen Spektrum verortet werden: Im Vordergrund stehen der Einsatz für die Schwachen und Unterdrückten, die Verteidigung demokratischer Werte sowie die Unterstützung von Menschen, die gegen Unrecht aufbegehren und für Freiheit und Gerechtigkeit eintreten.

In Billingtons Biografie finden sich eine Reihe von Hinweisen, dass Pinter bereits in den 1970er Jahren politisch engagiert war, indem er etwa gegen Atomwaffen, die Apartheid in Südafrika, den Militärputsch in Chile 1973 und die Inhaftierung des sowjetischen Dissidenten Wladimir Bukowski 1974 protestierte.<sup>1614</sup> Die meisten expliziten Stellungnahmen Pinters zu konkreten politischen Sachverhalten stammen jedoch aus der Zeit ab Mitte der 1980er Jahre. Gleiches gilt für rückblickende Betrachtungen, wie etwa jene im Herbst 1985 getroffene Feststellung, der Chile-Putsch hätte ihm den Anstoß gegeben, sich stärker für politische Anliegen einzusetzen.<sup>1615</sup> Während Fragen zum Politischen in der Kunst, auf die ich im nachfolgenden Kapitel zum kunstprogrammatischen Paradigmenwechsel eingehe, bereits in den 1960er und 1970er Jahren in Zeitungsinterviews und nicht-literarischen Texten erörtert werden, äußert sich Pinter in diesen zwei Jahrzehnten nur selten direkt zur Tages- oder Weltpolitik. So bekräftigt er 1966 in einem Interview seine Jahre zuvor zum Ausdruck gebrachte gleichgültige Haltung zum Beitritt Großbritanniens zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft, während er gleichzeitig versichert, nicht grundsätzlich am Zeitgeschehen desinteressiert zu sein<sup>1616</sup>; Politik tangiere ihn nicht besonders, aber angesichts der durch den Vietnamkrieg verursachten Leiden hätte ihn neulich, als er einige Politiker in einer TV-Sendung über Vietnam sprechen sah, das Verlangen gepackt, „to burst through the screen with a flame-thrower and burn their eyes out and their balls off and then inquire from them how they would assess this action from a political point of view“<sup>1617</sup>. Sein Interesse an politischen Problemen erläutert er des Weiteren in einem Gespräch mit Gussow am Jahresende 1971.<sup>1618</sup> 1980 spricht Pinter mit Miriam Gross im Zusammenhang mit seiner Wehrdienstverweigerung im Alter von 18 Jahren über sein tief liegendes Misstrauen gegenüber politischen Strukturen, seine Verstörung über Gewalt und Folter und die Folgen der nuklearen Aufrüstung.<sup>1619</sup> Und im Jahr 1984 äußert er sich in Interviews zu Zensur, Folter, staatlicher Machtausübung und der atomaren Lage<sup>1620</sup> sowie zu den US-Interventionen in Ländern wie Chile, Nicaragua und El Salvador<sup>1621</sup>.

<sup>1613</sup> Vgl. Andò: *Ritratto di Harold Pinter* (Transkript), S. 202: „I took my bar mitzvah, the confirmation at the age of thirteen and that was the last time I really went to a synagogue, I gave the whole thing up, I had no religious beliefs whatsoever at any time. So I had a pretty uncomfortable relationship with my parents, with my family who disapproved very strongly of my position, but I simply wouldn't budge, I wouldn't pay lip service to it all. The only times I have been into a synagogue is for the mostly death, funerals, since, and one or two weddings. But in my childhood I had quite a violent reaction to religion. So I can't speak with any authority myself about God but I can merely observe the way God is used and also the way God, the idea of God is understood, so I think God is a very complex idea on all counts really. Except when he is used very simply and crudely to justify actions, for example, in central and south America, in El Salvador and in Guatemala.“; Aragay/Simó, S. 252: „MA: *What is your relationship with your own Jewish identity?* HP: I was never a religious Jew. The last religious subscription I made, the bar mitzvah, was when I was thirteen, which is a long time ago now. [...] I've no religious beliefs whatsoever, but I'm still Jewish.“; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 9: „As a well-brought-up Jewish boy he went to classes at Lea Bridge Road *shul* in preparation for his bar mitzvah. ‚I did it,‘ he says, ‚because I knew I had to do it and I had very little control over it. But after the age of thirteen, that was it. I was finished with religion for good.“

<sup>1614</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 234 u. 287.

<sup>1615</sup> BBC 2 TV, *Saturday Review*, 28.09.1985, Interview mit John Tusa, auszugsweise in Page (Hg.), S. 105.

<sup>1616</sup> Vgl. Bensky, S. 58: „I just don't care a damn about the Common Market. But it isn't quite true to say that I'm in any way indifferent to current affairs.“

<sup>1617</sup> Ebd., S. 59.

<sup>1618</sup> Vgl. Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 39–40: „MG: You aren't interested in politics, are you? HP: It depends what you mean. I'm very conscious of what's happening in the world. I'm not by any means blind or deaf to the world around me. MG: I remember your statement about the Vietnam war several years ago. HP: I think I said the Americans should not have gone in, but they did. They should get out, but they won't. I thought that was too glib myself, a little too rhythmical. But I'm right up to the minute. I read the papers. I have very strong objections to all sorts of things – South Africa, for instance. I'm a member of the anti-apartheid organization. I'm quite horrified by South Africa. Vietnam goes without saying. I think really there is good cause for despair, on the general front.“

<sup>1619</sup> Gross, S. 70–71, 72 u. 75.

<sup>1620</sup> Channel 4 TV, 09.01.1984, auszugsweise in Page (Hg.), S. 105. Siehe Anm. 1718.

Nach seiner gemeinsam mit Arthur Miller im März 1985 im Auftrag von PEN International unternommenen Türkei-Reise beschreibt Pinter seine Begegnungen mit Gefolterten noch im gleichen Jahr in dem Text „Arthur Miller’s Socks“, wobei sich seine Kritik an den dortigen Zuständen nicht nur gegen das türkische Regime selbst richtete, sondern auch gegen die USA, die dieses aufgrund geostrategischer Erwägungen unterstützten<sup>1622</sup>, und Pinter berichtet weiterhin, dass eine Diskussion über diesen Punkt auf der Dinnerparty in der US-Botschaft in Ankara zum Eklat führte<sup>1623</sup>. Ab diesem Zeitpunkt tritt Pinter immer öfter mit kritischen Stellungnahmen zur Weltpolitik an die Öffentlichkeit und greift dabei das Thema Türkei in verschiedenen Kontexten etliche Male wieder auf. Beispielsweise enthalten Textausgaben seines im Jahr zuvor uraufgeführten Stückes *One for the Road* ein auf Mai 1985 datiertes kurzes „Postscript“, in dem Pinter sich explizit auf seine Reise in die Türkei bezieht und die türkische Militärführung und die USA der dortigen Zustände anklagt<sup>1624</sup>, und in verschiedenen Interviews erläutert er die Genese und Bedeutung von *One for the Road* und dem im Jahr 1988 vorgelegten *Mountain Language* im Zusammenhang mit der Türkei-Reise (s. Anm. 1720–1721 u. 1730–1734). In anderen Texten führt er die Türkei als Beispiel an, um Missstände im eigenen Land aufzuzeigen. So diagnostiziert er in „Eroding the Language of Freedom“<sup>1625</sup>, einem im März 1989 veröffentlichten Plädoyer für demokratische Werte und gegen die zunehmend massivere Anwendung staatlicher Gewalt in Großbritannien, die fortschreitende Einschränkung grundlegender demokratischer Freiheiten: Demokratie und Rechtsstaat seien lediglich noch durch staatliche Propaganda aufrechterhaltene Illusionen; Margaret Thatcher räume, wie im Falle der Türkei, wirtschaftlichen Interessen Vorrang gegenüber Menschenrechtsfragen ein und täusche die Öffentlichkeit bewusst über derartige Zusammenhänge; und die Rhetorik der Herrschenden, die sich selbst über das Gesetz stellten und sich weder den Bürgern noch den Volksvertretern rechenschaftspflichtig glaubten, zielen auf die Vernichtung von Geist, Moral und Willen und letztlich auf die Ausweitung und Stabilisierung staatlicher Macht. In „Blowing up the Media“<sup>1626</sup> schildert Pinter seine vergeblichen Bemühungen, das im Jahr 1991 verfasste Gedicht „American Football (A Reflection upon the Gulf War)“ in einer der großen britischen Tageszeitungen zu veröffentlichen. Seine Ablehnung habe einer der Herausgeber mit der unflätigen Sprache begründet und er habe versucht, diesen mit der Geschichte von dem Vorfall in der amerikanischen Botschaft in der Türkei doch noch umzustimmen: „the ambassador found great offence in the word genitals. But [...] the actual reality of electric current on your genitals, was a matter of no concern to him. [...] This poem uses obscene words to de-

<sup>1621</sup> *The Times*, 16.03.1984, Interview mit Bryan Appleyard, auszugsweise in Page (Hg.), S. 85–86.

<sup>1622</sup> Pinter: *Arthur Miller’s Socks*, S. 65: „We met dozens of writers. Those who had been tortured in prison were still trembling but they insisted on giving us a drink, pouring the shaking bottle into our glasses. One of the writer’s wives was mute. She had fainted and lost her power of speech when she had seen her husband in prison. He was now out. His face was like a permanent tear. (I don’t mean tear as in tears but tear as in being torn.) Turkey at this time was a military dictatorship, fully endorsed by the United States.“ Vgl. auch Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 87: „when I went to Turkey on an extraordinary trip with Arthur Miller, we met people who had been badly tortured: writers, academics, trade union people. More to the point, we found their families had been destroyed. I remember the wife of a man who had been tortured had lost the power of speech. Her mind had been paralyzed through the experience of observing her husband in prison.“

<sup>1623</sup> Pinter: *Arthur Miller’s Socks*, S. 65–66. An die Auseinandersetzung mit dem Botschafter erinnert er sich wie folgt: „The Ambassador said to me: ‚Mr. Pinter, you don’t seem to understand the realities of the situation here. Don’t forget, the Russians are just over the border. You have to bear in mind the political reality, the diplomatic reality, the military reality.‘ ‚The reality I’ve been referring to,‘ I said, ‚is that of electric current on your genitals.‘ The Ambassador drew himself, as they say, up to his full height and glared at me. ‚Sir,‘ he said, ‚you are a guest in my house.‘ He turned, as they also say, on his heel and his aides turned too. Arthur suddenly loomed up. ‚I think I’ve been thrown out,‘ I said. ‚I’ll come with you,‘ Arthur said, without hesitation. Being thrown out of the US embassy in Ankara with Arthur Miller – a voluntary exile – was one of the proudest moments in my life.“ (S. 66)

<sup>1624</sup> Pinter: *Postscript*: „In March 1985 Arthur Miller and I visited Turkey on behalf of International Pen. We met over a hundred writers, academics, Trade Unionists. Most of these people had spent some time in military prison and the majority had been tortured. Members of the Turkish Peace Association and of ‚DISK‘ Federation of Trades’ Unions had been imprisoned for their ideas; they had committed no concrete act against the state. Hundreds of people are held in prison for two to four years without a verdict given; in other words, they have been found neither guilty nor innocent. While held they are subject to torture. We met people whose lives have been ruined, both those who have been tortured and their relations. All effective power in Turkey remains with the military. This state of affairs is supported by the USA, in its fight to keep the world clean for democracy.“

<sup>1625</sup> Pinter: *Eroding the Language of Freedom*, S. 208–209.

<sup>1626</sup> Pinter: *Blowing up the Media*, S. 221–225. Dass Pinter diesen Text im Frühjahr 1992 in *Index on Censorship*, dem Publikationsforum einer Organisation, die sich als „the voice of free expression“ versteht, publiziert hat, zeigt deutlich, dass er die Weigerung britischer Printmedien als eine Form der Zensur aufgefasst hat. Vgl. *Index on Censorship*: <https://www.indexoncensorship.org>.

scribe obscene acts and obscene attitudes.“ (S. 224) Den bereits in „Eroding the Language of Freedom“ erhobenen Vorwurf, im Falle der Türkei würden westliche Demokratien demokratische Werte ökonomischen Zwecken unterordnen, greift er 1996 in einem Leserbrief an den *Guardian*, bei dem es um einen Zwischenfall bei der Aufführung von *Mountain Language* geht, wieder auf.<sup>1627</sup> Die Türkei und die Situation der Kurden wird Pinter auch in den folgenden Jahren nicht aus den Augen verlieren. In einer Reihe von Texten, einschließlich seiner Nobelpreisrede, führt er das Land immer wieder unter den Beispielen für von den USA unterstützte rechte Diktaturen auf.<sup>1628</sup>

Daneben entfaltet Pinter ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre eine Reihe weiterer politischer Aktivitäten. Er engagiert sich für die Menschenrechte in Nicaragua, wo die linke Regierung der revolutionären Sandinisten von den von den USA militärisch und finanziell unterstützten Contras bekämpft wurde, indem er im Februar 1987 an einer Protestaktion vor der US-amerikanischen Botschaft in London teilnimmt und noch im selben Jahr einen Arts for Nicaragua Fund gründet<sup>1629</sup>. In dem am Jahresende 1987 im *Guardian* veröffentlichten Text „The US Elephant Must Be Stopped“<sup>1630</sup> bezieht sich Pinter auf das Urteil des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag im Juni 1986, das die USA wegen ihres gegen internationales Recht verstoßenden Krieges in Nicaragua zu Reparationszahlungen an das Land verpflichtet: Er prangert an, dass die USA, die das Urteil nicht anerkennen, sich schon seit langem nicht um die Einhaltung internationaler Gesetze scherten, und brandmarkt die Vereinigten Staaten als Unterstützer von Militär- und Rechtsdiktaturen im Sinne ihrer eigenen ökonomischen und machtpolitischen Interessen: die Folterung Lateinamerikas erfolge im Namen der Freiheit, des Christentums und des Kampfes gegen den Kommunismus. 1988 trifft sich Pinter in Prag mit Vaclav Havel<sup>1631</sup> und bezieht damit eine eindeutige Position zum sich in den ehemaligen Ostblockstaaten vollziehenden Demokratisierungsprozess. Ferner gründen Pinter und seine Gattin Lady Antonia Fraser im Jahr 1988<sup>1632</sup> die June 20th Society, ein linksliberales Diskussionsforum von britischen Künstlern und Intellektuellen, das sich als Opposition zur Thatcher-Regierung verstand<sup>1633</sup>. Die Gruppe wurde in Presse und Öffentlichkeit als „champagne socialists“<sup>1634</sup> und „Bollinger Bolsheviks“<sup>1635</sup> diffamiert und löste sich kurz nach dem erneuten Sieg der Konservativen bei den Wahlen im April 1992 wieder auf. In einem Interview im Jahr 1996 auf die Feindseligkeit gegenüber der June 20th Society angesprochen, legt Pinter seine Haltung zum Thatcherismus dar, dessen Gier, Korruption und Machthunger die Gruppe bloßstellen wollte, und nennt den Hohn und Spott der Medien eine brillante Form der Zensur.<sup>1636</sup>

Auch für die erste Hälfte der 1990er Jahre werden in der 1996 veröffentlichten Biografie Billingtons diverse politische Aktionen und Schriften Pinters aufgezählt. Für das Jahr 1990 etwa, dass er sich für Salman Rushdie eingesetzt, sich in einem Interview gegen den Missbrauch der Sprache und die „idea of language as a ‚permanent masquerade‘ that conceals substantive reality“ gewendet und in der *Independent on Sunday* („Yanquis go Home“) die amerikanische Politik in Nicaragua scharf attackiert habe.<sup>1637</sup> Im Jahr 1991 habe Pinter mit anderen Mitgliedern der Nicaragua Solidarity Cam-

<sup>1627</sup> Pinter: A Pinter Drama in Stoke Newington, S. 233: „Turkey is a member of Nato, the United States subsidizes its army to the hilt, and of course the country provides rich business opportunities for all Western ‚democracies‘.“

<sup>1628</sup> Pinter: An Open Letter to the Prime Minister, S. 255; Pinter: Art, Truth and Politics, S. 293; HaroldPinter.org – The NATO Action in Serbia; *The Guardian*, 03.08.2001, Matthew Tempest.

<sup>1629</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 304–305 sowie Foto Nr. 28.

<sup>1630</sup> Pinter: The US Elephant Must Be Stopped, S. 205–207.

<sup>1631</sup> Vgl. Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, Foto Nr. 27. Es zeigt Pinter und Havel und trägt die Unterschrift: „Harold Pinter with Vaclav Havel, lately released from prison, in Prague in 1988, a year before the Velvet Revolution.“

<sup>1632</sup> Über das Gründungsjahr kursieren abweichende Angaben. Während Billington (*The Life and Work of Harold Pinter*, S. 307) und Gussow („Stan, don't let them tell you what to do“, S. 65) das Jahr 1988 nennen, gibt Münder (*Harold Pinter*, S. 149) das Jahr 1986 an. In Presseartikeln wird das Jahr 1988 z. B. genannt in: *New Statesman*, 22.01.2009, Sebastian Shakespeare; *The Telegraph*, 25.12.2008. Das Jahr 1986 ist angegeben in: BBC Local Northampton, 29.10.2002; *Herald Scotland*, 05.01.2009, Carol Woddis. Da die June 20th Society explizit erst in den mit Ford und Gussow im Oktober bzw. Dezember 1988 geführten Gesprächen thematisiert wird, scheint 1988 als Gründungsjahr plausibler.

<sup>1633</sup> Die Zielsetzung beschreibt Pinter selbst im Interview mit Anna Ford: „What it is, is simply a group of serious independent people who decided to meet privately one night to discuss the state of the country.“ (S. 89) Vgl. auch Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 74 u. 77; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 307.

<sup>1634</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 308.

<sup>1635</sup> Ford, S. 89.

<sup>1636</sup> Vgl. Aragay/Simó, S. 249–250.

<sup>1637</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 322.

paign die USA gedrängt, das Urteil des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag anzuerkennen, vor dem House of Commons zur 500 Years of Resistance Campaign, einer Gegenbewegung von über 20 lateinamerikanischen Gruppen zu den Columbus-Feierlichkeiten in den USA, gesprochen, gegen die Entführung und Verurteilung von Mordechai Vanunu, der Israels Nuklearprogramm öffentlich gemacht hat, protestiert und eine Radio-Lesung von ausgewählten Werken des inhaftierten türkischen Dichters Nazim Hikmet gehalten.<sup>1638</sup> Ferner zitiert Billington aus einem im März 1992 in *World* veröffentlichten amerikakritischen Text Pinters zu einem Dokumentarfilm über Nicaragua<sup>1639</sup> und er verweist auf dessen Brief an die *New York Review of Books* im Juni 1994 anlässlich eines Artikels zum Film *Schindlers Liste*, in dem er die USA erneut heftig angreift<sup>1640</sup>, sowie auf Pinters Protest gegen die Hinrichtung des Schriftstellers und Polit-Aktivisten Ken Saro-Wiwa in Nigeria im November 1995<sup>1641</sup>.

Diese politische Interessenlage Pinters ist auch in seinen in *Various Voices* publizierten Texten und einigen Interviews aus dem Zeitraum von 1990 bis 1998 dokumentiert. Auch hier geißelt Pinter die globale Interventionspolitik der Vereinigten Staaten, was sich nun nicht mehr nur auf die Einsetzung und Stützung rechtsdiktatorischer Regime in Mittel- und Südamerika, sondern zusehends auch auf die Kriege in Afghanistan und im Irak bezieht. Am Pranger stehen erneut die Rücksichtslosigkeit der USA, wenn es ihren geostrategischen und ökonomischen Interessen diene, sowie die Missachtung internationalen Rechts. Pinters Kritik richtet sich aber auch gegen andere westliche Demokratien, die das von den USA begangene Unrecht in Ländern der Dritten Welt ignorierten oder gar beförderten und durch Propaganda und Ausbau der Macht des Staates selbst undemokratische Entwicklungen nähmen. Vor allem Großbritanniens politischer Führung wirft er eine beschämende Unterwürfigkeit gegenüber der US-Regierung und eine unverzeihliche Ignoranz gegenüber den Tatsachen vor. Zudem scheint der Zusammenbruch des Ostblocks, der die Vereinigten Staaten als Sieger und letzte Großmacht aus dem Kalten Krieg hervorgehen lässt, Pinters Beunruhigung und Wut über die weltpolitische Entwicklung noch verstärkt zu haben.

Im Mai 1990 dient dieses Thema Pinter als Aufhänger für seinen auf Channel 4 gesendeten Text „Oh Superman“<sup>1642</sup>. Nachdem er die tschechische Revolution gewürdigt hat, führt Pinter einen Artikel aus der renommierten britischen Wochenzeitung *The Economist* an, in dem die Vereinigten Staaten als „Superpower“ bezeichnet werden, deren Rolle es nun sei, „to help other countries make the world a safer, richer place“ (S. 210); er zitiert aus dem letzten Abschnitt des Artikels, in dem vom „triumph of Western ideals, of democracy and market capitalism“ (S. 210) die Rede ist und der mit einer enthusiastischen Aufforderung endet: „Over to you, Superman.“ (S. 211); dem hält Pinter die imperiale Außenpolitik der USA in Mittel- und Südamerika entgegen, die in Nicaragua als Besatzungsmacht, Unterstützer des Somoza-Regimes und der Contras sowie mit zahlreichen CIA-Aktionen und einem Handels- und Finanzembargo intervenierten; in gleicher Weise hätten die USA auch die „friendly dictatorships“ (S. 214) in Haiti, Chile, Guatemala, Paraguay, Argentinien, Uruguay und Brasilien gefördert; er beschreibt die Strategie der USA zur Etablierung und Aufrechterhaltung von Unrechtsregimen und ihre Rechtfertigung, dies geschehe im Namen des Christentums im Kampf gegen den Kommunismus: „We are protecting Christianity against Communism“ (S. 215); schließlich legt Pinter dar, dass den Vereinigten Staaten nach dem Ende der Sowjetunion nun einerseits ein Feindbild fehle, andererseits eine Änderung der ideologischen Sicht der USA auf die Welt kaum zu erwarten sei; die Welt sähe sich einer Supermacht gegenüber, deren „foreign policy can still be defined as ‚kiss my ass or I’ll kick your head in‘“ (S. 218), die die internationalen Gesetze und den Internationalen Gerichtshof notorisch missachte und dies alles hinter einer „tapestry of lies“ (S. 219) verberge; hieraus leitet Pinter schließlich den Appell ab, wachsam zu sein: „We are encouraged to be cowards. We can’t face the dead. But we must face the dead because they die in our name. We must pay attention to what is being done in our name.“ (S. 219)

---

<sup>1638</sup> Ebd., S. 327. Zu Vanunu äußert sich Pinter im Jahr 1993 auch im Gespräch mit Gussow („Even old Sophocles didn’t know what was going to happen next“, S. 144) sowie im Jahr 1996 gegenüber Aragay/Simó (S. 253).

<sup>1639</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 334–335.

<sup>1640</sup> Ebd., S. 370.

<sup>1641</sup> Ebd., S. 373.

<sup>1642</sup> Pinter: *Oh, Superman*, S. 210–220.

Ähnlich argumentiert Pinter auch in dem im März 1993 erschienenen Artikel „The US and El Salvador“<sup>1643</sup> am Beispiel eines anderen zentralamerikanischen Landes. Er beginnt mit der Feststellung von 75.000 Toten innerhalb der letzten 15 Jahre und der Frage „Who killed them and who cares?“ (S. 226); am Ende befindet er, dass die USA sich lange als die moralische Instanz, als „the world’s ‚Dad‘“ (S. 228) geriert hätten und es, wie er ironisch anmerkt, in dieser „post-Communist world“ (S. 228), in der die freien Kräfte des Marktes endlich ungestört walten, opportun erscheinen mag, die Fehler der Vergangenheit endgültig zu begraben; genau dies dürfe im Namen der Toten jedoch nicht geschehen, stattdessen sei es an der Zeit, die wahre Geschichte der als Kampf für das Gute verbrämten systematischen Machtpolitik der USA zu erzählen; seine Hoffnungen setzt er auf den seit Januar amtierenden demokratischen US-Präsidenten Bill Clinton: „Perhaps the new President of the United States will do it.“ (S. 228)

Im zweiten Teil einer im Herbst des gleichen Jahres entstandenen Interview-Serie spricht Pinter über den 20. Jahrestag des Putsches in Chile und die mangelnde Aufarbeitung der Pinochet-Diktatur und vergleichbarer Unrechtsregime in Argentinien, Brasilien und Uruguay; er bejaht Gussows Frage, ob er immer noch politisch so aktiv sei wie in den letzten Jahren, äußert sich aber zunehmend pessimistisch über die weltpolitische Lage, nachdem das Gleichgewicht des Schreckens weggefallen sei; betrachte man die humanitäre Katastrophe in Somalia und das brutale, zivile Opfer in Kauf nehmende Vorgehen in Bagdad, gewinne man den Eindruck, die USA würden Amok laufen; sich selbst bezeichnet er als „pain in the arse“, der den offiziellen Versionen der Herrschenden misstrauet, da diese in der Hauptsache dazu dienten, „murderous activities“ zu verschleiern (S. 130), beispielsweise die jahrzehntelangen Waffenlieferungen der USA und Großbritanniens an das autoritäre Regime in Indonesien zur Niederschlagung des Widerstandes in Osttimor.<sup>1644</sup>

Um die Verschärfung des US-Handelsembargos gegen Kuba geht es in „Caribbean Cold War“<sup>1645</sup> aus dem Jahr 1996. Pinter verteidigt die kubanische Revolution mit dem Hinweis auf die im Kapitalismus herrschende „monstrous inequality“ (S. 230); den USA wirft er vor, gern andere (sozialistische) Länder für ihre Menschenrechtsverletzungen anzuklagen, während im eigenen Land 1,5 Millionen Menschen inhaftiert seien, in 38 Bundesstaaten die Todesstrafe praktiziert werde, fast 50 Millionen Amerikaner unterhalb der Armutsgrenze lebten, die schwarze Bevölkerung massiv diskriminiert werde und Polizeibrutalität und Rassismus weit verbreitet seien; er konstatiert, dass solange es Menschen gebe, die sich für das Allgemeinwohl und soziale Gerechtigkeit einsetzten, der Sozialismus nicht tot sei, wie heutzutage dauernd behauptet würde. Gut ein halbes Jahr später nimmt Pinter in „It Never Happened“<sup>1646</sup> dieses Thema anlässlich des Widerstandes der Staatengemeinschaft gegen die US-Blockadepolitik gegen Kuba wieder auf. Mit bitterer Ironie beklagt er die Arroganz der Vereinigten Staaten, sich trotz des internationalen Konsenses über Recht und Moral hinwegzusetzen, und führt dies zurück auf das Vertrauen Amerikas auf seine wirtschaftliche und militärische Stärke und seine Selbstgewissheit „the Land of the Brave and the Home of the Free“ (S. 235) zu sein; eingeleitet von der Frage „Sometimes you look back into recent history and you ask: did all that really happen?“ (S. 235) beziffert Pinter die Opfer von Krieg und Unterdrückung in Osttimor, Mittelamerika, der Türkei und im Irak und vergleicht die durch die Militärputsche in Argentinien, Uruguay, Brasilien und Chile verursachten Leiden mit denen in Nazi-Deutschland, Russland unter Stalin und dem Kambodscha der Roten Khmer; die Verantwortung für die Gräueltaten trügen jedoch nicht die USA allein, sondern auch die Politik, die Medien und die Öffentlichkeit im Rest der Welt, die sich der Realität gegenüber gleichgültig zeigten: „The crimes of the US throughout the world have been systematic, constant, clinical, remorseless and fully documented but *nobody talks about them*. Nobody ever has.“ (S. 235–236); schließlich führt Pinter das von den USA begangene Unrecht in Haiti und Nicaragua an und appelliert am Ende erneut im Namen der Toten, die eigene Mitschuld daran anzuerkennen. Nur zwei Tage nach Erscheinen des Artikels bekräftigt er diese Position in einem Interview: Verächtlich urteilt er über das Demokratieverständnis europäischer Länder und der USA, die Waffengeschäfte mit Ländern abschlossen, die ihre eigene Bevölkerung massak-

<sup>1643</sup> Pinter: The US and El Salvador, S. 226–228.

<sup>1644</sup> Gussow: „Even old Sophocles didn’t know what was going to happen next“, S. 120–131.

<sup>1645</sup> Pinter: Caribbean Cold War, S. 229–232.

<sup>1646</sup> Pinter: It Never Happened, S. 234–237.

rieren<sup>1647</sup>; er zieht in Zweifel, ob die Vereinigten Staaten angesichts von Todesstrafe und Millionen Gefängnisinsassen die „most enlightened democracy“<sup>1648</sup> der sogenannten freien Welt seien; und er bezieht zu aktuellen Entwicklungen in seinem Heimatland kritisch Stellung: Armut, Diskriminierung, eine kümmerliche Diskussionskultur, fehlender Gemeinsinn, Gier, Korruption und Machtmissbrauch, eine schwache Opposition, die Ausweitung staatlicher Gewaltbefugnisse, die Komplizenschaft der Medien mit der Politik und ein Klima der Angst, das in Selbstzensur münde, seien – auch wenn er Großbritannien nicht als totalitären Staat bezeichnen würde – unübersehbare Ursachen und Symptome undemokratischer Tendenzen, gegen die es sich aufzulehnen gelte<sup>1649</sup>.

Knapp ein Jahr nach dessen Amtsantritt wendet sich Pinter in „An Open Letter to the Prime Minister“<sup>1650</sup> an Tony Blair, um eine differenziertere Haltung Großbritanniens zu seinem transatlantischen Verbündeten hinsichtlich der Behandlung des seit Beendigung des Zweiten Golfkriegs unter internationaler Kontrolle stehenden Iraks anzumahnen. Er zählt „Guatemala, Indonesia, Chile, Greece, Uruguay, the Philippines, Brazil, Paraguay, Haiti, Turkey, El Salvador“ als Beispiele für von den USA unterstützte Militärdiktaturen auf (S. 255); er verweist auf die amerikanischen Gräueltaten in Vietnam, Laos und Kambodscha, die Invasionen in der Dominikanischen Republik, Grenada und Panama sowie die Schicksale des kurdischen, palästinensischen, nicaraguanischen und kubanischen Volkes; er zitiert aus einem internen Papier des US-Außenministeriums aus dem Jahr 1948, in dem die nationalen machtpolitischen Interessen eindeutig über „unreal objectives such as human rights, the raising of living standards and democratization“ (S. 256–257), die stets nur der Rechtfertigung dienen, gestellt werden; und er fordert den Regierungschef dazu auf, mehr moralische Verantwortung zu zeigen als zuvor die Tories und die in ihn gesetzten Hoffnungen der Wähler nicht zu enttäuschen.

Im letzten Beispiel dieses Zeitraums, dem Dokumentarfilm *Ritratto di Harold Pinter*, greift Pinter zum einen ein Thema auf, das bereits mehrfach angeklungen ist, nämlich die Rechtfertigung der Außenpolitik der USA mit dem christlichem Glauben, wofür er als Beispiel die Ermordung von Erzbischof Romero in El Salvador durch politische Gegner, die sich selbst als „true believers in God“<sup>1651</sup> sahen, anführt. Zum anderen offenbart sich am Ende Pinters zunehmende Resignation: Die Menschen würden ständig von den Mächtigen, die vorgeblich dem Wohl aller dienen, jedoch nur ihre eigenen Macht- und Profitinteressen verfolgten, hinters Licht geführt und es sei die Tragödie des 20. Jahrhunderts, des barbarischsten der Menschheitsgeschichte, statt Fortschritt im Sinne von Zivilisation und Erkenntnis lediglich den Verrat an der Idee einer gerechten Gesellschaft hervorgebracht zu haben.<sup>1652</sup>

Der von März bis Juni 1999 dauernde NATO-Einsatz im Kosovo ist in den Jahren 1999–2001 Pinters beherrschendes politisches Thema. In einer ausführlichen Rede im Juni 1999 wertet er die ohne UN-Mandat durchgeführte Aktion als brutale Machtdemonstration der USA, die den Kosovo zu einer amerikanischen Kolonie machen wollten, um sich die kaspischen Ölvorkommen zu sichern, und dafür in einem Akt von „psychotic vandalism“ die Zerstörung unersetzlicher Kulturgüter und den Tod unzähliger Zivilisten in Kauf nähmen, wobei er wie schon oft zuvor mit dem zum eigenen Nutzen begangenen Unrecht der USA in zahlreichen Ländern der Welt, den Menschenrechtsverletzungen in Amerika selbst und dem imperialistischen Anspruch, dem andere Industriestaaten bereitwillig Vorschub leisteten, argumentiert.<sup>1653</sup> In seiner Rede zum Jahrestag der Bombenangriffe zitiert er einen Augenzeugenbericht, um das Grauen zu veranschaulichen, das die Streumunition der Alliierten unter der Zivilbevölkerung angerichtet hatte, und wiederholt seine Anschuldigung, die USA strebten nach globaler Hegemonie.<sup>1654</sup> Im Jahr 2001 beschwert er sich in einem Brief an den *Independent*, dass sein Beitrag zu dem Feature „Heroes and Villains 2000“, in dem er Tony Blair wegen der Bombardierung

<sup>1647</sup> Aragay/Simó, S. 247.

<sup>1648</sup> Ebd., S. 248.

<sup>1649</sup> Vgl. ebd., S. 248–254.

<sup>1650</sup> Pinter: An Open Letter to the Prime Minister, S. 255–257.

<sup>1651</sup> Andò: *Ritratto di Harold Pinter* (Transkript), S. 202. Er schließt: „and that is an example however of the way God can be understood in two very different ways: Archbishop Romero understood his obligations to humanity through his belief in God, his faith in God whereas his murderers saw God in an entirely different light they were defending what was indeed power and God was part of that power, their power and the power of the elite in El Salvador.“ (S. 202) Siehe auch Anm. 1613.

<sup>1652</sup> Ebd., S. 208–209.

<sup>1653</sup> HaroldPinter.org – The NATO Action in Serbia.

<sup>1654</sup> HaroldPinter.org – Anniversary of NATO Bombing of Serbia.

Serbiens und des Mordes an Tausenden Unschuldigen im Irak zum „Schurken“ erklärt hatte, sinnentstellend gekürzt abgedruckt wurde.<sup>1655</sup> Gleichzeitig wird gegen Pinter der Vorwurf erhoben, Partei für den vom Internationalen Strafgerichtshof als Kriegsverbrecher angeklagten Slobodan Milošević zu ergreifen, wogegen er sich z. B. in einem Interview mit dem *Guardian* verteidigt und seinerseits die (später mehrfach wiederholte) Forderung stellt, Bill Clinton und Tony Blair für ihre kriminellen Taten zur Rechenschaft zu ziehen.<sup>1656</sup> Sogar die Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Florenz<sup>1657</sup> dient Pinter als Forum für eine erneute Anklage gegen die als „humanitarian intervention“ (S. 258) gerechtfertigte Nato-Bombardierung Serbiens, die er erneut einen „act of murder“ (S. 259) in einem illegalen Krieg nennt, sowie gegen die amerikanische Regierung, die systematisch internationales Recht wie das Kyoto-Protokoll, diverse Abrüstungsvereinbarungen und den Strafgerichtshof missachte; die USA drohten letzterem gar mit militärischen Aktionen, respektierten die Vereinten Nationen nicht und seien die „most dangerous power the world has ever known“ (S. 260); zum Schluss beschwört Pinter mit Hinweisen auf die mexikanischen Zapatistas und die Demonstranten, gegen die im Juli 2001 während des G8-Gipfels in Genua mit massiver Polizeigewalt vorgegangen wurde, den Widerstandsgeist gegen die US-Großmacht und den globalen Kapitalismus.

In den folgenden Jahren verschärft sich der Ton von Pinters Attacken, die sich immer öfter auch persönlich gegen die seiner Ansicht nach Hauptverantwortlichen für die weltpolitische Misere, George W. Bush und Tony Blair, richten, noch einmal. Auch ergreift er offenbar jede sich bietende Gelegenheit, seine politischen Anliegen vorzubringen. Während er seine politische Meinung früher vor allem in Interviews und Zeitungsbeiträgen vertreten hat, nutzt Pinter nun neben öffentlichen Auftritten zu verschiedenen Anlässen zusehends auch seine Dankesreden zu den ihm verliehenen Preisen und Würdigungen für politische Statements. Dabei stellen die Terroranschläge vom 11. September 2001 ebenso eine Zäsur dar, die sich deutlich in Pinters Positionen widerspiegelt, wie der am 20. März 2003 eröffnete Krieg der USA und ihrer Alliierten gegen den Irak. In allen im Zusammenhang mit der Vorbereitung oder dem Ausbruch des Irakkriegs stehenden Stellungnahmen – etwa seinem in ABC Radio dokumentierten Auftritt im Rahmen des Edinburgh International Book Festivals, mehreren Reden im britischen Unterhaus, seiner anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an der Universität Turin gehaltenen Rede, der „Speech at Hyde Park“, seiner im *Guardian* dokumentierten Teilnahme an einer Podiumsdiskussion im Anschluss an eine Lesung von Anti-Kriegs-Gedichten, dem Text „Iraq Debate“ sowie der Rede zur Annahme des „Wilfred Owen Award for Poetry“ – greift er die Regierungen der USA und Großbritanniens scharf an: Er verweist auf das Bedrohungspotenzial der USA, d. h. die Massenvernichtungswaffen und weltweiten Militärstützpunkte, mit denen sie die Welt im militärischen Würgegriff hielten<sup>1658</sup>, und prangert die Einschüchterung durch „bullying, bribery, blackmail and bullshit“<sup>1659</sup> an; er ächtet die Missachtung des internationalen Rechts durch die USA<sup>1660</sup>; er bezeichnet die Aktionen der USA im Allgemeinen als „constant and systematic manifestations of state terrorism“<sup>1661</sup> und das Vorgehen im Irak im Besonderen als einen kriminellen, heimtückischen und barbarischen Akt, einen staatsterroristischen Akt und eine Mordtat<sup>1662</sup>; er nennt die Vereinigten Staaten bzw. die US-Regierung die am meisten gefürchtete und verabscheute Nation der Welt<sup>1663</sup>, eine monströse Militärmacht außer Kontrolle<sup>1664</sup> und eine

<sup>1655</sup> HaroldPinter.org – Letter to *The Independent*.

<sup>1656</sup> *The Guardian*, 03.08.2001, Matthew Tempest.

<sup>1657</sup> Pinter: University of Florence Speech, S. 258–260.

<sup>1658</sup> ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); Pinter: Iraq Debate, S. 265 u. 266; Pinter: University of Turin Speech, S. 261.

<sup>1659</sup> Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264.

<sup>1660</sup> HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); Pinter: Iraq Debate, S. 266; Pinter: University of Turin Speech, S. 261; Pinter: Wilfred Owen Award for Poetry, S. 267.

<sup>1661</sup> Pinter: University of Turin Speech, S. 262.

<sup>1662</sup> ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park; Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264; Pinter: Iraq Debate, S. 265 u. 266; Pinter: Wilfred Owen Award for Poetry, S. 267.

<sup>1663</sup> ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; Pinter: Iraq Debate, S. 266.

<sup>1664</sup> HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264; HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park; Pinter: University of Turin Speech, S. 263.

Bande von Kriminellen<sup>1665</sup>, der mit einem „illegally elected president“<sup>1666</sup> an der Spitze die demokratische Legitimation fehle; er äußert Verachtung und Scham über die Unterwürfigkeit der britischen Regierung unter Führung von Tony Blair, den er als „deluded idiot“<sup>1667</sup> beschimpft und zum Rücktritt auffordert<sup>1668</sup>, die das Land erniedrige und entehre<sup>1669</sup>; er benennt die „full spectrum dominance“ als Ziel der USA, die Welt und ihre Ressourcen zu kontrollieren<sup>1670</sup>, und zieht in diesem Zusammenhang einen Vergleich der USA mit Nazi-Deutschland<sup>1671</sup>; er zeigt sich beunruhigt über die globalen Konsequenzen: „American barbarism will destroy the world“<sup>1672</sup>; und er beschwört die wachsende Gegenwehr<sup>1673</sup> und ruft zur Solidarität und zum Widerstand auf<sup>1674</sup>.

Mit seiner Nobelpreisrede „Art, Truth and Politics“<sup>1675</sup> zieht Pinter im Jahr 2005 schließlich die Summe seines politischen und künstlerischen Wirkens. Die, da er aus gesundheitlichen Gründen nicht persönlich an der Verleihung teilnehmen konnte, auf Video aufgezeichnete Ansprache stellt gewissermaßen eine Generalabrechnung mit der Weltpolitik unter Führung der USA dar. Kernpunkt ist, wie der Titel bereits anzeigt, die Rolle der Wahrheit in der Kunst und in der Politik. Während er als Künstler immer noch daran glaube, dass eine klare Unterscheidung zwischen wahr und falsch in der Kunst weder möglich noch sinnvoll sei (s. Anm. 1694), sei er als Bürger verpflichtet, genau diese klare Trennung zwischen Wahrheit und Lüge vorzunehmen: „As a citizen I must ask: What is true? What is false?“ (S. 285). In der Kunst sei die Wahrheit schwer fassbar („elusive“), die Sprache mehrdeutig und die Perspektiven seien mannigfaltig – und dies sei wesentlich für die Erforschung der Realität durch die Kunst und die Suche nach Wahrheit (S. 285–287). Das Gegenteil sei jedoch in der Politik der Fall: Die Sprache der Politiker zielen nicht auf Wahrheit, sondern auf Machterhalt, und die Mittel hierzu seien, die Menschen in Unkenntnis zu halten und zu belügen (S. 288). Als Exempel für eine solche „tapestry of lies“ (S. 288) dient Pinter die Invasion des Iraks auf Grundlage gezielter Falschinformationen. Anschließend blickt Pinter auf die US-Außenpolitik seit Ende des Zweiten Weltkriegs zurück, da seiner Ansicht nach die Wahrheit über die Verbrechen der Vereinigten Staaten essenziell für das Verständnis des aktuellen Weltgeschehens sei. Ausführlich erörtert er seine Haltung gegenüber der amerikanischen Interventionspolitik am Beispiel Nicaraguas. Er betont, dass das Gleiche überall auf der Welt passiert sei, und wiederholt seinen Vorwurf „The United States supported and in many cases engendered every right-wing military dictatorship in the world after the end of the Second World War“ (S. 293). Aber die Welt, hypnotisiert von der US-Propaganda, verschließe ihre Augen vor dieser Wahrheit, und mittlerweile machten die USA, ganz im Vertrauen auf ihre Macht und die Unterwürfigkeit der Welt, nicht einmal mehr den Versuch, von ihr begangenes Unrecht zu verbergen (S. 293–294). Die Invasion des Iraks sei ein auf Lügen gründender staatsterroristischer Akt, für den Bush und Blair als Kriegsverbrecher zur Rechenschaft gezogen werden müssten und der allein der militärischen und ökonomischen Kontrolle des Mittleren Ostens diene (S. 295). Später greift Pinter die Argumentation zur „full spectrum dominance“ (S. 298) als strategischem Ziel der USA noch einmal auf, um sich Präsident George W. Bush dann ironisch als Redenschreiber anzudienen und ihn mit einem Entwurf für eine Fernsehansprache an die amerikanische Nation zu verhöhnen (S. 299). Schließlich nennt Pinter es eine Aufgabe des Schriftstellers, die Er-

<sup>1665</sup> HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park.

<sup>1666</sup> *The Guardian*, 11.06.2003, Angelique Chrisafis und Imogen Tilden.

<sup>1667</sup> HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); *The Guardian*, 11.06.2003, Angelique Chrisafis und Imogen Tilden.

<sup>1668</sup> HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park.

<sup>1669</sup> Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264. Vgl. auch HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); Pinter: University of Turin Speech, S. 262–263; Pinter: Wilfred Owen Award for Poetry, S. 268.

<sup>1670</sup> Pinter: Iraq Debate, S. 265. Vgl. auch ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; HaroldPinter.org – House of Commons Speech (October 2002); Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264; Pinter: University of Turin Speech, S. 263; Pinter: Wilfred Owen Award for Poetry, S. 267.

<sup>1671</sup> *The Guardian*, 11.06.2003, Angelique Chrisafis und Imogen Tilden.

<sup>1672</sup> HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park. Vgl. auch ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264; Pinter: Iraq Debate, S. 265; Pinter: University of Turin Speech, S. 263.

<sup>1673</sup> ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval; Pinter: Iraq Debate, S. 266.

<sup>1674</sup> Pinter: House of Commons Speech (21 January 2003), S. 264; HaroldPinter.org – Speech at Hyde Park; Pinter: University of Turin Speech, S. 263.

<sup>1675</sup> Pinter: Art, Truth and Politics, S. 285–300.

kenntnis der Wahrheit zu ermöglichen, und ruft die Zuhörerschaft dazu auf, „to define the *real* truth of our lives and our societies“ – dies sei die Pflicht jedes Bürgers und die einzige Hoffnung, die Menschenwürde zu bewahren (S. 300).

## 14.1.2 Der kunstprogrammatische Paradigmenwechsel

### 14.1.2.1 Literaturprogramm und dramatisches Werk

#### Die Frühphase: Comedies of Menace und Memory Plays

Pinters frühe Stücke stehen in der Nachfolge des Absurden Theaters und werden in der Pinter-Forschung auch als „Comedies of Menace“ bezeichnet.<sup>1676</sup> Dieser Begriff – ein Wortspiel auf „Comedy of Manners“ – ist aus dem Titel eines Stückes von David Campton, *The Lunatic View: A Comedy of Menace* abgeleitet und wird erstmals von dem Theaterkritiker John Irving Wardle auf Pinters Werk (*The Birthday Party*) angewandt.<sup>1677</sup> In der Hauptsache zielt er auf die Vermischung von Komik und Bedrohung als dem augenfälligsten Kennzeichen einer von Pinter entwickelten theatralischen Form, die sich stark von zeitgenössischen Bühnenkonventionen abhebt.<sup>1678</sup> Das zugrunde liegende Darstellungsprinzip, das Pinter selbst mit den Worten beschreibt „what goes on in my plays is realistic, but what I’m doing is not realism“<sup>1679</sup> beruht auf zentralen weltanschaulichen Annahmen Pinters hinsichtlich der grundlegenden Beschaffenheit der Welt und der zwischenmenschlichen Beziehungen.

Erstens betrachtet er die Welt als einen unsicheren und zutiefst gewalttätigen Ort und das menschliche Miteinander als ständigen Machtkampf.<sup>1680</sup> So wirft er in seinen Stücken ein Schlaglicht auf Alltagssituationen, die aufgrund unvorhersehbarer Ereignisse rätselhafte Wendungen nehmen und in krisenhaften Zuständen münden. Dies geschieht häufig – wie Pinter es etwa explizit in seiner Stellungnahme zu den Grundideen von *The Room* und *The Birthday Party* dargelegt hat<sup>1681</sup> – in Form eines Eindringens Dritter von außen. Dadurch wird die vermeintliche Sicherheit und Geborgenheit des Inneren, d. h. sowohl der Innenräume als auch der Innenwelt, bedroht und von diesem Ausgangspunkt entwickelt sich ein Ringen um Machtpositionen, oft als Kampf zur Verteidigung des räumlichen oder geistigen Territoriums. Es sei vor allem der Moment der Erkenntnis, dass unter einer alltäglichen oder gar lustigen Oberfläche etwas zutiefst Beängstigendes verborgen sei, der ihn interessiere und der sich auch stets in den Publikumsreaktionen spiegele.<sup>1682</sup> Seine Stücke sieht er auch insofern als

<sup>1676</sup> Vgl. z. B. Angel-Perez, S. 139; Gale: *Butter’s Going Up*, S. 23–64; Hinchliffe, S. 38–86; Münder: *Harold Pinter und die Problematik des absurden Theaters*, S. 19–27; Peacock, S. 61ff.

<sup>1677</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 106; Münder: *Harold Pinter*, S. 14, Anm. 17.

<sup>1678</sup> Dass Pinter die Grenzziehung zwischen klassischen Dramengattungen als überholt betrachtet, kommt in einigen Selbstaussagen zum Ausdruck. Vgl. Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 42: „For example ‚theories of drama‘ and that kind of thing I find quite unreadable.“; Pinter: *Writing for Myself*, S. 12: „The old categories of comedy and tragedy and farce are irrelevant“; Thompson, S. 44: „Do you oppose attempts to categorise plays – tragedy, comedy, tragic-comedy and so on? Yes. I think these arbitrary distinctions are very stale by now.“

<sup>1679</sup> Pinter: *Writing for Myself*, S. 11.

<sup>1680</sup> Bensky, S. 60–61: „There’s a sense of terror and a threat of violence in most of your plays. Do you see the world as an essentially violent place? The world is a pretty violent place [...], so any violence in the plays comes out quite naturally. It seems to me an essential and inevitable factor. [...] The violence is really only an expression of the question of dominance and subservience, which is possibly a repeated theme in my plays. [...] A threat is constantly there: it’s got to do with this question of being in the uppermost position, or attempting to be. [...] I wouldn’t call this violence so much as a battle for positions; it’s a very common, everyday thing.“

<sup>1681</sup> BBC European Service, 03.03.1960, Interview mit John Sherwood, auszugsweise in Page (Hg.), S. 13: „[In *The Room*] this old woman is living in a room which, she is convinced, is the best in the house, and she refuses to know anything about the basement downstairs. She says it’s damp and nasty, and the world outside is cold and icy, and that in her warm and comfortable room her security is complete. But, of course, it isn’t; an intruder comes to upset the balance of everything, in other words point to the delusion on which she is basing her life. I think the same thing applies in *The Birthday Party*. Again this man is hidden away in a seaside boarding house ... then two people arrive out of nowhere, and I don’t consider this an unnatural happening. I don’t think it is all that surrealistic and curious because surely this thing, of people arriving at the door, has been happening in Europe in the last twenty years. Not only the last twenty years, the last two to three hundred.“

<sup>1682</sup> Aragay/Simó, S. 243: „on the whole, the laughter goes out of any play I’ve written before it’s finished. I can’t think of any play of mine in which there are really any laughs at all in the last ten minutes.“; Bensky, S. 63: „Do you consciously make crisis situations humorous? Often an audience at your plays finds its laughter turning against itself as it realises what the situation in the play actually is. Yes, that’s very true, yes. [...] I agree that more often than not the speech only seems to be funny – the man in question is actually fighting a battle for his life.“; *Sunday Times*, 14.08.1960, Harold Pinter („Pinter Replies“), auszugsweise in Page (Hg.), S. 21–22: „As far as I’m concerned, *The Caretaker* is funny up to a point. Beyond that point it ceases to be funny, and it was because of that point that I wrote it.“

Abbild der Realität, als der Zuschauer mit einer ihm unbekanntem Situation und Menschen, über die er rein gar nichts wisse, konfrontiert sei: Seine Bühnenfiguren hätten, anders als solche, die sich dem Publikum in aller Eindeutigkeit präsentierten, aber nichts anderes als Sprachrohre ihres Autors seien, eine Existenzberechtigung, gerade weil sie *nicht* mit biografischen Hintergrundinformationen ausgestattet seien und keine Erklärungen für ihre Verhaltensweisen, Ziele und Motive abgäben.<sup>1683</sup>

Zweitens sieht Pinter wesentliche Funktionen der sprachlichen Kommunikation jenseits der Mitteilung von Sachinformationen und ehrlicher Selbstkundgabe. So weist er schon in einem Interview im Jahre 1960 darauf hin, dass sich in seinen Dialogen die absichtsvolle Vermeidung von Kommunikation zeige.<sup>1684</sup> In der Bristol-Rede 1962 erläutert Pinter das in seinen Werkkonzepten umgesetzte Interaktionsmodell dann anhand des Phänomens der „silence“ und erklärt, dass es zwei Arten des Schweigens gebe – das nackte Schweigen, wenn kein Wort gesprochen würde, und das Schweigen, das sich hinter banalem Gerede verschanze; dass man Sprache auch als menschliche Strategie verstehen könne, seine eigene Nacktheit zu verhüllen; und dass es genau dieser Bereich sei, zwischen dem, was entweder artikuliert wird oder ungesagt bleibt auf der einen Seite und dem, was tatsächlich kommuniziert wird oder kommuniziert werden soll auf der anderen Seite, den es künstlerisch zu ergründen gelte.<sup>1685</sup> Und 1971 hebt er im Gespräch mit Gussow den Aspekt der Unfähigkeit oder des Unwillens, Gefühle auszudrücken, und die Unvermeidlichkeit, mit der das Schweigen an

---

<sup>1683</sup> Pinter: *On The Birthday Party II*, S. 28: „A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, alarmingly, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression.“; BBC European Service, 03.03.1960, Interview mit John Sherwood, auszugsweise in Page (Hg.), S. 101–102: „The explicit form which is so often taken in twentieth-century drama is ... cheating. The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's own ideology. They don't create themselves as they go along, they are being fixed on the stage for one purpose, to speak for the author, who has a point of view to put over. When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before, and it is just happening at this moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table. The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in. We'd love to know who it is, we'd love to know exactly what he has on his mind and why he comes in, but how often do we know what someone has on his mind or who this somebody is, and what goes to make him and make him what he is, and what his relationship to others?“; *News Chronicle*, 28.07.1960, Interview mit Philip Purser, auszugsweise in Page (Hg.), S. 101: „My situations and characters aren't always explicit. Well, I don't see life as being very explicit.“ Aus verschiedenen Anekdoten geht zudem hervor, dass Pinter sogar mitwirkenden Schauspielern Hintergrundinformationen zu ihren Rollen (die er nicht nur nicht liefern wolle, sondern aufgrund seiner Art zu schreiben auch gar nicht liefern könne) verweigert hat. Vgl. Billington *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 106–107: „Jones recalls, 'I said to Harold, 'Tell me about where McCann comes from before he arrives in the boarding-house.' Harold said, 'What do you mean?' I said, 'What's McCann's background?' He said, 'I have no fucking idea. I know everything about McCann after he walks through that door – I know nothing about him on the other side.' I raised an eyebrow. He said, 'That's the way it is in life. You meet people at parties. What do you know about what they did before they came in the door? Your only knowledge of them is in the room.'“; Jones, S. 44: „If you ask him questions, I would say very Stanislavski, 'So McCann and Goldberg, do they live in London? Do they come down by the train to the seaside resort?' He said, 'I've no idea,' I said, 'but Harold, you must,' and he said, 'I know nothing about the characters outside the play.'“

<sup>1684</sup> *News Chronicle*, 28.07.1960, Interview mit Philip Purser, auszugsweise in Page (Hg.), S. 101: „Then the dialogue – I don't see myself doing anything uncommon. It's not Pinter. It's people. [...] You only need to listen to people, listen to yourself. [...] Critics talk a lot about the problem of non-communication amongst my characters, as if they can't understand each other. It's not really that. I'm interested in people who have *chosen* not to communicate, not to understand each other.“

<sup>1685</sup> Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 32–33: „Language [...] is a highly ambiguous business. So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken. My characters tell me such much and no more, with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore. You and I, the characters which grow on a page, most of the time we're inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, evasive, obstructive, unwilling. But it's out of these attributes that a language arises. A language, I repeat, where under what is said, another thing is being said.“ u. S. 33–34: „There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness. We have heard many time that tired, grimy phrase: 'failure of communication' ... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.“

einem bestimmten Punkt einsetze, hervor.<sup>1686</sup> Die von Pinter vorgeführten Verbalstrategien seines dramatischen Personals zielen also darauf, das eigene Innere vor dem Gegenüber verborgen zu halten, denn Schwächen einzugestehen, Furcht zu zeigen, ein Bedürfnis nach Zuneigung zu offenbaren und Ähnliches könnten von diesem für eigene Zwecke missbraucht werden. Kommunikation dieser Prägung ist mit einem fortwährenden Kampf gleichzusetzen und nach Pinters Meinung ist bei diesem Daseinskampf stets derjenige im Vorteil, der über die Fähigkeit verfügt, andere zu durchschauen und dabei selbst undurchschaubar zu bleiben<sup>1687</sup>.

In allen fünf nachfolgend skizzierten Beispielen sind die für diese Phase kennzeichnenden Merkmale – mysteriöse Figuren, zu denen kaum oder widersprüchliche Kontextinformationen geliefert werden, die oft mit wechselnden oder fragwürdigen Identitäten ausgestattet sind und deren Handlungsmotive meist undurchschaubar bleiben, die klaustrophobische Atmosphäre eines geschlossenen Raumes, die von Eindringlingen ausgehende Bedrohung, die aberwitzigen, notorisch aneinander vorbei gehenden Figurenreden und der in Horror umschlagende Humor – voll ausgeprägt.

In dem Einakter *The Room* (1957) wird ein ältliches Paar (Rose und Bert) kurz hintereinander von mehreren Personen in ihrem Ein-Zimmer-Appartement aufgesucht: Zunächst sieht sich der Hauswirt im Zimmer um; nachdem Bert, ein LKW-Fahrer, zur Arbeit gegangen ist, erscheint ein junges Ehepaar und behauptet, dieses Zimmer stehe zur Vermietung; dann drängt der Hauswirt Rose, einen Mann zu empfangen, der hartnäckig darauf besteht, sie zu sehen. Sie gibt schließlich nach und ein blinder Schwarzer (Riley) überbringt ihr die Nachricht „Your father wants you to come home“ (S. 124). Rose fordert ihn auf zu gehen, aber er nennt sie „Sal“ und bittet sie inständig, mit ihm nach Hause zu kommen. Als Rose das Gesicht Rileys berührt, kehrt Bert zurück. Bert hält einen kurzen, stark sexuell konnotierten Monolog über seine LKW-Fahrt, stößt Riley plötzlich zu Boden und versetzt ihm Schläge und Tritte, bis dieser sich nicht mehr rührt. Am Ende spricht Rose mit vor die Augen geschlagenen Händen: „Can’t see. I can’t see. I can’t see.“ (S. 126)

In *The Birthday Party* (1957) hat Stanley Webber, angeblich ein ehemaliger Pianist, als Dauergast Zuflucht in der Pension von Meg und Petey gefunden. Als sich dort zwei neue Pensionsgäste (Goldberg und McCann, beide mit wechselnden Vornamen) einquartieren und von Meg erfahren, dass Stanley an diesem Tag Geburtstag hat, was der allerdings abstreitet, beschließen diese, eine Feier für Stanley auszurichten. Zwischen Stanley und Goldberg/McCann entwickelt sich ein bizarrer Disput, bei dem Stanley versucht, die beiden loszuwerden, jedoch in ein absurdes, verbal und physisch gewalttätiges Kreuzverhör genommen wird, bei dem er mehr und mehr in die Defensive gerät (S. 57–62). Die abendliche Feier eskaliert in einem Slapstick-artigen Blindkuh-Spiel, in dessen Verlauf McCann Stanleys Brille zerbricht, ihn zu Fall bringt und dieser schließlich in hysterisches Klackern verfällt. Am nächsten Morgen verheißt die beiden dem apathischen, nur noch unartikulierte Laute von sich gebenden Stanley, in einem grotesken Wechselgespräch ihn zu retten, zu beschützen, einen Mann aus ihm zu machen, ihn umzuerziehen, ihn einzugliedern (S. 92–94), und führen ihn schließlich, ungeachtet des Protestes Peteys, hinaus, um ihn zu einem ominösen Monty zu bringen.

In *The Dumb Waiter* (1957) warten zwei Auftragsmörder, Ben und Gus, in einem fremden Zimmer auf die Ankunft ihres Opfers. Nicht nur zwischen den beiden entspinnt sich ein absonderlicher Dialog, sondern außerdem mit einem anonymen Außenstehenden, von dem sie über einen alten Speiseaufzug schriftliche Essensbestellungen erhalten, die sie mit ihrem eigenen Proviant zu erfüllen versuchen, und mit dem Ben schließlich über ein altmodisches Sprachrohr kommuniziert. Als Gus kurz das Zimmer verlässt, erhält Ben über das Sprachrohr die Mitteilung, dass die Zielperson auf dem Weg sei, und postiert sich mit gezogenem Revolver an der Tür, durch die endlich Gus, „stripped of his jacket, waistcoat, tie, holster and revolver“ (S. 165), hereinstolpert.

*The Caretaker* (1959), Pinters erster großer Erfolg, entlarvt die unerfüllten Lebensträume dreier gesellschaftlicher Außenseiter, des ehemaligen Psychiatrie-Patienten Aston, des nörgeligen und arbeits-

<sup>1686</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 29: „Because I think we express our emotions in so many small ways, all over the place – or can’t express them in any other way.“ u. S. 36: „The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the characters. [...] They’re not formal conveniences or stresses but part of the body of the action. I’m simply suggesting that [...] a pause – or whatever the hell it is – is inevitable. And a silence equally means that something has happened to create the impossibility of anyone speaking for a certain amount of time – until they can recover from whatever happened before the silence. [...] I always feel that essentially there is a ... cause.“

<sup>1687</sup> Diese Einsicht legt Pinter in seinem autobiografisch gefärbten Frühwerk *The Dwarfs* der Figur des Pete in den Mund: „The art of dealing with others is one, to be able to see through them, and two, to keep your trap shut. If you’ve got kop enough for the first and control enough for the second you’re a made man.“ (S. 99) Siehe auch Anm. 1703.

scheuen alten Vagabunden Davies (alias Bernard Jenkins) und des lebhaften und unberechenbaren Mick. Pinter entfaltet die Situation, nachdem Aston dem Landstreicher Unterschlupf in seinem mit Gerümpel zugestellten Zimmer gewährt. Dieses befindet sich in einem heruntergekommenen Mietshaus, das seinem jüngeren Bruder Mick gehört. Während Aston immerzu plant, im Garten einen Schuppen zu bauen, träumt Mick davon, das baufällige Haus aufwendig zu sanieren, und bietet Davies die Hausmeisterstellung an. Mit fadenscheinigen Ausflüchten sowie Intrigen gegen die Brüder versucht Davies, sich eine dauerhafte Unterkunft zu verschaffen, ohne aber eine Gegenleistung dafür zu erbringen, und wird schließlich von Aston hinausgeworfen. Zwar findet hier keine der Figuren ein gewaltsames Ende, was Pinter zunächst in Betracht gezogen hatte, aber es lag in seiner erklärten Absicht, am Schluss des Stückes den Eindruck tiefer Hoffnungs- und Trostlosigkeit zu erwecken.<sup>1688</sup>

In *The Homecoming* (1964), laut Pinter ein Stück „about love and lack of love“<sup>1689</sup>, statet Teddy, ein in den USA lehrender Philosophiedozent, der mit seiner Frau Ruth auf Europareise ist, seinem Elternhaus einen Besuch ab. Nach dem Tod der Mutter wohnen hier sein Vater Max (ein ehemaliger Metzger), seine beiden Brüder Lenny (ein Zuhälter) und Joey (ein Abbrucharbeiter und Freizeitboxer) sowie sein Onkel Sam (ein Chauffeur), deren Zusammenleben von unablässigen Macht- und Konkurrenzkämpfen bestimmt ist, unter einem Dach. Schon beim ersten Zusammentreffen Ruths mit Max, Lenny und Joey kommt es zu sexuellen Provokationen, die sich im Verlauf der Handlung zu erotischen Interaktionen zwischen Ruth und den Brüdern steigern. Teddy scheint sich an der größtenteils in seinem Beisein ausagierten, verbalen und körperlichen Sexualität nicht zu stören – selbst dann nicht, als die Männer erörtern, Ruth als Prostituierte für sich arbeiten zu lassen, und Ruth beginnt, die „Arbeitsbedingungen“ auszuhandeln. Am Ende tritt Teddy allein die Heimreise zu den drei Kindern an, während Ruth zurückbleibt – das Schlusstableau zeigt sie im Sessel thronend, Max und Joey je auf einer Seite neben ihr kniend, Joeys Kopf in ihrem Schoß streichelnd, während Lenny reglos zuschaut.

In Pinters Stücken der späten 1960er bis frühen 1980er Jahre, die in der Forschung häufig als „Memory Plays“<sup>1690</sup> zusammengefasst werden, zeigt sich eine thematische Neuausrichtung, zu der Pinter im Dezember 1971 feststellt, dass er als Autor nun nicht mehr an „menace“ bzw. „threatening behaviour“ interessiert sei<sup>1691</sup> und dass das Thema Zeit, des Nachhalls und der Bedeutungen der Vergangenheit, sein Denken immer mehr in Anspruch nehme<sup>1692</sup>, und für die Pinter unter anderem Inspiration aus seinen Drehbuchadaptionen von *The Go-Between* und *A la recherche du temps perdu* bezog<sup>1693</sup>. Die Textkonzepte dieser Phase werden vor allem von Pinters verschiedentlich formulierter Überzeugung getragen, dass die Realität, sei es die der Gegenwart oder der Vergangenheit, keine objektive Größe sei, sondern die von vielen Faktoren abhängige subjektive Interpretation eines Individuums: Da sie Gegenstand der Deutung und persönlichen Sichtweise sei, gebe es keine „richtige“ Version, da jeder Mensch Begebenheiten unterschiedliche Bedeutungen zuschreibe und Erfahrungen unterschiedlich bewerte und insbesondere die Rückschau auf Vergangenes permanent dem Wirken der eigenen Einbildungskraft unterworfen sei; die meisten Menschen glaubten, dass es einen gemeinsamen Nenner in der Betrachtung der Welt gebe und dass die Beschaffenheit der sie umgebenden Realität genauso gefestigt, beständig und eindeutig sei, wie der Begriff der Realität in

<sup>1688</sup> Thompson, S. 48: „At the end of *The Caretaker*, there are two people alone in a room, and one of them must go in such a way as to produce a sense of complete separation and finality. I thought originally that the play must end with the violent death of one at the hands of the other. But then I realized, when I got to the point, that the characters as they had grown could never act in this way.“

<sup>1689</sup> *Saturday Review*, 08.04.1967, Interview mit Henry Hewes, auszugsweise in Page (Hg.), S. 30. Ähnlich äußert sich Pinter 1971, nach „love“ und „romance“ gefragt, gegenüber Gussow: „Oh, I see what you mean. You mean romantic love. Well, actually, if you want to know the truth, I thought I was dealing with ‚love‘ in *The Homecoming*.“ Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 23. Vgl. auch Pinters Erläuterungen in dem Interview mit Miriam Gross (S. 73–74).

<sup>1690</sup> Vgl. z. B. Angel-Perez, S. 153; Gale: *Butter's Going Up*, S. 174–221; Peacock, S. 91ff.

<sup>1691</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 24.

<sup>1692</sup> Ebd., S. 39: „The whole question of time and all its reverberations and possible meanings really does seem to absorb me more and more.“ Siehe auch Anm. 1696 u. 1782.

<sup>1693</sup> Die Arbeit an *The Proust Screenplay* möchte Pinter, der Gussow 1979 leicht indigniert darauf hinweist, dass er die Stücke *Landscape*, *Silence* und *Old Times* bereits vorher verfasst hatte, zwar nicht als Auslöser für eine Neuausrichtung verstanden wissen, gesteht aber zu „Proust did open up a hell of a world for me“ (Gussow: „Two people in a pub ... talking about the past“, S. 52–53). Und Billington, der ihn Jahrzehnte später nach seinem experimentellen Umgang mit der Zeit in diesen gemeinsam mit Joseph Losey bearbeiteten Drehbuchprojekten und dem Einfluss von Techniken und Thematik auf sein dramatisches Schaffen fragt, erhält zur Antwort, dass Entsprechungen zwischen seinen Arbeiten für Film und Theater „just echoed a natural progression in my life“ und „that both things affected each other in [...] my artistic sensibility“ (Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 79).

seiner Bestimmtheit und Verbindlichkeit suggeriere; dieser vermeintlich sichere Grund sei seines Erachtens jedoch trügerisch wie Treibsand.<sup>1694</sup> Einen weiteren Aspekt erwähnt er 1980, von seiner Interviewerin nach den „guilty pasts“ gefragt, die viele seiner Figuren aufweisen würden: Seine Figuren seien ins Extreme gesteigerte Beispiele dafür, dass jeder Mensch die Last seiner Vergangenheit, seiner Fehler und bösen Taten mit sich trage.<sup>1695</sup> Die Memory Plays handeln entsprechend von der Rekonstruktion der Vergangenheit, der Einwirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart und den verschiedenartigen Funktionen des Erinnerns und des Vergessens. Vor allem problematisiert Pinter die zweck- und bedürfniskonforme Umformung individueller Erinnerung, die einerseits eskapistische Tendenzen aufweisen kann und die andererseits in der zwischenmenschlichen Interaktion als Instrument zur Manipulation oder als Mittel im Kampf um Machtpositionen eingesetzt wird.

Als der den Memory Plays zugrunde liegende Leitsatz kann die Feststellung der Figur Anna aus *Old Times* betrachtet werden: „There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.“ (S. 27–28) In diesem 1970 verfassten und am 1. Juni 1971 uraufgeführten Zweiakter zur „mistiness of the past“<sup>1696</sup> erhalten Kate und ihr Mann Deeley Besuch von der auf Sizilien lebenden Anna. Die beiden Frauen, die vor 20 Jahren eine innige Freundschaft verband, sehen sich zum ersten Mal wieder. Zwischen Anna und Deeley, die um die Gunst Kates rivalisieren, entspinnt sich eine Art Wettstreit, bei dem die Vergangenheit zum Kampfplatz wird. Das Schwelgen in der Erinnerung weist sporadische Vermischungen der Zeitebenen sowie Überschneidungen von aus unterschiedlichen Blickwinkeln der Figuren wahrgenommenen Begebenheiten auf und während Anna in dem Spiel mehr und mehr die Oberhand gewinnt, reagiert der eifersüchtige Ehemann zunehmend aggressiv, erscheint aber immer stärker in die Defensive gedrängt, um am Ende, das ihn schluchzend und zusammengesunken im Lehnstuhl sitzend zeigt, zu kapitulieren.

*No Man's Land* (1974) variiert das Thema von *The Caretaker* mit den für diese Phase typischen Aspekten. Hier lädt der wohlhabende Hirst seine Kneipenbekanntschaft Spooner zu sich nach Hause ein. Beide Männer sind in ihren Sechzigern, und während der unter Vergesslichkeit leidende Hirst sich in den Alkohol und die Vergangenheit flüchtet, versucht der listige Spooner sich die Situation zunutze zu machen und eine Stellung (als Sekretär) zu ergattern. Er schmeichelt Hirst, erzählt Anekdoten, beschwört ihre Gemeinsamkeiten, prahlt mit seinen Fähigkeiten, offeriert zu verschiedenen Gelegenheiten seine Hilfe und biedert sich als Freund an. Derweil die Hausangestellten Hirsts gegen die Manipulationen Spooners intervenieren, schwankt Hirst zwischen dem Glauben, in Spooner einen alten Kameraden aus Oxford wiederzuerkennen, und dem Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses. Am Ende gibt Spooner Hirst zu verstehen: „You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.“ (S. 153)

Ebenfalls in diese Schaffensperiode fällt das rückwärts erzählte *Betrayal* (1978), das auf Pinters au-  
 ßerhelicher Affäre mit der bekannten verheirateten BBC-Moderatorin Joan Bakewell in den Jahren 1962 bis 1969 basiert und vom mehrfachen gegenseitigen Betrug handelt.<sup>1697</sup> Die Phase der Memory Plays findet ihren Abschluss mit drei Einaktern, die gelegentlich unter dem Titel *Other Places* zusammen aufgeführt werden: *Family Voices* (1980), *Victoria Station* (1982) und *A Kind of Alaska* (1982). In letztgenanntem greift Pinter auf die Fallstudien des britischen Neurologen Oliver Sacks zu-

<sup>1694</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 17: „The fact is it's terribly difficult to define what happened at any time. I think it's terribly difficult to define what happened yesterday. [...] So much is imagined and that imagining is as true as real.“; Pinter: *On The Birthday Party* II, S. 28: „There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true or false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I take to be inaccurate.“; Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 31: „we are faced with the immense difficulty, if not the impossibility, of verifying the past. I don't mean merely years ago, but yesterday, this morning. What took place, what was the nature of what took place, what happened? If one can speak of the difficulty of knowing what in fact took place yesterday, one can I think treat the present in the same way. What's happening now? We won't know until tomorrow or in six month's time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed quite false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, often even at the time of its birth. We will all interpret a common experience quite differently, though we prefer to subscribe to the view that there's a shared common ground, a known ground. I think there's a shared common ground all right, but that it's more like a quicksand. Because ‚reality‘ is quite a strong firm word we tend to think, or to hope, that the state to which it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn't seem to be, and in my opinion, it's no worse or better for that.“

<sup>1695</sup> Gross, S. 72–73.

<sup>1696</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 16–17.

<sup>1697</sup> Vgl. Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 257–267; Münder: *Harold Pinter*, S. 124.

rück. Das Stück zeigt die Situation kurz nach dem Aufwachen der Patientin Deborah aus ihrem 29 Jahre währenden Wachkoma und deren erste Interaktion mit ihrer Schwester Pauline und dem Arzt Hornby. Das Koma, an das sich Deborah, die sich immer noch als junges Mädchen fühlt, nicht erinnert, wird vom Arzt beschrieben als seelisches Exil, als ein entfernter Ort, als „a kind of Alaska“ (S. 34).

*The Hothouse*, das auf eine Erfahrung des Autors als bezahlter Proband für eine klinische Studie zurückgeht<sup>1698</sup>, nimmt aufgrund des langen Zeitraums zwischen seiner Entstehung (1958) und seiner Uraufführung (1980) eine Sonderstellung im Werk Pinters ein. Er habe, erklärt dieser später, in diesem Stück zum ersten Mal versucht, eine explizite Aussage (hinsichtlich der menschenverachtenden Auswirkungen einer fanatisch betriebenen Wissenschaft) zu treffen; da es ihm deshalb nicht gelungen sei, die Figuren zum Leben zu erwecken, habe er es beiseite gelegt und erst 20 Jahre später in einer leicht überarbeiteten Fassung veröffentlicht.<sup>1699</sup> Hier entfaltet er die irrwitzigen Vorgänge in einer psychiatrischen Klinik anhand der burlesk-komischen Dialoge der gegeneinander intrigierenden leitenden Mitarbeiter (Roote, Gibbs, Miss Cutts und Lush). Anstaltsdirektor Roote, der sich ständig sorgt, seine Autorität könne untergraben werden, und der überall Sabotage wittert, sucht nach einem Schuldigen für zwei unerhörte Vorfälle: den Tod eines Patienten und die Schwangerschaft einer Patientin. Der unglückliche neue Mitarbeiter Lamb wird einer Elektroschockbehandlung unterzogen und zum Sündenbock (Opferlamm) gemacht. Am Ende des schwarzhumorigen Possenspiels erstattet Gibbs in Lobbs Ministerbüro Bericht, dass die gesamte Belegschaft ermordet wurde.

Parallel zur Entstehungszeit der bis hierhin skizzierten Texte, d.h. während der 1950er, 1960er und 1970er Jahre, hat Pinter sich bei verschiedenen Gelegenheiten zu seinen künstlerischen Vorstellungen und Grundprinzipien geäußert. Nachdem eingangs dieses Kapitels bereits einige für das Verständnis seiner Werke grundlegende Aspekte hinsichtlich seiner Weltsicht, seines Menschenbildes und seines Realitäts- und Kommunikationsmodells erläutert wurden, lege ich im Folgenden die den Frühwerken zugrunde liegende übergreifende Kunstauffassung Pinters dar. Als Programmtext kann die im Jahr 1962 auf einem Theaterfestival in Bristol vor Studenten gehaltene Rede „Writing for the Theatre“ gelten, in der er deren Grundzüge erstmals vergleichsweise umfassend erörtert – und in der er den Zuhörern bezeichnenderweise zunächst eine Gebrauchsanleitung vorausschickt, seine Ausführungen nicht als letztgültige Wahrheiten zu betrachten<sup>1700</sup>. Gleichzeitig zeigt sich in weiteren Selbstaussagen in Briefen, Reden und Interviews, dass Pinters Positionen zum Wesen und zur Funktion der Kunst sowie zu seinem Selbstverständnis als Autor während dieses Zeitraums grund-

<sup>1698</sup> Vgl. Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 102: „I went along in 1954 to the Maudsley Hospital in London [...]. They were offering ten bob or something for guinea-pigs and I needed the money desperately. [...] I was put in a room with electrodes. They said, ‚just sit there for a while and relax.‘ I'd no idea what was going to happen. Suddenly there was a most appalling noise through the earphones and I nearly jumped through the roof. I felt my heart go ... BANG! The noise lasted a few seconds and then was switched off. The doctor came in grinning, and said, ‚Well, that really gave you a start, didn't it?‘ I said, ‚It certainly did.‘ And they said, ‚Thanks very much.‘ [...] *The Hothouse* was kicked off by that experience. I was well aware of being used for an experiment and feeling quite powerless.“

<sup>1699</sup> Bensky, S. 59: „I have occasionally out of irritation thought about writing a play with a satirical point. I once did, actually [...]. It was heavily satirical, and it was quite useless. I never began to like any of the characters, they really didn't live at all. So I discarded the play at once. The characters were so purely cardboard. I was intentionally – for the only time, I think – trying to make a point, an explicit point, that these were nasty people and I disapproved of them. And therefore they didn't begin to live.“; Gussow: „Two people in a pub ... talking about the past“, S. 62–63: „A couple of month ago I suddenly found a play I'd written many years ago, a full-length play, which I put aside at the time. [...] I hadn't thought about it for years. I read it as a stranger over a 20 year distance, and I really laughed quite a lot. [...] It was an odd experience to read it, and I've done a bit of work on it. I've made a few cuts. I noted a certain self-indulgence in the writing.“; Pinter: *The Hothouse*, S. 6 („Author's Note“): „I wrote *The Hothouse* in the winter of 1958. I put it aside for further deliberation and made no attempt to have it produced at the time. [...] In 1979 I re-read *The Hothouse* and decided it was worth presenting on the stage. I made a few cuts but no changes.“ Vgl. auch Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 101. Er zitiert aus einer im November 1958 an die BBC-Radioproduzentin Barbara Bray gesendeten Zusammenfassung des Stücks, in der Pinter dessen Zielsetzung beschreibt: „The play is set in a psychological research centre. One department of this establishment is engaged in conducting tests to determine reactions of the nervous system to various stimuli. The subjects for these tests are drawn from volunteers who are paid an hourly rate for their services, in the interests of science. The play will demonstrate the indifference of this particular department [...] to the human material on which it bases its deductions. It will demonstrate the excesses to which scientific investigation can lead when practised by adherents dedicated to the point of fanaticism.“

<sup>1700</sup> Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 29: „I'm not a theorist. I'm not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene. I write plays, when I can manage it, and that's all. That's the sum of it. So I'm speaking with some reluctance, knowing that there are at least twenty-four possible aspects of any single statement, depending on where you're standing at the time or on what the weather's like. A categorical statement, I find, will never stay where it is and be finite. It will immediately be subject to modification by the other twenty-three possibilities of it. No statement I make, therefore, should be interpreted as final and definitive. One or two of them may sound final and definitive, but I won't regard them as such tomorrow and I wouldn't like you to do so today.“

sätzlich konstant geblieben sind. Die zentrale Vorstellung von der absoluten Autonomie der Kunst und des Künstlers vertritt Pinter nicht nur in expliziten Stellungnahmen zur Funktion der Kunst und der Rolle des Autors, sondern sie manifestiert sich auch in seiner Arbeitsweise und seinen Anschauungen hinsichtlich einer gelungenen künstlerischen Kommunikation.

Im Kern aller auf den eigenen Schaffensprozess bezogenen Aussagen Pinters steht zum einen das aus dem Leben geschöpfte Konkrete, dem er den Vorzug gegenüber dem Abstrakten gibt, und zum anderen die Unmittelbarkeit des kreativen Aktes, dem etwas Spontanes, Ungeplantes und vor allem nicht Zweckgerichtetes eignet. Er schreibe nicht von einer abstrakten Idee oder Theorie ausgehend und würde seine Stücke nicht im Vorhinein konzipieren, sondern diese hätten ihren Ausgangspunkt in einer konkreten Situation, von der aus er die Grundkonstellation arrangiere und das Geschehen und die Charaktere sich organisch entwickeln lasse, indem er beobachte, zuhöre und seinen Instinkten folge.<sup>1701</sup> Diesen Gedanken von der instinktgesteuerten Kreativität, die auf Alltagsbeobachtungen basiere und von Bildern oder Dialogzeilen inspiriert sei, die also in irgendeiner Weise seinem eigenen Leben entsprängen, veranschaulicht Pinter häufig, indem er die Hintergründe einzelner Stücke beleuchtet, seine Inspirationsquellen benennt und Einblicke in seine Schreibmethode gewährt.<sup>1702</sup> Zudem enthalten manche der Werke direkte autobiografische Bezüge, neben dem bereits erwähnten *The Hothouse* (s. Anm. 1698) etwa *The Dwarfs*, dessen Figuren nach Pinters Hackney-Clique gestaltet sind<sup>1703</sup>, der Sketch *Trouble in the Works*, der auf einem Arbeitstag Pinters als Bürokräftin beruht<sup>1704</sup>, *The Homecoming*, in dem Pinter Sachverhalte aus der Biografie eines Freundes künstlerisch verwertet hat<sup>1705</sup>, sowie *Betrayal*, über dessen privaten Hintergrund lange spekuliert wurde<sup>1706</sup>.

<sup>1701</sup> Binsky, S. 56: „I don't know what kind of characters my plays have until they ... well, until they are. I don't conceptualise in any way. Once I've got the clues, I follow them – that's my job, really, to follow the clues.“ u. S. 57: „Do you sense when you should bring down the curtain, or do you work the text consciously toward a moment you've already determined? It's pure instinct. The curtain comes down when the rhythm seems right – when the action calls for a finish.“; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 195: „I don't conceptualise very much. Never before and very little after ...“; Pinter: *Writing for Myself*, S. 10: „I went into a room one day and saw a couple of people in it. This stuck with me for some time afterwards, and I felt that the only way I could give it expression and get it off my mind was dramatically. I started off with this picture of the two people and let them carry on from there. [...] I start off with people, who come into a particular situation. I certainly don't write from any kind of abstract idea. And I wouldn't know a symbol if I saw one.“; Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 30–31: „I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also. I've never started a play from any kind of abstract idea or theory.“ u. S. 33: „You arrange and you listen, following the clues you leave for yourself, through the characters.“

<sup>1702</sup> Beispiele finden sich zu einer Reihe von Pinters Stücken. Vgl. Binsky, S. 51–52 (zu *The Birthday Party*): „It was sparked off from a very distinct situation in digs when I was on tour. [...] three years later I wrote the play.“ u. S. 52 (zu *The Caretaker*): „I'd met a few, quite a few, tramps – you know, just in the normal course of events, and I think there was one particular one [...]. I bumped into him a few times, and about a year or so afterward he sparked this thing off ...“; Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 26–27: „MG: Could you trace the genesis of *Old Times*? HP: [...] I was lying on the sofa [...] reading the paper and something flashed in my mind. It wasn't anything to do with the paper. MG: Something to do with the sofa? HP: The sofa perhaps, but certainly not the paper. [...] MG: What was the thought? HP: I think it was the first couple of lines in the play.“ u. S. 31 (zu *The Room*): „I was at a party in a house and I was taken for some reason or other to be introduced to a man who lived on the top floor, or an upper floor, and went into his room. [...] he was making bacon and eggs, and cut bread, and poured tea and gave it to this fellow who was reading a comic. And in the meantime he was talking to us – very, very quickly and lightly. [...] I told a friend I'd like to write a play, there's some play here.“; Gussow: „Two people in a pub ... talking about the past“, S. 50–51: „I remember when I wrote *No Man's Land*, I was in a taxi one night coming back from somewhere and suddenly a line, a few words came into mind. [...] I can't remember exactly what they were, but it was the very beginning of the play, and I didn't know who said them. As you know, I don't proceed from any kind of system or theory.“; Pinter: *Writing for Myself*, S. 10: „The germ of my plays? I'll be as accurate as I can about that. I went into a room and saw one person standing up and one person sitting down, and a few weeks later I wrote *The Room*. I went into another room and saw two people sitting down, and a few years later I wrote *The Birthday Party*. I looked through a door into a third room, and saw two people standing up and I wrote *The Caretaker*.“

<sup>1703</sup> Vgl. Pinter: *Writing for Myself*, S. 9–10: „I also wrote a novel. It was autobiographical, to a certain extent, based on part of my youth in Hackney. I wasn't the central character, though I appeared in it in disguise.“ Vgl. auch Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 3, 12–13, 58 u. 69.

<sup>1704</sup> Vgl. Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 126–127: „I did one day's work in an office [...]. I don't know if you know a sketch of mine called *Trouble in the Works*. I got that from the office.“

<sup>1705</sup> Münder: *Harold Pinter*, S. 90.

<sup>1706</sup> Als Pinter 1979 von Gussow („Two people in a pub ... talking about the past“) nach *Betrayal* gefragt wird, nennt er als Ursprungsbild „Two people at a pub ... meeting after some time“ (S. 50) und verneint, dass das Stück mit seiner Trennung von Vivian Merchant und seiner Beziehung zu Lady Antonia Fraser zu tun habe (S. 54). Erst viel später kamen Informationen über das außereheliche Verhältnis mit Joan Bakewell an die Öffentlichkeit, auf das sich das Stück tatsächlich bezog (s. auch Anm. 1697).

Die hieraus entwickelten Bühnenszenarien reflektieren Pinters Einstellung zum Wesen der Realität und der Wahrheit – neben den inhaltlichen Aspekten – auch insofern, als die Zuschauer aufgefordert sind, sich deren Bedeutung durch eigene Denktivitäten zu erschließen. In diesem Zusammenhang sind sowohl Pinters wiederholte Verweise auf die Immanenz des Bühnengeschehens als auch seine demonstrative Weigerung, Deutungshilfe zu seinen Stücken zu leisten, zu sehen. So insistiert er beispielsweise im Jahr 1958 in einem Brief an den Regisseur Peter Wood, der kurz vor Beginn der Proben zu *The Birthday Party* offensichtlich um Erklärungen gebeten hatte, sowie 1971 im Gespräch mit Gussow, dass ein Stück für sich selbst sprechen müsse, und stellt klar, dass er als Autor nicht beabsichtige, sich in die Kommunikation zwischen Werk und Publikum einzuschalten.<sup>1707</sup> Ein im Sinne Pinters idealer Theaterzuschauer tritt mit dem ästhetischen Produkt – vorausgesetzt dieses sei nicht darauf angelegt, eindeutige Botschaften zu übermitteln oder vorgefertigte Lösungen zu präsentieren – als aktiver Sinnsucher in Interaktion.<sup>1708</sup> Entsprechend kritisiert er sowohl den Anspruch vieler Theatergänger, das zeitgenössische Drama solle Orientierung bieten, als auch jene Dramenautoren, die sich anmaßen, ihr Publikum zu belehren, die bestrebt seien, moralische Statements abzugeben, oder auf die Verbreitung ihrer eigenen Weltansicht zielen.<sup>1709</sup> Nach Pinter muss das Sprachkunstwerk also absolut autonom bleiben, und zwar sowohl im Hinblick auf derartige Publikumserwartungen als auch gegenüber Eingriffen des Autors selbst, da das organische Gefüge und die Lebendigkeit des Bühnengeschehens durch die Absicht, eine eindeutige Aussage zu platzieren, korrumpiert würde. Wer der Welt eine spezielle Botschaft übermitteln wolle, solle seiner Ansicht nach nicht Stückeschreiber, sondern Prediger oder Politiker werden.<sup>1710</sup> Er selbst fühle sich jedenfalls nicht berufen, als Künstler für eine bestimmte Sache einzutreten<sup>1711</sup>, und sei als Autor nichts und niemandem verpflichtet, außer den Stücken selbst<sup>1712</sup>.

<sup>1707</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 42: „MG: You never write introductions to your plays. HP: A play has to speak for itself. I have written letters to directors – very concrete, I think, not theoretical. About how-to-do, particularly when I can't be there. But I was *extremely* angry when I wrote a letter to a very nice German director [...] who was doing *Landscape* and *Silence*. I wrote him a letter about the plays, which I hoped would be helpful. And eventually the programme reached me and there was my private letter, printed in the programme. [...] MG: Do you think it hurt the appreciation or the understanding of the play to have that in the programme? HP: No, it probably helped. But that wasn't the point. And equally I'm not interested in helping people to understand it. MG: But communication is very important to you. You want people to be moved by the work. HP: But that can only come through the work itself. If it's going to move them, it's going to move them. It's entirely their own responsibility. Naturally I'm very happy when the plays actually do communicate, when the audience enjoys them or finds them recognizable. It is naturally gratifying. But if they don't, they simply don't. And it's not my business to try to encourage them.“; Pinter: *On The Birthday Party I*, S. 21: „The play is itself. It is no other. It has its own life [...]. I take it you would like me to insert a clarification or moral judgement or author's angle on it, straight from the horse's mouth. I appreciate your desire for this but I can't do it. [...] The play in fact merely states that two men come down to take away another man and do so. Will the audience absorb the implications or will they not? Ask the barber.“ u. S. 23: „there is no Chorus in this play. In other words, I am afraid I do not find myself disposed to add a programme note to this piece.“

<sup>1708</sup> Pinter: *On The Birthday Party II*, S. 28: „A play is not an essay, nor can a playwright under any exhortation damage the consistency of his characters by injecting a remedy or apology for their actions into the third act, simply because we have been brought up to expect, rain or sunshine, the third act ‚resolution‘. To supply an explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to me facile, impertinent and dishonest. Where this takes place it is not theatre but a crossword puzzle. The audience holds the paper. The play fills in the blanks. Everyone's happy. There has been no conflict between audience and play, no participation, nothing has been exposed. We walk out as we went in. In Oxford and Cambridge with *The Birthday Party I* felt this was not the case. The audience was active and involved. This activity and involvement was to me most gratifying.“

<sup>1709</sup> Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 31: „There is a considerable body of people just now who are asking for some kind of clear and sensible engagement to be evidently disclosed in contemporary plays. They want the playwright to be a prophet. There is certainly a good deal of prophecy indulged in by playwrights these days, in their plays and out of them. Warnings, sermons, admonitions, ideological exhortations, moral judgements, defined problems with built-in solutions; all can camp under the banner of prophecy. The attitude behind this sort of thing might be summed up in one phrase: ‚I'm telling you!‘“ u. S. 32: „If I were to state any moral precept it might be: beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism [...].“

<sup>1710</sup> Pinter: *Writing for Myself*, S. 11: „If you've got something you want to say to the world, then you'd be worried that only a few thousand people might see your play. Therefore you'd do something else. You'd become a religious teacher, or a politician perhaps. But if you don't want to give some particular message to the world, explicitly and directly, you just carry on writing, and you're quite content.“

<sup>1711</sup> Ebd., S. 12: „No, I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write. I don't see any placards on myself, and I don't carry any banners. Ultimately I distrust definite labels.“

<sup>1712</sup> Pinter: *Writing for the Theatre*, S. 30: „What I write has no obligation other than to itself. My responsibility is not to audiences, critics, producers, directors, actors or to my fellow men in general, but to the play in hand, simply.“

Zur Frage des Politischen in der Kunst – zu der er sich nur äußert, wenn er von seinen Interviewpartnern ausdrücklich dazu aufgefordert wird – nimmt Pinter stets eine ablehnende Haltung ein. So stellt er 1961 gegenüber Thompson klar, dass er die theatralische Darstellung politischer Sachverhalte zwar durchaus für berechtigt halte, wenn dies aus sich selbst heraus, d.h. von den Charakteren in ihrer konkreten Situation ausgehend dramatisch motiviert sei, dass er ein Theater, das (wie die politischen Stegreifredner auf ihren Seifenkisten in der *Speakers' Corner* des Londoner Hyde Parks) klare Anliegen formuliere und mit didaktischem oder moralischem Anspruch auftrete, jedoch ablehne.<sup>1713</sup> Fünf Jahre später erklärt er im Gespräch mit Bensky, dass er nicht glaube, irgendeine bedeutende soziale Funktion zu erfüllen, sich sicher nicht der Politik zuwenden werde und es auch nicht in Betracht ziehe, mittels seiner Bühnenfiguren politische Meinungen zu artikulieren.<sup>1714</sup> Auch erteilt er einem Theater, das als „Soapbox“-Ersatz fungiere, erneut eine Abfuhr, als er sich sehr negativ zu einer Royal Shakespeare Company-Aufführung von Peter Brooks *Anti-Vietnamkriegs-Stück US* äußert, die er als Zuschauer besucht hatte: Pinter kritisiert, dass das Stück sein künstlerisches Ziel, die Zuschauer gegen den Krieg zu mobilisieren, verfehlt habe, da es in seinem offensichtlichen Bemühen um direkte Beeinflussung des Publikums nicht über Propaganda-Niveau hinausgekommen sei.<sup>1715</sup> Impliziert ist hier die Auffassung, das Theater müsse, um Sinn ästhetisch zu vermitteln, für Probleme künstlerische Lösungen finden, die jenseits dessen liegen, was nicht-fiktionale Textsorten (die im Zitat genannte Berichterstattung in TV und Presse; der in Anm. 1708 genannte Essay) besser zu liefern imstande sind: Fakten und Informationen. Und im ersten Gussow-Interview 1971 bekräftigt er noch einmal, dass ihn von einem künstlerischen Standpunkt aus gesehen Politik nicht interessiere.<sup>1716</sup> Darin lässt er sich auch nicht beirren, als ihm, wie er 1979 gegenüber Gussow bemerkt, eine Reihe von Kritikern vorwerfen, dass er angesichts einer Welle des Erfolgs junger politischer Autoren mit seinen Stücken wohl nicht mehr auf der Höhe des Zeitgeistes sei.<sup>1717</sup>

### Die Spätphase: Politische Stücke

Den Wendepunkt in Pinters dramatischem Schaffen markieren der am 18. Dezember 1983 im Rahmen einer Anti-Atomwaffen-Veranstaltung mit dem Titel *The Big One: A Variety Show for Peace* uraufgeführte Dramatic Sketch *Precisely* und das Folterstück *One for the Road*, das am 15. März 1984 – in einer Doppelpresentation mit *Victoria Station* – Premiere hat.

In dem zehnmütigen Sketch *Precisely* erörtern zwei Männer die Genauigkeit einer Zahl und ließe man die Aufführungsumstände außer Acht, könnte man die beiden zunächst für Geschäftsleute halten, die über Unternehmenskennwerte streiten. Sie beklagen, dass jeder, der von 30, 40, 50, 60 oder gar 70 Millionen spreche, die Öffentlichkeit täusche und an die Wand gestellt oder gehängt, gestreckt und geviertelt gehöre. Denn die Bürger seien glücklicher, wenn man sie in dem Glauben an die Richtigkeit der offiziell geschätzten Anzahl der Opfer eines Atomkriegs lasse: „It's twenty mil-

<sup>1713</sup> Thompson, S. 45–46: „*Among playwrights, Arnold Wesker has made the problem of political conscience very much his own. Do politics interest you? I find most political thinking and terminology suspect, deficient. It seems to me a dramatist is entitled to portray the political confusion in a play if his characters naturally act in a political context, that is, if the political influences operating on them are more significant than any other consideration. But I object to the stage being used as a substitute for the soapbox, where the author desires to make a direct statement at all costs, and forces his characters into fixed and artificial postures in order to achieve this. This is hardly fair to the characters. I don't care for the didactic or moralistic theatre. In England I find this theatre, on the whole, sentimental and unconvincing.*“

<sup>1714</sup> Bensky, S. 58: „I don't think I've got any kind of social function of any value, and politically there's no question of my getting involved [...] *Has it ever occurred to you to express political opinions through your characters?* No. Ultimately, politics do bore me, though I recognise they are responsible for a good deal of suffering. I distrust ideological statements of any kind.“

<sup>1715</sup> Ebd., S. 63: „I don't like being subjected to propaganda, and I detest soapboxes. I want to present things clearly in my own plays, and sometimes this does make an audience very uncomfortable, but there's no question about causing offense for its own sake. [...] The chasm between the reality of the war in Vietnam and the image of what *US* presented on the stage was so enormous as to be quite preposterous. If it was meant to lecture or shock the audience I think it was most presumptuous. It's impossible to make a major theatrical statement about such a matter when television and the press have made everything so clear.“

<sup>1716</sup> Gussow: „*Something to do with the sofa?*“, S. 40: „MG: You don't let contemporary politics get into your plays? HP: No, no. Politicians just don't interest me. What, if you like, interests me, is the suffering for which they are responsible. It doesn't interest me – it horrifies me!“

<sup>1717</sup> Gussow: „*Two people in a pub ... talking about the past*“, S. 62: „I've been writing for quite a long time, and in England over the last few years, there has been a very, very strong *young* wave of political playwrights. They're admired – in some cases, quite properly. But a number of the critics seem to feel that a man of my age and temperament and disposition is slightly out of kilter with the needs of the time. They're irritated by the fact that I continue to write just exactly what I want to write, but I'm not really much bothered by it.“

lion. Dead.“ (S. 219) Abweichend von seinen bisher vertretenen künstlerischen Positionen stellt *Precisely* als Warnung vor den möglichen Folgen des nuklearen Wettrüstens eine direkte Reaktion Pinters auf die Stationierung US-amerikanischer Atomwaffen in Großbritannien dar. Seinen Sinneswandel begründet er in einem Fernsehinterview, in dem er bekennt, jahrelang schlafgewandelt zu sein und sich als Künstler in einem Elfenbeinturm verschanzt zu haben, mit der Relevanz politischer Fragen – sei es Zensur, die politische Verfolgung Andersdenkender, ganz allgemein das Gebaren der Herrschenden oder speziell die nukleare Bedrohung – auf das Leben jedes Einzelnen.<sup>1718</sup>

Der Einakter *One for the Road* zeigt Nicolas, der einen anonymen Terrorstaat repräsentiert, abwechselnd im Verhör mit Victor, Gila und deren siebenjährigem Sohn Nicky. Victor und Gila weisen Spuren körperlicher Misshandlungen auf, Gila ist mehrfach vergewaltigt worden. Wessen sich Victor und Gila (angeblich) schuldig gemacht haben, bleibt im Dunkeln, die Äußerungen Nicolas' kennzeichnen die beiden jedoch als Intellektuelle: Er nennt Victor einen „man of the highest intelligence“ (S. 7), mit einem schönen Haus voller Bücher (S. 10), der das Debattieren liebte (S. 11), dem es jedoch an Gemeinsinn und Patriotismus mangle (S. 13); und Gila wirft er vor, ihren Sohn (der bei der Verhaftung Widerstand geleistet hat) zu einem „little prick“ erzogen zu haben (S. 22). Brutaler Schlusspunkt des Stückes ist, als Victor von Nicolas von der, nur im Tempuswechsel ausgedrückten, Ermordung seines Sohnes erfährt: „Your son? Oh, don't worry about him. He was a little prick.“ (S. 24)

Dass dieses Stück bereits im Kontext der im März 1985 unternommenen Reise in die Türkei zu sehen ist, geht aus dem im Februar 1985 mit Nicholas Hern geführten Gespräch hervor. Hier berichtet Pinter, dass es – während er der Politik in der Vergangenheit nur gleichgültige Geringschätzung entgegengebracht und es vorgezogen habe, andere Bereiche künstlerisch zu erkunden<sup>1719</sup> – für die Niederschrift des Stückes einen konkreten Anlass gegeben habe. Denn nachdem er sich intensiv mit dem Thema Folter in der Türkei beschäftigt habe<sup>1720</sup>, sei er eines Abends auf einer Party mit zwei jungen türkischen Frauen konfrontiert gewesen, deren Ignoranz und Zynismus hinsichtlich der Situation in türkischen Gefängnissen ihn derart aufgebracht hätten, dass er „instead of strangling them, [...] sat down and [...] out of rage started to write *One for the Road*“<sup>1721</sup>. Des Weiteren legt er Hern – neben dem Verweis auf das Gefühl der Wut als Motivationsquelle – eine Reihe von seine kunstprogrammatische Neuausrichtung kennzeichnenden Aspekten bzw. Implikationen dar, auf die er in späteren Interviews mit Anna Ford, Mel Gussow und Aragay/Simó noch mehrfach eingehen wird: das Insistieren auf einer weiterhin intuitiven, nicht-abstrakten Herangehensweise an den kreativen Prozess, das Fehlen des pintertypischen Humors als ein wesentliches Merkmal der politischen Stücke, seine Intention, das Publikum über bestimmte politische Tatsachen und Zusammenhänge aufzuklären, sowie die mit einer solchen Zielsetzung verbundenen künstlerischen Probleme. So erklärt er, dass die Abwesenheit von Komik auf seine dem Stück zugrunde liegende und von vorheri-

<sup>1718</sup> Channel 4 TV, 09.01.1984, auszugsweise in Page (Hg.), S. 105: „I have been sleepwalking for many years, really, and I remember years ago I regarded myself as an artist in an ivory tower – really when it comes down to it a rather classic nineteenth-century idea. I've now totally rejected that and I find that the things that are actually happening are not only of the greatest importance but [have] the most crucial bearing on our lives, including this matter of censorship of people and writers' imprisonment, torture and the whole question of how we are dealt with by governments who are in power ... and essentially to do with the nuclear situation.“

<sup>1719</sup> Hern, S. 12: „I wouldn't say that my political awareness during those years was dead. Far from it. But I came to view politicians and political structures and political acts with something I can best describe as detached contempt. To engage in politics seemed to me futile. And so, for twenty years or so, in my writing I simply continued investigations into other areas.“

<sup>1720</sup> Ebd., S. 12–13: „In Turkey, in the last year, members of the Turkish Peace Association [...] were imprisoned for eight years' hard labour for being members of the Turkish Peace Association. [...] I got to know about this, and went into it. In investigating the Turkish situation I found something that I was slightly aware of but had no idea of the depths of: that the Turkish prisons, in which there are thousands of political prisoners, really are among the worst in the world. After arrest, a political prisoner is held incommunicado for forty-five days, under martial law. Torture is systematic. People are crippled every day. This is documented by the Helsinki Watch Committee, Amnesty, International PEN and so on, and hardly denied by the Turkish authorities, who don't give a fuck because they know they're on safe ground since they have American subscription and American weapons. They're on the frontier of Russia and it's very important to America that Turkey is one of 'us'.“ Dass Pinters Beschäftigung mit dem Thema Folter nicht auf die Türkei beschränkt war, geht aus einem späteren Gespräch mit Gussow hervor, in dem er den am 20. September 1984 veröffentlichten Kommissionsbericht zur Aufarbeitung der Militärdiktatur in Argentinien erwähnt: „I've read a lot of stuff about the whole matter, including a remarkable book called *Nunca Mas*. There was an official government commission in Argentina after the dictatorship folded. Alfonsín, the president, came in and set up an official commission into the facts. And the facts were so *harrowing*, so utterly utterly dreadful that they really have to be read.“ Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 121.

<sup>1721</sup> Hern, S. 13–14. Vgl. auch Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 86–87.

gen Werkkonzeptionen divergierende Absicht zurückzuführen sei, den Zuschauern Fakten über einen realen Sachverhalt zu vermitteln, bei dem der Spaß aufhöre und Scherze ganz und gar unangemessen seien.<sup>1722</sup> Gefragt, ob er das Publikum hätte schockieren und ihm die Augen öffnen wollen, räumt Pinter ein, dass er es für sehr wichtig halte, dass die Menschen über das Weltgeschehen informiert seien, dass er jedoch beim Schreiben nicht an das Publikum gedacht, sondern ausgehend von dem Bild einer Verhörsituation das Geschehen sich habe entwickeln lassen.<sup>1723</sup> Auf HERNs Diagnose, *One for the Road* eigne ein bisher von Pinter nicht gekanntes Ausmaß von Propaganda und Belehrung und die Frage, ob er nicht fürchte, die Zuschauer damit abzuschrecken, gesteht er: „that has been my position for years. [...] And exactly, I always find agit-prop insulting and objectionable. And now, of course, I'm doing exactly the same thing. There's very little I can say about it. I'm aware of that great danger, this great irritant to an audience.“<sup>1724</sup> Er bejaht – auch wenn Stücke wie *One for the Road* und *Precisely*, wenn sie lebensecht und glaubwürdig wirken sollten, sehr schwierig zu schreiben seien – seine politischen Anliegen auch zukünftig in und außerhalb seiner Kunst vertreten zu wollen.<sup>1725</sup> Zugleich aber zeigt er sich zutiefst pessimistisch, denn seiner Ansicht nach sei die Welt in einem hoffnungslosen Zustand und er zweifle, dass man daran überhaupt etwas ändern könne; dennoch dürfe man das Denken und das Streben nach Wahrheit nicht aufgeben und sei gezwungen, weiterzumachen.<sup>1726</sup> Und schließlich rückt er mit der Feststellung, es gebe nur eine Realität und dieser – etwa, dass in diesem Moment tausende Menschen zu Tode gefoltert würden und ein Atom-Arsenal von hunderttausenden Megatonnen explodieren könne – müsse man ins Auge sehen, von seiner früheren Sicht auf die Wirklichkeit als einem Konstrukt der individuellen Perspektive und Interpretation ab.<sup>1727</sup>

<sup>1722</sup> HERN, S. 10–11: „NH: [...] in 1958 your plays were seen as having no relation to the outside world at all. HP: Absolutely. They were dismissed as absurd rubbish. NH: Well, they do have an enormous sense of fun about them; yet what's happened, with *One for the Road*, is that suddenly you're in deadly earnest. It's as though the clown has taken off his make-up. HP: Yes, I think it's past a joke, yes ... NH: And there must have been a point, for you, when you said to yourself, I can no longer make jokes about Monty, Goldberg, McCann, Wilson, *The Hothouse* ... HP: [...] I still, I believe, have a sense of fun, but I don't consider it to be appropriate to this subject. The facts that *One for the Road* refers to are facts that I wish the audience to know about, to recognize. Whereas I didn't have the same objective at all in the early days.“

<sup>1723</sup> Ebd., S. 14–15: „I feel very strongly that people should know what's going on in this world, on all levels. But at the time [...] I had an image in my mind of a man with a victim, an interrogator with a victim. And I was simply investigating what might take place. [...] I wasn't thinking then of my audience. Having started on the play, letting the images and the action develop, I did go the whole way, to the hilt, as far as I could.“ Vgl. auch Aragay/ Simó, S. 238–239: „I've never written from an abstract idea at all. [...] even in my more recent *overtly* political plays. If you're going to write a play about these state of affairs, you've got to have an impulse, and the impulse must come from a specific image. For example, *One for the Road* [...] began in my mind with a man sitting at a desk waiting for someone to come into the room, his victim. The image of the man sitting at the desk was the concrete fact that started the play. It wasn't the idea that started the play, it was the image of the man that got it going.“

<sup>1724</sup> HERN, S. 18.

<sup>1725</sup> Ebd., S. 18–19: „NH: Given the passionate nature of your beliefs, I wonder whether you've felt like standing up and using the fact that you can command a certain amount of attention by virtue of the work you've done? Are you experiencing a dilemma as to whether you carry on writing, or whether you do something more direct? HP: That question is very acute, I must say. I can't go on writing plays about torture. I wrote one sketch about the nuclear bureaucracy, because I believe there is an enormous conspiracy to hide the truth in this country. But still, I can't go on writing that kind of play either. They're very difficult to write. You can only write them if you can make it real, make it an authentic thing. But you can't do that at the drop of a hat. I don't see much of a future for me as a writer in this respect. It also makes it very difficult to write *anything*, however. I don't know what my future is as a writer ... NH: But as a political animal and a member of society, you feel the need for some more direct action? Not necessarily through the pen? Or if through the pen, then in a more direct way? HP: Well, yes, the answer is yes. I do.“

<sup>1726</sup> Ebd., S. 20: „NH: [...] One begins to wonder how and whether a play like *One for the Road* can really have any effect. HP: You know I do believe that what old Sam Beckett says at the end of *The Unnamable* is right on the ball. 'You must go on, I can't go on, I'll go on.' Now in this particular reference [...], there's no point, it's hopeless. That's my view. I believe that there's no chance of the world coming to other than a very grisly end in twenty-five years at the outside. Unless God, as it were, finally speaks. Because reason is not going to do anything. Me writing *One for the Road*, documentaries, articles, lucid analyses, Averell Harriman writing in the *New York Times*, voices raised here and there, people walking down the road and demonstrating. Finally it's hopeless. There's nothing one can achieve. Because the modes of thinking of those in power are worn out, threadbare, atrophied. Their minds are a brick wall. But still one can't stop attempting to try to think and see things as clearly as possible.“

<sup>1727</sup> Ebd., S. 21: „All we're talking about, finally is what is real? What is real? There's one reality, you know. You can interpret reality in various ways. But there's only one. And if that reality is thousands of people being tortured to death at this very moment and hundreds of thousands of megatons of nuclear bombs standing there waiting to go off at this very moment, that's it and that's that. It has to be faced.“ Siehe auch Anm. 1623.

In den nach der Türkei-Reise in den Jahren 1988–1991 entstandenen Stücken dominiert das Thema der politischen Gewalt, des Machtmissbrauchs und der Folter weiterhin Pinters Werk. Nachdem er seine Erlebnisse – die Begegnung mit gefolterten türkischen Autoren und deren Familien und den Streit auf dem Botschaftsempfang – bereits in den 1985 veröffentlichten Texten „Arthur Miller’s Socks“ und „Postscript“ beschrieben hatte (s. Anm. 1622–1624), kommt mit *Mountain Language* am 20. Oktober 1988 ein Stück zur Uraufführung, in dem Pinter die Unterdrückung des kurdischen Volkes und seiner Sprache thematisiert.

Das ca. 25 Minuten dauernde Stück zeigt in vier kurzen Szenen eine junge und eine ältere Frau, die ihren Ehemann bzw. ihren Sohn im Gefängnis besuchen und dabei den Schikanen des Militärpersonals ausgesetzt sind. Nachdem sie den ganzen Tag vor der Gefängnismauer gewartet haben, werden sie vor dem Einlass von einem Offizier instruiert, dass es ihnen streng verboten sei, ihre „Bergsprache“<sup>1728</sup> zu sprechen. Während die junge Frau, die sich als Sara Johnson vorstellt, diese gar nicht spricht und vom Sergeant als „fucking intellectual“ (S. 25) beschimpft wird, beabsichtigt, ihrem Mann zu helfen, indem sie sich dem Verantwortlichen als Sexualobjekt anbietet, wird die alte Frau im Gespräch mit ihrem Sohn, der wie alle inhaftierten Männer deutliche Anzeichen der Folter trägt, für jede Zeile in ihrer Sprache vom Aufseher mit einem Schlagstock traktiert. Nur in dem kurzen Moment, in dem dieser telefoniert, um Meldung zu erstatten, findet ein kurzer Austausch zwischen Mutter und Sohn statt, wobei Pinter sich eines darstellungstechnischen Kunstgriffs bedient: Die Akteure sitzen still im Halbdunkel und die Stimmen sind im Voice-over zu hören (S. 33).

Dass Pinter einige Schwierigkeiten hatte, seine neue Kunstprogrammatisierung textkonzeptionell zufriedenstellend umzusetzen, wird nicht nur durch den Umstand nahegelegt, dass nach dem einschneidenden Türkei-Erlebnis dreieinhalb Jahre verstreichen, bis er sein nächstes Stück vorlegt, und er sich in dieser Zeit auf das Schreiben von Drehbüchern – die ausnahmslos eine politische Thematik aufweisen – konzentriert (s. Anm. 1735 u. 1817), sondern von ihm selbst auch einige Male mehr oder weniger explizit kundgetan. So beklagt er im Juni 1987 in einem Interview mit der *London Daily News*: „My mind has changed so much with my political concerns that I can’t quite get it together on the page. I’d love to do, but I just can’t find the way to do it. I hope it’s not a permanent state.“<sup>1729</sup> Und in den zeitnah nach der Premiere von *Mountain Language* geführten Gesprächen mit Ford (27.10.1988) und Gussow (12/1988 u. 10/1989) erzählt Pinter nicht nur, dass er das unmittelbar nach der Türkei-Reise angefangene *Mountain Language* zunächst beiseite gelegt habe, um es erst drei Jahre später wieder aufzugreifen<sup>1730</sup>, sondern geht er auch ausführlich auf die Entstehungshintergründe des Stücks und verschiedene Aspekte seiner aktuellen künstlerischen Überzeugungen sowie der daraus resultierenden künstlerischen Dilemmata ein. Diese betreffen zum einen den kreativen Prozess, wenn er darauf verweist, dass er seine Stücke weiterhin nicht von einer abstrakten Idee aus bzw. auf eine klare Zielsetzung hin konzipiere, sondern seiner Schreibmethode, Stücke aus einem konkreten Bild heraus zu entwickeln, treu geblieben zu sein<sup>1731</sup>. Es offenbart sich hier der Widerspruch, dass Pinter auf der einen Seite, wie er stets betont hat, die Spontaneität, das Intuitive und das aus dem Leben geschöpfte Konkrete benötigt, um schöpferisch tätig zu werden und auf der anderen Seite (abgesehen von der Tatsache, dass z. B. Verhöre und Gefängnisse sicher nichts mit seiner eigenen Lebenswirklichkeit zu tun haben) durch die Intention, sein Publikum aufzuklären, genau dieser Zugang blockiert werden kann. Zum anderen geht aus Äußerungen wie, dass es sein Anspruch sei, Kunst zu

<sup>1728</sup> Ein im Südosten der Türkei gesprochener aramäischer Dialekt wird Turoyo, *Bergsprache* genannt.

<sup>1729</sup> *London Daily News*, 19.06.1987, Interview mit Sue Summers, auszugsweise in Page (Hg.), S. 106.

<sup>1730</sup> Ford, S. 80: „When I got back from Turkey I wrote a few pages of *Mountain Language*, but I wasn’t at all sure about it and put it away; in fact I nearly threw it away but my wife persuaded me not to. I did nothing for three years with it and then, one day, earlier this year, I picked it up and suddenly wrote it.“; Gussow: „Stan, don’t let them tell you what to do“, S. 67–68: „Actually, I wrote it over a period of three years. I started it three years ago and wrote about four or five pages. I didn’t think it was working and I nearly threw it away, except that Antonia read it and insisted that I keep it. Three years later, I picked it up again and suddenly whipped into it, and finished it.“

<sup>1731</sup> Ford, S. 80–81: „Was this the first time that you’d come across this sort of oppression? Well, the first time that I’d been in a place where I actually met people who had been tortured. Is *Mountain Language* written to shock? I don’t write in those terms. I have no aim in writing, other than exploring the images that come into my mind. I find some of those images really quite shocking, so they shock me into life and into the act of writing. The image is there and you attempt to express it. I was jolted by the images and by the state of affairs they refer to, which I think are serious facts most people prefer, understandably, to remain indifferent to, ignore, pretend don’t exist.“; Gussow: „Stan, don’t let them tell you what to do“, S. 69: „HP [...] I have to tell you, I just write, as I always did [snaps his fingers]. I still don’t theorize at all – only talking to you now. MG: In *One for the Road* and *Mountain Language*, at least covertly you are theorizing. HP: Not really. I don’t think that about either play.“

machen, die von gesellschaftlicher Relevanz ist, ohne aber Agitprop zu betreiben, dass er nach dramatischen Ausdrucksformen suche, die über eine einseitige Mitteilungsfunktion hinausgehend eine lebendige, sinn generierende Interaktion mit dem Publikum ermöglichen, dass er das Schreiben von Stücken wie *One for the Road* und *Mountain Language* zwar durchaus als politischen Akt verstehe, aber zugleich hoffe, dass diese Stücke auch eine Daseinsberechtigung als ästhetisches Produkt hätten, hervor, dass ihn auch die Sorge um die Qualität seiner Kunst umtreibt.<sup>1732</sup> In diese Richtung weisen auch seine wiederholten Stellungnahmen zur Relevanz der Thematik von *Mountain Language* für das heutige England, mit dem Pinter ganz entgegen seinen sonstigen Gepflogenheiten einen Schlüssel zur Interpretation des Stücks liefert<sup>1733</sup>, sowie seine Erwiderungen hinsichtlich der abnehmenden Spieldauer seiner politischen Stücke. Hierzu erklärt er bei einer Gelegenheit, diese seien deshalb so kurz, brutal und nackt, weil die Zeit der Spielchen und Scherze, von denen seine frühen Stücke voll waren, für ihn vorbei sei, während er bei einer anderen Gelegenheit, indem er (leicht anzüglich) anmerkt, dass Länge eigentlich keine Rolle spiele, aber er es in der Tat zunehmend schwieriger finde, überhaupt etwas zu schreiben, erneut auf seine akute Schaffenskrise hinweist<sup>1734</sup>. Insgesamt macht Pinter unmissverständlich deutlich, dass er sich nunmehr sowohl als Bürger als auch als Künstler in der Pflicht fühle, den negativen politischen Entwicklungen in seinem Heimatland oder anderswo auf der Welt entschlossen entgegenzutreten<sup>1735</sup>, und er scheint geradezu beschämt zu sein,

<sup>1732</sup> Ford, S. 82: „*Would you hope that people come away from the play thinking about relating Mountain Language to what's going on in this country?* I hope audiences will perceive it in their own way and make up their own minds. I haven't written a theoretical piece of work. It's not an ideological piece of work, either. In a sense, it's hardly political. It's simply about a series of short, sharp brutal events in and outside a prison.“; Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 70: „MG: In their book about your work, Guido Almansi and Simon Henderson say, ‚He is an author without authority, a communicator in the paradoxical position of having nothing to say.‘ Later they say ‚He is the maestro of the tittle-tattle of quotidian verbiage.‘ HP: The term, ‚nothing to say‘, is a very interesting use of language. It is as if the author is making a speech. The author in fact is writing a play. I've always maintained that the life of any play consists in its dramatic authenticity, if it's true to itself. Something is being said, but the playwright isn't necessarily saying it. It's the play that's saying it ... It could be said that *One for the Road* and *Mountain Language* are more direct statements than other plays. At the same time, they're both – I repeat – a series of short, sharp, brutal images, which I hope, amount to a play and not a public statement. Writing such things might be seen as a political act.“; Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 92: „Coming back to an earlier question, does the theatre affect the world in which we live, the answer must be, that little [fingers close together]. But that little is something, and I respect the power of the correspondence between theatre and audience. I must make it clear that I've always hated propaganda plays. I've walked out of more agit prop plays. Nevertheless, I still feel there is a role somewhere for a kind of work which is not in strict terms pursuing the normal narrative procedures of drama. It's to be found, and I'm trying to find it.“

<sup>1733</sup> Ford, S. 86: „Well, I'm not writing a play simply about Turkey; in fact the play isn't about Turkey at all. I think the play is very much closer to home and I believe it reflects a great deal that's happening in this country. [...] Well, my own view is that the present [Conservative] government [under Margaret Thatcher] is turning a stronger and stronger vice on democratic institutions that we've taken for granted for a very long time. [...] and it's happening quite insidiously, but happening nevertheless in a very strong and purposeful way.“; Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 68: „From my point of view, the play is about suppression of language and the loss of freedom of expression. I feel, therefore, it is as relevant in England as it is in Turkey. A number of Kurds have said that the play touches them and their lives. But I believe it also reflects what's happening in England today – the suppression of ideas, speech and thought.“

<sup>1734</sup> Ford, S. 82: „*Mountain Language is very short for a play – it's only twenty to twenty-five minutes long. Why is it so short?* One way of criticising this play, possibly, is to say it's too short to express the subject, that the play cannot address itself seriously to such a subject at that length. Well, I would argue that that is not the case in this play, simply because I hope that the play has its own life.“; Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 66: „*One for the Road* is short and brutal. *Mountain Language* is even shorter and more brutal. *Mountain Language* is 20 minutes.“ u. S. 75: „MG: Does the act of playwriting not interest you as much now as it did before? HP: Yes, it does. But it's changed. My attitude toward my own playwriting has changed. The whole idea of a narrative, of a broad canvas stretching over a period of two hours – I think I've gone away from that forever. I can't see that I could ever encompass it again. I was always termed, what is the word, ‚minimalist.‘ Maybe I am. Who knows? But I hope that to be minimal is to be precise and focused. I feel that what I've illuminated is quite broad – and deep – shadows stretching away. MG: As much can be said in 20 minutes as could be said in two hours? HP: Yes, but people don't necessarily agree. I was asked a very interesting question by a student at Sussex University. ‚Can't you see a way of allying what you're doing now with characters as you used to write them, people called Meg and Max?‘ I said, ‚I don't think I can any longer.‘“; Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 82: „My early work was I think full of games and jokes, but I think the distinction I would make between those plays then and these plays now is that I'm afraid that for me the joke is over. I can't see any more jokes, and I can't play any more games. I therefore find I am writing shorter and shorter pieces which are more and more brutal and more and more overtly naked.“ u. S. 91: „Actually, nothing would give me greater pleasure than to write any play, of whatever length. I don't think length is important anyway. The one thing about the act of writing is that it is essentially an act of freedom, as I understand it. It's great to write any way, if you can do it. I just find it more and more difficult.“

<sup>1735</sup> Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 71–72: „I understand your interest in me as a playwright. But I'm more interested in myself as a citizen. We still say we live in free countries, but we damn well better be able to speak freely. And it's our responsibility to say precisely what we think. MG: Could you continue to exist as a citizen without dramatizing what you feel? HP: Oh, yes. Don't forget, I wrote *One for the Road* in 1984. It's taken me four years to write

dass er in der Vergangenheit angesichts der politischen Missstände untätig geblieben sei<sup>1736</sup>. Da sich Pinter allerdings bereits seit den 1970er Jahren für konkrete politische Anliegen eingesetzt hat, scheint er hier nicht nur zu hart mit sich selbst ins Gericht zu gehen, sondern liegt auch die Annahme nahe, dass er hier speziell seine Kunst meint, die er rückblickend – im Bedauern, sie nicht als Instrument der politischen Einflussnahme genutzt zu haben – als wirkungsloses ästhetisches Spiel betrachtet.

Nach *Mountain Language* dauert es weitere drei Jahre bis zur Aufführung der nächsten Stücke und auch in dieser Zeit verlegt er sich auf das Schreiben von Drehbüchern (s. Anm. 1819 u. 1828). Nachdem Pinter in *Precisely*, *One for the Road* und *Mountain Language*, in denen er den Betrug an den Bürgern durch die britische „Nuklear-Bürokratie“ und die konkrete Menschenrechtssituation in der Türkei angeprangert hat, immer auch die USA als Angriffsziel seiner Kritik impliziert hat, greift er diese in dem Folterstück *The New World Order* (Uraufführung am 9. Juli 1991) erstmals direkt an.

In dem zehnminütigen Dramatic Sketch sitzt ein Mann gefesselt und mit verbundenen Augen auf einem Stuhl. Zwei andere Männer, Des und Lionel, sprechen in der dritten Person über ihn und quälen ihn damit, dass er nicht wisse, was sie ihm antun können und antun werden, nicht zu vergessen, seiner Frau. Sie nennen ihn „cunt“, „motherfucker“, „fuckpig“ und „prick“ und verhöhnen ihn als Großmaul und Renegaten (S. 276). Am Ende beginnt Lionel zu schluchzen und erklärt, er würde sich so rein fühlen, und Des bekräftigt „Well, you’re right. You’re right to feel pure. You know why? [...] Because you’re keeping the world clean for democracy“ (S. 277).<sup>1737</sup> Sie schütteln sich die Hände und Des sagt mit einer Geste hin zu dem gefesselten Mann „And so will he ... (*He looks at his watch*) ... in about thirty-five minutes“ (S. 278). Der Titel des Stücks bezieht sich auf eine Rede des damaligen US-Präsidenten George Bush vor dem amerikanischen Kongress am 11. September 1990, in der dieser vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs des Kommunismus sowie der irakischen Invasion Kuwaits im August 1990 die an sich nicht neue Vorstellung einer „Neuen Weltordnung“ aufgreift und als utopisches Ziel formuliert, das es unter der Führung der Vereinigten Staaten von Amerika zu verwirklichen gelte.<sup>1738</sup>

In den drei letztgenannten Stücken wird die Gewalt von den Folterknechten ausschließlich verbalisiert und werden so die Leiden der Opfer in der Phantasie des Zuschauers produziert. Stets bleibt im Dunkeln, wessen die Delinquenten angeklagt sind, was Pinter in Bezug auf *One for the Road* damit begründet, dass in Unrechtsregimen die meisten Inhaftierten ohnehin kein Vergehen im rechtsstaatlichen Sinne begangen hätten.<sup>1739</sup> Damit geht einher, dass die Folterknechte kein Verhör mit dem Ziel, Informationen oder Geständnisse abzapressen, durchführen. Die verbalen Quälereien stellen Retrospektiven vergangener und/oder Projektionen zukünftiger physischer Gewalt dar und dienen einzig dem Zweck, politische Gegner und Abweichler zu brechen und damit mundtot zu machen.

Das am 31. Oktober 1991 in einer Doppelvorstellung mit *Mountain Language* uraufgeführte *Party Time* wiederum führt nicht die Folterer, sondern die Machthaber und die Mitläufer vor. Gezeigt wird

---

a 20 minute play. [Laugh.] I must have been doing something else during all this time. MG: You’ve also been writing movies. HP: I’ve written three scripts in the last two years, movies which all have to do, one way or another, with political states of affairs.“; Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 84–86: Nachdem er auf den seiner Ansicht nach maroden Zustand der Demokratie in England und anderen westlichen Ländern und die politischen Vorgänge in Zentralamerika hingewiesen hat (S. 84–85), konstatiert er: „I see myself not only as an actor and an entertainer but [...] I’m also a citizen of the world in which I live. I take responsibility for that; I really insist upon taking responsibility and I understand my responsibilities quite precisely as trying to find out what the truth is. What I’ve found is that we’re at the bottom of a blanket of lies, which unfortunately we are either too indifferent or too frightened to question.“ (S. 85–86) Vgl. auch Pinters Nobelpreisrede, in der er mehrfach zwischen seinen Rollen als „writer“ und „citizen“ differenziert.

<sup>1736</sup> Ford, 85–86: „I think I was still well informed about what was going on in the world, but I had a tendency to treat the world of politics with what I can only describe as a detached contempt. I’m not terribly proud of that. I don’t think it was very useful either for me or for anybody else. Meanwhile, I was watching more and more violations of human dignity with, as I say, a detached contempt, saying, ‚Look, there they go. They’re still doing it, they’re not going to stop doing it,‘ but doing nothing about it myself.“ Siehe auch Anm. 1623. In Pinters Stolz über den Rauswurf aus der türkischen US-Botschaft drückt sich, wenn auch in einem umgekehrten Sinne, ein ähnliches Gefühl aus.

<sup>1737</sup> Vgl. auch Pinters ähnliche Formulierung im Zusammenhang mit den Menschenrechtsverletzungen in der Türkei: „This state of affairs is supported by the USA, in its fight to keep the world clean for democracy.“ Pinter: Postscript.

<sup>1738</sup> Vgl. Miller Center – Presidential Speeches – George H. W. Bush: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/september-11-1990-address-joint-session-congress>.

<sup>1739</sup> Hern, S. 15–16: „That’s right, their offence was never named. Well, I must say that I think that’s bloody ridiculous, because these people, generally speaking – in any country, whether it’s Czechoslovakia or whether it’s Chile – ninety per cent of them have committed no offence. There’s no such thing as an offence, apart from the fact that *everything* is – their very life is an offence, as far as the authorities go. Their very existence is an offence, since that existence in some way or another poses critical questions or is understood to do so.“

eine dekadente Partygesellschaft, in deren belanglose Gespräche über den Tennisclub, gutes Essen, Golf usw. immer wieder Dialogpassagen einbrechen, in denen ein politisches Unrechtssystem angedeutet ist.<sup>1740</sup> Zum Beispiel in den wiederholten Fragen der jungen Dusty, was mit ihrem Bruder Jimmy passiert sei, sowie den beiläufigen Bemerkungen Melissas und Charlottes über Straßensperren und Unruhen. Während derartige Störungen der Partystimmung immer von weiblichen Gästen ausgehen, offenbart sich in einem Seitengespräch zwischen Fred und Douglas und der Ansprache des Gastgebers Gavin der Zynismus der politischen Führer. Am Ende tritt ein spärlich bekleideter Mann (Jimmy) auf und hält einen Monolog, der mit den Worten endet: „I sit sucking the dark. It’s what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It’s the only thing I have. It’s mine. It’s my own. I suck it.“ (S. 313–314)

Mit den vier in den Jahren 1993 bis 2000 vorgelegten Stücken kehrt Pinter gewissermaßen zu Themen und Gestaltungsweisen der frühen Stücke – die Bedeutung der Erinnerung, dysfunktionale Beziehungen, zwischen Schweigen und Geschwätz alternierende Dialoge – zurück. So legt er mit *Moonlight* (1993), in dem der auf dem Sterbebett liegende Andy (im Dialog mit seiner Frau Bel) sein Leben Revue passieren lässt, während seine Söhne Jake und Fred sich an ihre von der Entfremdung zum Vater geprägte Kindheit erinnern, das erste abendfüllende Bühnenwerk seit *Betrayal* (1978) vor. In der vierteiligen Interview-Serie mit Gussow, deren erster Teil am 9. September 1993, d. h. zwei Tage nach der Premiere von *Moonlight* stattfand, geht Pinter erneut recht freimütig auf seine Schaffenskrisen ein. So sagt er über die frühen 1980er Jahre, dass sie sehr unproduktiv gewesen seien, weil er einerseits das Verlangen verspürt habe, politische Themen künstlerisch anzugehen, und er andererseits nicht gewusst habe, wie er dies bewerkstelligen könne, und dazu – vor allem weil kein schöpferischer Prozess in Gang komme, wenn er vorab ein Ziel im Blick habe – auch nicht in der Lage gewesen sei.<sup>1741</sup> Er stellt klar, dass man im Hinblick auf die in den letzten 15 Jahren entstandenen Stücke und Drehbücher seiner Ansicht nach nicht von einer Schreibblockade sprechen könne<sup>1742</sup>, lässt aber auch durchblicken, dass er seine Gestaltungskraft mit dem neuen, unpolitischen Stück wiedererlangt zu haben glaubt, und zwar weil dieses eine thematische Vielfalt und lebensechte Figuren aufweise, die den auf ein Thema bzw. eine politische Aussage fokussierten Stücken abgehe<sup>1743</sup>. Bezogen auf diese Stücke wirft er zudem nicht nur die Frage nach deren künst-

<sup>1740</sup> Vgl. Pinters Selbstaussage zur Grundidee: „I started with the idea of a party in a very elegant and wealthy apartment in a town somewhere. It became clear as I was writing it that outside in the streets something else was happening. Gradually it became even clearer that what was happening in the streets, which was an act of repression, had actually been organized by the people in this room. But the people in the room naturally never discussed it, just one or two fleeting references.“ Aragay/Simó, S. 239.

<sup>1741</sup> Gussow: „Even old Sophocles didn’t know what was going to happen next“, S. 151–152: „MG: It could be said that in the early 1980s, about 1983 or 1984, there was a down point in your work. HP: There was a down time, yes. MG: What were you doing in terms of the plays? HP: In terms of the plays? I was not writing. MG: Between *A Kind of Alaska* and *One for the Road*. HP: There was a period of roughly three years when I did not write a play. Something gnaws away – the desire to write something and the inability to do so. But you have to accept it. I’m not the kind of writer who can force anything. It’s impossible. I cannot force a word out if it’s not there to come out. I think I was getting more and more imbedded in international issues. The last play I had done was *A Kind of Alaska*, inspired by Oliver Sacks, about a woman who had been asleep for 29 years and wakes up. [...] Then I wrote *Family Voices*, about a family [...]. Then *Victoria Station*, about a cabdriver. Those were the last things I wrote. MG: Then there was a full stop. HP: I didn’t know where to go. I didn’t know how to go anywhere. I couldn’t continue to write plays about people who had been asleep for 29 years. I felt obliged to investigate other territory, and I didn’t know how to do it. That was true because my views were so strong about political issues, which I somehow felt I had to address. I didn’t know how to do it because I can’t write a play in which I know the end result. I’ve never done that. There’s no play there if that’s the case.“

<sup>1742</sup> Ebd., S. 100: „MG: This is your first full-length play in 15 years. Can you say what enabled you to overcome your writer’s block? HP: [...] You’re quite entitled to call it a writer’s block, and a lot of people have been talking about a writer’s block. But the fact is, I have written – whether people like them or not, or they think they’re ‚too short‘ – I have actually written six plays since 1978. I have also written seven screenplays, including *The French Lieutenant’s Woman* and *The Trial*. Actually eight, including *The Remains of the Day* [...].“

<sup>1743</sup> Ebd., S. 101–102: „MG: It seemed clear five years ago that you were not prepared, or not able, to sit down and write a play that would deal with some of the things this play deals with, as *The Homecoming* and *Old Times* dealt with families and memories. [...] The plays that came in between were very political, very terse, very pointed towards one direction. Whether it runs 85 minutes or two hours, this is a full rich play with real people on stage. HP: And a range of experience, you mean? I accept that. MG: Something allowed you, or forced you to sit down and create it, despite the fact that you said this would probably never happen again. HP: [...] I won’t hide the fact that I’m very excited about writing this play, and I appreciate that it possesses a range of experience and variety of references that I haven’t really been doing much of over the last few years. And you’re right. The short plays on the whole tended to focus on one thing, with varying degrees of success, but *Moonlight* is doing something else. [...] There is a serious, clear distinction to be made. It’s touching upon the lives of people in a more flexible and less rigorous way. *One for the Road* is about torture. And *Mountain Language* is about an army, and victims. *Party Time* is about a bunch of shits and a victim. All these are about power and powerlessness, those plays and *The New World Order*, which I don’t even call a play. It’s a

lerischem Rang auf, wenn er anmerkt, dass sich nach seinem Dafürhalten der Umstand, dass diese aus der Wut heraus geschrieben seien, nicht negativ bemerkbar mache, und er im gleichen Atemzug auf die im Vergleich zu früheren Erfolgen verhaltenere Resonanz anspielt.<sup>1744</sup> Er streift ferner sowohl gegenüber Gussow als auch in gegenüber Billington und Aragay/Simó gemachten Aussagen noch mehrfach die Problematik einer von einem künstlerisch-ästhetischen Standpunkt zufriedenstellenden Bühnenumsetzung politischer Themen und Anliegen.<sup>1745</sup>

In *Ashes to Ashes* (1996) verbindet Pinter ein politisches Thema mit dem Zentralmotiv der Memory Plays. In dem ungefähr einstündigen Zweipersonenstück befragt Devlin seine Frau Rebecca zu ihrer Beziehung zu einem früheren Liebhaber. Es beginnt mit den Worten Rebeccas: „Well ... for example ... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist ... grazed my mouth. And he'd say, 'Kiss my fist.'“ (S. 395) In Rebeccas Erinnerungen werden beispielsweise mit Schilderungen von einer größeren Gruppe Menschen, die von „guides“ zum Meer geleitet wird, in dem sie langsam untergeht, und von Männern, die Babys aus den Armen ihrer Mütter reißen, Assoziationen zum Holocaust erzeugt, die auch im Titel des Stückes anklingen. Ausgangspunkt ist, wie aus einem Zitat Pinters in Billingtons Biografie hervorgeht, ein Bild, das die Grausamkeit der nationalsozialistischen Herrschaft repräsentiert<sup>1746</sup>, und in einem Interview im Dezember 1996 gefragt, ob *Ashes to Ashes* ein Stück über den Nationalsozialismus sei, bejaht Pinter dies, bezeichnet es aber auch in einem umfassenderen Sinn als Darstellung eines kollektiven Traumas und dessen Auswirkungen auf die Gegenwart<sup>1747</sup>.

Bei den im Jahr 2000 eröffneten Stücken handelt es sich um den Einakter *Celebration*, der eine Feierrunde in einem Nobelrestaurant zeigt, deren banale Gespräche immer wieder Feindseligkeiten und unbequeme Wahrheiten zutage fördern, sowie mit *Remembrance of Things Past* um eine Bühnenbearbeitung seines im zweiten Band der *Collected Screenplays* veröffentlichten Proust-Drehbuchs.

Das letzte Bühnenstück Pinters, der im Februar 2002 uraufgeführte zehnminütige Dramatic Sketch *Press Conference*, setzt das Pressegespräch mit dem Kulturminister eines anonymen Unrechtsstaates, dessen Rolle Pinter in der Premiere selbst übernommen hatte, in Szene. Dessen ungeheuerliche Aussagen – Kindern aus subversiven Familien das Genick zu brechen und Frauen zu vergewaltigen, sei Teil eines edukativen Prozesses gewesen – werden von den Fragestellern ungerührt zur Kenntnis genommen. Es korrespondiert somit mit den in früheren Stücken gestalteten Verhörsituationen, stellt aber neben den politischen Gewalthabern auch die westlichen Medien, die nach Pinters Ansicht eine moralische Haltung vermissen lassen, da sie ihre Stimme nicht erheben, an den Pranger.

---

sketch. [...] So I agree with you, there is a substantial difference between those plays and *Moonlight*. I used the word rigorous just now. Those plays were pretty rigorous, and the attitude towards the characters was pretty rigorous. In *Moonlight*, I think I am more open to character. MG: Do you think of it as a political play as well? HP: I don't.“

<sup>1744</sup> Ebd., S. 152: „You know David Mamet said today in his interview that you can't write plays out of anger. I question that. Those three plays, *One for the Road*, *Mountain Language* and *Party Time*, were all written out of anger. I believe they don't suffer from that because it's a very cold anger. Icy. It's not anger which spills out all over the place. *Party Time* has never been done in the States. *Mountain Language* has hardly been done and *One for the Road* has hardly been done. [...] These plays, all of them, are to do not with ambiguities of power, but actual power. Now maybe this is not as appealing to some people as ambiguities of power, or shifting power, or how actual power is susceptible to all sorts of influences, psychological changes. But if I chose to write plays like *Mountain Language*, where you have the army and you have the victims, there's no ambiguity there. It is crude; that's the whole point.“

<sup>1745</sup> Vgl. ebd., S. 121. Pinter konstatiert im Zusammenhang mit dem Folter-Thema: „Whether anybody can express that in a play is another question altogether.“; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 294: „But how do you translate political anger into effective drama? Pinter himself is alert to all the aesthetic problems involved. ‚It's difficult,‘ he told me, ‚to write about something to which you know the answer. If you know that a brutal dictatorship is a bad thing, what are you going to do? Are you simply going to say ‚A brutal dictatorship is a bad thing?‘“; Aragay/Simó, S. 239: „MA: *How do you try to solve the aesthetic and ethical difficulties inherent in the writing of political plays? How do you avoid preaching to the audience, becoming a kind of prophet?* HP: *It is a great trap in writing political plays as such if you know the end before you've written the beginning. I have tried to avoid that and find it afresh, and I hope I'm not sermonizing.*“

<sup>1746</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 375: „I've always been haunted by the image of the Nazis picking up babies on bayonet-spikes and throwing them out of windows.“

<sup>1747</sup> Aragay/Simó, S. 246: „HP: *Ashes to Ashes* is about two characters, a man and a woman [...]. From my point of view, the woman is simply haunted by the world that she's been born into, by all the atrocities that have happened. In fact they seem to have become part of her own experience, although in my view she hasn't actually experienced them herself. That's the whole point of the play. I have myself been haunted by these images for many years, and I'm sure I'm not alone in that. [...] MA: *The obvious question is, is it a play about Nazism?* HP: *It is about the images of Nazi Germany; I don't think anyone can ever get that out of their mind.*“ u. S. 248: „The word democracy begins to stink. [...] So in *Ashes to Ashes* I'm not simply talking about the Nazis; I'm talking about us and our conception of our past and our history, and what it does to us in the present.“

Im folgenden Jahr – zur Zeit der Vorbereitungen und des Beginns des Zweiten Irakkriegs – verfasst Pinter eine Reihe von Gedichten, in denen er die USA scharf angreift.<sup>1748</sup> Ende Februar 2005 verkündet er in einem BBC-Interview, keine Bühnenstücke mehr zu schreiben und sich zukünftig der Lyrik und seinen politischen Aktivitäten zu widmen.<sup>1749</sup>

#### 14.1.2.2 Adaptionensprogramm, Drehbuchwerk und filmische Adaptionen

Harold Pinter hat – da seine künstlerischen Ideen nach eigener Aussage stets in Bühnenstücke eingeflossen sind<sup>1750</sup> – nie selbst ein originäres Drehbuch verfasst, sondern immer bereits existierende literarische oder dramatische Werke für den Film adaptiert. Sein Werk als Drehbuchautor umfasst 25 Adaptionen – darunter neben 18 Romanen, einer Kurzgeschichte und zwei Theaterstücken anderer Autoren vier eigene Stücke –, von denen 16 in den drei Bänden der *Collected Screenplays* veröffentlicht wurden. In seiner Eigenschaft als auf Literaturadaptionen spezialisierter Drehbuchautor hat er eine künstlerische Haltung zur Literaturverfilmung, also ein Adaptionensprogramm, entwickelt, das sich mindestens in Teilaspekten aus seiner allgemeinen Kunstauffassung speist. Nachdem einige diesbezügliche Aspekte wie die Bedeutung der Kollaboration mit dem Regisseur und der Stil der Skripte bereits im Kapitel zur Autorschaft erwähnt wurden (s. Kap. 13.2.1), erörtere ich hier zunächst anhand von Selbstaussagen Pinters sowie punktuell durch Rückgriff auf Sekundärliteratur grundlegende künstlerische Überzeugungen im Hinblick auf die filmische Adaption literarischer Werke. Allerdings sei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen, dass mit dem Begriff „Adaptionensprogramm“ nicht eine mehr oder weniger ausformulierte Programmatik gemeint ist, sondern dass darunter diejenigen auf die Adaption eines (fremden) Werkes bezogenen künstlerischen Überzeugungen subsumiert werden, die sich *tatsächlich* in konkreten Adaptionskonzepten niederschlagen (s. Anm. 45–47 und Kap. 2.2.3.2). Anschließend gebe ich einen chronologischen Überblick über das Filmschaffen Pinters, der sich auf die Adaptionen fremder Werke erstreckt. Dabei verfare ich zweigleisig: Erstens werden anhand von eigenen Werkskizzen (Romanvorlage, Film, Skript) und, da einige Filme zurzeit nicht auf DVD erhältlich sind, unter Rückgriff auf die Biografien Billingtons und Münders sowie die von Joanne Klein, Barbara Korte und Steven H. Gale in ihren Studien zu den Filmskripten Pinters vorgelegten Forschungsergebnisse thematische und gestalterische Grundtendenzen in Pinters Drehbuchwerk aufgezeigt. Im Vordergrund stehen dabei Fragen nach der Auswahl seiner Stoffe, den Zusammenhängen und Wechselwirkungen zwischen seiner Arbeit für Bühne und Film sowie seinen Transformationsstrategien und den künstlerischen Lösungen für sich speziell aus der filmischen Literaturadaption ergebende Problemstellungen, die auch im Hinblick auf die Interpretation von *The Handmaid's Tale* relevant sind. Darüber hinaus nehme ich zweitens zu (aufgrund ihrer formalen Besonderheiten und/oder ihrer zeitlichen Nähe zu *The Handmaid's Tale*) ausgewählten Werken – *The Go-Between*, *The French Lieutenant's Woman*, *Reunion* und *The Comfort of Strangers* – eine ausführliche Untersuchung der Filme (bzw. im Falle von *Reunion* des Drehbuchs) vor, in die auch die jeweiligen Romanvorlagen einbezogen sind.

#### Adaptionensprogrammatische Positionen

Zu den wesentlichen Prinzipien, die seinen Drehbuchadaptionen zugrunde liegen, hat Pinter sich nicht abstrakt-theoretisch, sondern stets im direkten Zusammenhang mit einzelnen Werken geäußert. Die hier zitierten Selbstauskünfte – die früheste stammt aus dem Jahr 1966, die neueste aus dem Jahr 1996 – beziehen sich auf das Verhältnis zwischen Ausgangstext und filmischer Adaption, den produktiven Aneignungsprozess und die Anforderungen des Medienwechsels. So skizziert Pinter das künstlerische Ziel seines Proust-Projektes, eine medienadäquate Neukonzeption zu erarbeiten, die der Vorlage gerecht würde, als Destillation und als Transformation, bei der die Absicht, dem

<sup>1748</sup> Vgl. Pinter: *Various Voices*, S. 276 („God Bless America“, Januar 2003), S. 277 („The Bombs“, Februar 2003), S. 278 („Democracy“, März 2003) und S. 279 („Weather Forecast“, März 2003).

<sup>1749</sup> BBC Radio 4, *Front Row*, 28.02.2005, Mark Lawson: „I think I've stopped writing plays now, but I haven't stopped writing poems. [...] I think I've written 29 plays. I think it's enough for me. I think I've found other forms now. [...] I'm using a lot of energy more specifically about political states of affairs, which I think are very worrying as things stand.“

<sup>1750</sup> Bensky, S. 53–54: „I've done some film work, but for some reason or other I haven't found it very easy to satisfy myself on an original idea for a film.“; Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 134–135: „MG: Every one of your screenplays has been an adaptation. Haven't you been tempted to write an original? HP: No. I've never had the impulse.“; Pinter: *Collected Screenplays 1*, S. xi; *Collected Screenplays 2*, S. ix; *Collected Screenplays 3*, S. viii: „I have never written an original film. But I've enjoyed adapting other people's books very much.“ Vgl. auch Gale: *Sharp Cut*, S. 31: „In 1981 Leslie Garis asked Pinter why he wrote only adaptations. „Any original idea I may have,“ he replied, „always seems to go immediately into ... theatre“ [...].“

Prätext treu zu bleiben, eine zentrale Rolle spielt<sup>1751</sup>; zu *The French Lieutenant's Woman* erläutert er, dass er und Reisz eine künstlerische Lösung anstrebten, welche den ästhetischen Grundgedanken des Buches in eine filmische Darstellung überführt<sup>1752</sup>; gegenüber Billington bekennt Pinter rückblickend selbstkritisch, dass er es in seinem Skript zu *Turtle Diary* nicht geschafft habe, das Wesentliche des Romans zu transportieren<sup>1753</sup>; im Zusammenhang mit *The Servant* bejaht er Billingtons Frage, ob er sich dem Romanautor verpflichtet fühle, stellt klar, dass er glaube, dem Buch ungeachtet einiger Modifikationen treu geblieben zu sein, und hebt hervor, dass es für ihn nur *eine* Art und Weise gebe, einen Roman zu adaptieren, nämlich die „to be faithful to the intentions of the book as I understand it“<sup>1754</sup>; und er verweist darauf, dass man sich als Drehbuchautor das Werk zwar zu eigen mache, ihm aber, wenn es einem gelänge, dessen Kern zu erfassen und auszudrücken, treu bleibe<sup>1755</sup>. Dabei ist es, wie seiner 1971 im Gespräch mit Gussow gegebenen Erklärung, er habe seine Filmprojekte ausgewählt „because I thought something sparked“<sup>1756</sup>, zu entnehmen ist, für Pinter wichtig, dass der Ausgangstext in thematischer, weltanschaulicher und/oder künstlerischer Hinsicht Eigenschaften aufweist, die im Einklang mit seinen persönlichen Neigungen und Überzeugungen stehen, während er gleichzeitig – darauf deutet das bei Gale enthaltene Pinter-Zitat „it's entering into another man's mind which is very interesting ... to try to find the true mind“<sup>1757</sup> – dem Prägungs-Sinn des Textes (d.h. dem vom Autor in den Text eingeschriebenen, objektiven Sinn) eine höhere Priorität gegenüber dem Relevanz-Sinn (d.h. dem vom Rezipienten gebildeten, subjektiven Sinn) einräumt (zu den Sinn-Begriffen s. Kap. 1.1.3). Aufschlussreich sind des Weiteren Äußerungen Pinters, die die Inszenierung seiner eigenen Bühnenstücke betreffen – ausgehend von der Annahme, dass Pinter an diese ähnliche Maßstäbe anlegt wie an die Adaption eines Romans für den Film. Wenn er Bensky zu verstehen gibt, dass ein Regisseur mehrere Möglichkeiten habe, ein Pinter-Stück erfolgreich zu inszenieren, *sofern* er dessen „zentrale Wahrheit“ erfasse<sup>1758</sup>, oder gegenüber Aragay/Simó verneint, dass der Autor selbst „the only legitimate interpreter of his or her own plays“ sei, und versichert, „I really enjoy seeing what other directors do with my plays“<sup>1759</sup>, steckt er in Bezug auf die Verantwortung gegenüber dem Ausgangswerk und den zu gewährenden künstlerischen Freiheiten einen Rahmen ab, innerhalb dessen sich die performative Deutung und Aufführung eines Dramas seiner Auffassung nach bewegen sollte. Ein Fall, in dem Pinter auf eine Bühneninszenierung, mit der der Regis-

<sup>1751</sup> Pinter: On the Screenplay of *A la recherche du temps perdu*, S. 53 [wortgleich mit Pinter: *Collected Screenplays 2*, S. vii]: „The one thing of which I was certain was that it would be wrong to attempt to make a film centred around one or two volumes [...]. 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.“ u. S. 54: „Somehow this remarkable conception had to be found again in another form. We knew that we could in no sense rival the work. But could we be true to it?“

<sup>1752</sup> Gussow: „Two people in a pub ... talking about the past“, S. 53: „It's a modern novel, and it's made clear by the author that he's writing it now. That whole idea had to be retained. MG: How did you do it? Does the novelist tell the story? HP: Ah, well, I'm not going to tell you the secret. Karel Reisz [the director] and I just stumbled upon a way of looking at it, which I hope mirrors what the author [John Fowles] does in his original.“

<sup>1753</sup> Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 82: „I do remember one film, *Turtle Diary*, which I don't think was successful, and the author, Russell Hoban, positively hated it. I was very upset by that but I understood why he did. We didn't bring it off, simple as that. He didn't think we had found the inner world and he was right.“; Pinter: *Collected Screenplays 2*, S. viii: „The film, I think, succeeds on a number of counts but finally disappoints. This is because it fails to give proper expression to the inner life of the two protagonists. The failure does, I think, lie in the screenplay itself, although it's difficult to put one's finger on it. The film is funny but not, perhaps, sufficiently *earthed*.“

<sup>1754</sup> Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 81: „MB: *In general terms what is the responsibility of the screenwriter to his or her source? If you're asked to make a screenplay out of a novel, do you have any obligations to the novelist?* HP: Yes, absolutely. [...] I regard what I did as being faithful to the actual story. I simply told the story but it emerged with a slightly different perspective. It's also a lot to do with your own interpretation. Other people could take the author's original interpretation, but I want to make it absolutely clear that the only point of doing a screenplay of a novel is to be faithful to the intentions of the book as I understand it.“

<sup>1755</sup> Ebd., S. 82: „MB: *The relationship between the screenplay and the source is interesting. You are impelled to do an adaptation because you believe in the book and the story, but at the same time, as the adaptor, the story becomes yours.* HP: Well, I think that's inevitable. But as long as you are expressing the nut of the whole thing – the core of it – I do believe you're keeping faith with it. If you respect it – and there's no other way of writing a screenplay adaptation of a novel – then you can't do it down, you can't be false to it.“

<sup>1756</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 37.

<sup>1757</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 396.

<sup>1758</sup> Bensky, S. 55: „*Is there more than one way to direct your plays successfully?* Oh, yes, but always around the same central truth of the play – if that's distorted, then it's bad.“

<sup>1759</sup> Aragay/Simó, S. 244.

seur diesen Rahmen seiner Ansicht nach auf ungebührliche Weise überschritt, empört reagierte, findet sich bei Billington. Aus der von ihm zitierten Stellungnahme Pinters auf einer Pressekonferenz zu Luchino Viscontis Theaterproduktion *Old Times* im Jahr 1973 geht klar hervor, dass er Neuerfindungen wie die explizite Darstellung von im Text nicht vorhandenen (sexuellen) Handlungen und Regieeinfälle wie die Präsentation von Dialog als Gesangsvortrag als Missachtung seiner Intentionen als Autor und als Deformation des geistigen Gehalts des Stückes betrachtet hat.<sup>1760</sup>

Auf Basis seiner Selbstäußerungen ist die von Pinter vertretene adaptionsprogrammatische Position in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch, dem Ausgangswerk zu entsprechen, und dem Recht des Adapteurs auf bearbeitende Veränderungen zu verorten. Sein allgemeines künstlerisches Ziel bei der Adaption kann definiert werden als Transformation des Sinngehaltes eines literarischen Werkes in das Filmmedium. Pinters Vorstellung von einer gelungenen produktiven Aneignung erstreckt sich zum einen auf das Bestreben und die Fähigkeit, den objektiven Textsinn angemessen zu erfassen, und zum anderen auf das Erbringen einer eigenständigen kreativen Leistung<sup>1761</sup>, die auf das Finden äquivalenter, medienadäquater Darstellungslösungen gerichtet ist. Seine Idee von Werk-treue bezieht sich also auf die Aussageebene, während auf der Ebene der ästhetischen Gestaltung Modifikationen aufgrund des Medientransfers legitim und notwendig seien. Hierzu gehört z. B. (nicht zuletzt unter Berücksichtigung der limitierten Laufzeit eines Films) das Weglassen von Nebenaspekten, die für die Kernaussage nicht unbedingt notwendig sind, die Neuakzentuierung oder Hinzufügung von im Dienst dieser Aussage stehenden Elementen und die Ersetzung von literarischen durch filmische Darstellungsmittel, wenn diese auf Äquivalenz dieser Aussage gerichtet sind und den Geist der Vorlage nicht korrumpieren. Exemplarisch kann hier Pinters Umgang mit den in verschiedenen von ihm für den Film adaptierten Romanen vorliegenden Erzählsituationen dienen. Da Pinter (worauf er selbst und andere mehrfach hinweisen) Ich-Erzählungen als unfilmisch ablehnt und insbesondere eine mit den Eigenschaften und Möglichkeiten des Filmmediums begründete Abneigung gegen den Einsatz von Voice-over hegt<sup>1762</sup>, nimmt er sich (wie der folgende Abschnitt zeigen wird) in der Umformung der Erzählstrategie gewisse Freiheiten und entwickelt originäre und – nach einhelliger Forschungsmeinung – meist erfolgreich auf Wirkungsäquivalenz angelegte filmkonzeptionelle Lösungen.

<sup>1760</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 237–238: „I have never heard of or witnessed a production such as this which is totally indifferent to the intentions of the author or which introduces such grave and shocking distortions and which I consider as travesty. I did not write a play about two lesbians who caress each other continually. I did not write a scene in which a woman exposes herself to a man on the stage. There is nothing in the text to indicate that the man and the woman powder the naked breasts of the wife on stage. I did not write a scene about a man masturbating his wife. Nor did I write a musical. The characters sing songs but I did not state that a piano should accompany them in the most wildly improbable places. All the sexual acts I have referred to are not only inexpressibly vulgar in themselves but are totally against the spirit and intention.“

<sup>1761</sup> Vgl. Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 100: „I don't just transcribe the novel, otherwise you might as well do the novel. In other words, these are acts of the imagination on my part!“

<sup>1762</sup> Vgl. Billington: *Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre*, S. 80: „MB: *But* [in *The Servant*; AG] *you made some fairly radical changes; first of all you dropped first-person narration*. HP: I've only had one piece of first-person narration in anything I've ever written and that's my Proust screenplay which has never been filmed, and that was the last line. One line of first-person narration. MB: *What is the technical argument against first-person narration in cinema?* HP: One thing I don't like about French cinema as it developed was what seemed to me to be a very self-conscious commentary on the images and what we were actually seeing – on the tale being told. [...] I think most first-person narrative which illustrates what you're actually looking at is redundant. I believe that a film should tell the tale through images. I'm not talking about voice-over, which is another thing altogether, and the movement between the voice, the mind, the memory and the image – that's clearly another state of affairs.“; Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 157: „Pinter's instinct is always to dispense with narration. ‚I see a lot of it in other films,‘ he says. ‚French films particularly, where they never stop talking away and illustrating exactly what you're looking at through language. They say, ‚I felt very hot that day,‘ and there you see someone looking very hot. I find a good deal of that redundant.“; Pinter: *Collected Screenplays 1*, S. x: „The novel by Nicholas Mosley [*Accident*; AG] was a first person narrative, highly subjective, incorporating ‚streams of consciousness‘. I tried to go with that in an early draft but very quickly realized that ‚streams of consciousness‘ are fatal in the cinema.“ Die Voice-over-Verweigerung Pinters führt Michel Ciment auf Unterschiede zwischen der epischen und der dramatischen Präsentationsform, an der Pinter geschult sei, zurück: „Because Pinter is a dramatist and not a novelist, he avoids using the voice over technique. Pinter hates voice over. [...] He doesn't like voice over so he restores the immediacy of theatrical dialogue and that makes me think of what Mankiewicz said. [...] Mankiewicz distinguishes between theatrical and novelistic dialogue. He says that theatrical dialogue is made to be heard so is closer to cinema dialogue whereas novelistic dialogue is made to be read. One doesn't read with the eye in the same way as one hears with the ear. In Tolstoy or Dostoyevsky there may be marvellous dialogues but they each take five pages, and if you transpose them to the cinema it is totally antidramatic. Whereas the dramatist's ear is similar to the cinematographic ear.“ Gauthier/Ciment/Kahane, S. 81.

### Das Drehbuchwerk in Grundzügen

Der Film *The Servant* (1963), Pinters erste Drehbuchadaption eines fremden Werkes, zeigt die Umkehrung der Macht- und Hierarchieverhältnisse zwischen dem wohlhabenden, der britischen Oberschicht angehörenden Tony und seinem Diener Barrett. Tony kehrt nach mehrjährigem Armeedienst nach London zurück, bezieht ein neues Haus und stellt den nur wenig älteren Hugo Barrett als Diener an. Tonys Verlobter Susan missfällt dessen unterschwellig impertinente Art von Anfang an, aber Tony ist mit Barretts Diensten zufrieden. Mit der Angabe, es handele sich um seine Schwester, holt Barrett seine Geliebte Vera als Dienstmädchen ins Haus, und das Paar amüsiert sich darüber, wie schnell Tony in die von ihnen gestellte Falle tappt und sich von Vera verführen lässt. Als Tony und Susan Barrett und Vera eines Nachts in Tonys Bett überraschen, fliegt das Komplott auf und wird das sexuelle Verhältnis von Tony und Vera enthüllt. Tony wirft die beiden Hausangestellten hinaus, wird von seiner Verlobten verlassen und verfällt zusehends dem Alkohol. Er holt Barrett, den er in einer Bar trifft und der alle Schuld auf Vera schiebt, zurück zu sich ins Haus. Barrett jedoch versieht nun seinen Dienst nicht mehr so gewissenhaft wie zuvor und beginnt, Tony herumzukommandieren. Gemeinsam geben sie sich alkoholischen und sexuellen Exzessen hin, doch während Tony mehr und mehr die Kontrolle über sich verliert, behält Barrett stets die Oberhand. Der Film variiert das pintertypische Thema von Dominanz und Unterwerfung im Rahmen einer bestimmten sozialen Konstellation. Aus dem Kontrast zwischen der Vitalität der unteren, dienenden Klasse und den Dekadenzerscheinungen der britischen Oberklasse entwickelt sich der Kampf um Machtpositionen, der Pinter vorrangig an dem Stoff interessiert hat<sup>1763</sup>. Als wesentliche Merkmale der Pinter/Losey-Adaption werden in der Sekundärliteratur vor allem zwei Aspekte hervorgehoben: Erstens die Aktualisierung der Handlung, die im Film aus der Zeit kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs in die 1960er Jahre verlegt ist<sup>1764</sup>, und zweitens die modifizierte Erzählstrategie, da im Film auf den Ich-Erzähler des Romans (einen Armeekameraden Tonys) verzichtet wird<sup>1765</sup>.

Die Eliminierung der Ich-Erzähler-Stimme des Ausgangstextes ist auch ein Hauptmerkmal der darauf folgenden drei Adaptionen *The Pumpkin Eater* (1964), *The Quiller Memorandum* (1966) und *Accident* (1967). In Penelope Mortimers Roman *The Pumpkin Eater* (1962) erzählt die namenlose Ich-Erzählerin vom Scheitern ihrer Ehe mit dem untreuen Jake. Sowohl Klein als auch Gale zitieren eine Textstelle vom Ende des Romans und weisen darauf hin, dass die darin zum Ausdruck gebrachte Subjektivität und Unzuverlässigkeit der Schilderungen das vorherrschende Gestaltungsprinzip des Textes darstelle und dass damit sowie aufgrund des Motivs der Erforschung der Vergangenheit eine thematische Verwandtschaft zu Pinters eigenen Stücken vorläge, die Pinter zur Adaption dieses Werkes veranlasst haben mag: das Fehlen einer objektiven Wahrheit, die Erklärung der Gegenwart und die Unmöglichkeit einer Verifizierung von beidem.<sup>1766</sup> Die künstlerische Lösung für das mit den Worten Pinters „It is hard to turn such a subjective book into an objective film“ bezeichnete Problem umschreibt Billington wie folgt: „Pinter sets up all kinds of internal verbal echoes.“<sup>1767</sup>

Bei *The Quiller Memorandum* nach dem Roman *The Berlin Memorandum* (1965) von Trevor-Dudley Smith handelt es sich um einen in Berlin spielenden Agententhriller zur Zeit des Kalten Krieges, in dem der britische Agent Quiller nach dem Mord an zwei mit der Unterwanderung einer Neonazi-Organisation namens Phönix beauftragten Geheimdienstkollegen das Phönix-Hauptquartier auffindig machen soll.<sup>1768</sup> Übereinstimmend stellen Klein und Gale fest, dass die zentrale Aussage des

<sup>1763</sup> Bensky, S. 61: „this question of being in the uppermost position, or attempting to be. That’s something of what attracted me to do the screenplay of *The Servant* [...]“ Vgl. auch Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 81: „What we were actually looking at in *The Servant* was that the master was a dying specimen and the servant was taking full advantage of that and good luck to him.“

<sup>1764</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 150; Gale: *Sharp Cut*, S. 38.

<sup>1765</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 150; Gale: *Sharp Cut*, S. 38 u. 40; Klein, S. 9; Münder: *Harold Pinter*, S. 102.

<sup>1766</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 116–117 u. 127; Klein, S. 27–29. Beide Autoren zitieren nach Penelope Mortimer: *The Pumpkin Eater*. New York: McGraw-Hill 1962, S. 222: „I have tried to be honest with you, although I suppose that you would really have been more interested in my not being honest. Some of these things happened, and some were dreams. They are all true, as I understood truth. They are all real, as I understood reality.“

<sup>1767</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 157.

<sup>1768</sup> Anzumerken ist, dass die deutsche Synchronfassung erheblich von der englischen Originalfassung abweicht. In ihr entsteht der Eindruck, bei der feindlichen Organisation handele es sich um kommunistische Agenten. Laut eines kritischen *Zeit*-Artikels mit dem Titel „Entnazifizierung“ beruht dies auf einer Zensur der Freiwilligen Selbstkontrolle der

Romans in der Warnung vor dem Wiedererstarken des Nationalsozialismus in Deutschland bestehe<sup>1769</sup> und dass Pinter in seinem Drehbuch eine Reihe von Änderungen gegenüber dem Ausgangstext vorgenommen habe, die als Simplifizierung oder Verzerrung zu werten seien<sup>1770</sup>. Klein arbeitet in einer detaillierten Vergleichsanalyse heraus, wie Pinter den Stoff modifiziert, und verdeutlicht insbesondere die Auswirkungen seiner vom Roman abweichenden Erzählstrategie, die sie unter dem Begriff „externalizations“ subsumiert.<sup>1771</sup> Die Motivation Pinters, diese Romanadaption zu übernehmen, sieht Klein ähnlich wie schon bei *The Pumpkin Eater* in den thematischen und ästhetischen Parallelen bezüglich der Darstellung von Wirklichkeit, Zeit und Perspektive begründet.<sup>1772</sup> Demgegenüber hebt Gale hier den politischen Aspekt, d. h. Pinters Interesse am Holocaust-Thema hervor.<sup>1773</sup>

*Accident*, Pinters zweite Zusammenarbeit mit Joseph Losey, spielt im akademischen Milieu Oxfords und ergründet die Beziehungen zwischen dem Philosophieprofessor Stephen, seiner Frau Rosalind, seinem Kollegen Charley und den beiden Studenten Anna und William. Der Film beginnt mit einem vor Stephens Haus stattfindenden Autounfall, bei dem William ums Leben kommt. Williams Verlobte Anna, die den Unfall verschuldet hat, bleibt unverletzt und wird von Stephen vor den Konsequenzen ihres Fehlverhaltens (sie war alkoholisiert und besitzt keinen Führerschein) bewahrt. Mit der an den Anfang gestellten Katastrophe als Ausgangspunkt wird die Geschichte – alle drei Männer begehren die schöne Anna – um erotisches Verlangen, Eifersucht und Betrug in Rückblenden und aus gelegentlich wechselnden Perspektiven erzählt. Das Prinzip des Romans charakterisiert Klein als „narrative whirligig“<sup>1774</sup>, der auf formaler und inhaltlicher Ebene die Unmöglichkeit einer Verifizierung „of time, past, others, and self“<sup>1775</sup> postuliert und den „Accident“, also den Unfall oder Zufall zum Grundzustand des Lebens erhebt<sup>1776</sup>. Auch Gale weist auf die Bedeutung des Wortes „Accident“ im Hinblick auf das dem Roman und dem Drehbuch zugrunde liegende Realitätskonzept hin<sup>1777</sup> und zieht einen stilistischen Vergleich von Mosleys Werk und Pinters eigenem Roman *The Dwarfs*: „The short, fragmented, somewhat repetitious sentences, incomplete thoughts, a minimum of dialogue and descriptive passages, and impressionistic imagery [...] combine almost like a cinematic montage, a collection of quick cuts (some without apparent antecedents) in both works.“<sup>1778</sup> Bezüglich der Erzähltechnik des Films führt Billington den Wechsel von Stephens Ich-Erzähler-Perspektive des Romans zu einem „objectified protagonist“ als tiefgreifendste Änderung an<sup>1779</sup> und Münder hebt die „Überschneidungen und Übereinstimmungen zur assoziativ-mehrdeutigen Erzähltechnik“ zwischen Pinters *Accident*-Skript und seinen Bühnenstücken hervor<sup>1780</sup>.

Die Filmadaption von L. P. Hartleys Roman *The Go-Between* ist Pinters drittes und letztes gemeinsam mit Losey umgesetztes Projekt. In dem 1953 erschienenen Roman verbringt der zwölfjährige Leo Colston auf Einladung der Eltern seines Schulkameraden Marcus Maudsley im Sommer des Jahres 1900 einige Wochen auf dem Herrnsitz Brandham Hall. Der aus einfacheren Verhältnissen stammende Leo genießt die Spiele mit Marcus und die Teilnahme an den sommerlichen Vergnügungen der Oberschicht-Familie und ihrer zahlreichen Gäste. Unter ihnen befindet sich auch der kriegsversehrte Hugh Francis Winlove, 9. Viscount Trimmingham, mit dem Marian, die Tochter des

---

deutschen Filmwirtschaft, die den Film ohne Bearbeitung nicht freigeben wollte, da nach Aussage des Ausschussvorsitzenden Bedenken bestanden hatten, „ob die simplifizierende Darstellung einer rechtsradikalen Organisation in einer realen Filmhandlung dem unbefangenen Zuschauer nicht falsche Schlüsse nahelegen und dem ‚Osten‘ – da der Film doch in Berlin spiele – nicht willkommenes Propagandamaterial liefern könne“. *Die Zeit*, 03.03.1967, Ernst Wendt. Vgl. auch Pinters Kommentar in *Collected Screenplays 1*, S. x: „When it was shown in West Germany and dubbed into German the distributors changed the neo-Nazi to Communism.“

<sup>1769</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 136; Klein, S. 43 u. 48.

<sup>1770</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 136; Klein, S. 47.

<sup>1771</sup> Klein, S. 43.

<sup>1772</sup> Ebd., S. 47–48.

<sup>1773</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 135–136.

<sup>1774</sup> Klein, S. 50.

<sup>1775</sup> Ebd., S. 52.

<sup>1776</sup> Ebd., S. 73.

<sup>1777</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 160.

<sup>1778</sup> Ebd., S. 161.

<sup>1779</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 185.

<sup>1780</sup> Münder: *Harold Pinter*, S. 108.

Hauses, sich verloben soll. Während Marcus zeitweise krank das Bett hüten muss, erkundet Leo allein die Gegend, schließt Bekanntschaft mit dem benachbarten Pachtbauern Ted Burgess und wird so zum Zwischenträger geheimer Botschaften zwischen diesem und der schönen Marian. Die beiden verstoßen mit ihrem Liebesverhältnis gegen alle Konventionen der Gesellschaft, und Leo, dem einerseits die Klassenunterschiede bewusst und dem andererseits die Geheimnisse von Liebe und Sexualität noch unergründlich sind, gerät immer mehr in Gewissensnöte. Im Loyalitätskonflikt zwischen Marian, Hugh und Ted und aus Furcht vor den Konsequenzen, sollte das Verhältnis aufgedeckt werden, versucht der Junge Schicksal zu spielen. Nicht zuletzt durch Leos Ungeschicklichkeit werden die Liebenden entdeckt und Ted Burgess erschießt sich noch in derselben Nacht.

Erzählt wird das Geschehen in 23 Kapiteln, die gerahmt sind von einem Prolog, in dem der 65-jährige Leo auf das Tagebuch stößt, das er in jenem Sommer geführt hat und das die Erinnerungen wachruft und die Ich-Erzählung initiiert, und einem Epilog, in dem er fehlende Teile der Geschichte aus der Rückschau und der Perspektive eines Erwachsenen rekonstruiert und von einer Reise nach Brandham berichtet, die er angetreten hat, um endlich herauszufinden, welchen Fortgang die Geschichte genommen hat. Durch das zufällige Zusammentreffen mit Edward, dem 11. Viscount Tringham, der Ted Burgess frappierend ähnlich sieht, und den Besuch bei der betagten Marian erfährt er, dass Hugh Marian trotz allem, was vorgefallen ist, geheiratet hat und dass nur sieben Monate nach den geschilderten Ereignissen ein Sohn geboren wurde. Im Epilog wird letztlich die ganze Tragweite der Auswirkungen der Vergangenheit auf Leos Leben und die Familie Maudsley sichtbar. Edward, der sich als illegitimer Abkömmling des Adelsgeschlechts fühlt und glaubt, ein Fluch würde auf ihm lasten, kann seiner Großmutter Marian nicht verzeihen und Leo erhält von Marian einen letzten Auftrag, folgende Nachricht an ihren Enkel zu überbringen: dass es keinen Fluch gebe, außer einem Herzen, das nicht liebt. Für Leo selbst kommt diese Botschaft jedoch zu spät: Scham und Schuld für die von ihm mit heraufbeschworene Tragödie und das Gefühl, manipuliert und missbraucht worden zu sein, konnte Leo nie überwinden und hat ihn die Erinnerungen und alle Gefühle unterdrücken und ihn ein von allen Menschen zurückgezogenes Leben führen lassen.

Wie der Roman beginnt auch der Film mit den (von dem alten Leo aus dem Off gesprochenen) Worten „The past is a foreign country: they do things differently there“ (S. 9 bzw. 1:39–1:45). Sie weisen auf den Themenkomplex, der zunehmend ins Zentrum von Pinters Schaffen rückt und das konstituierende Merkmal der als *Memory Plays* bezeichneten Werke darstellt: Zeit, Erinnerung und Vergangenheit. Insbesondere der Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart, der in Hartleys Sentenz durch die Überführung der Zeit- in eine Ortsbeziehung und die Präsensform des Verbes als Gleichzeitigkeit gestaltet ist, scheint Pinter interessiert zu haben.<sup>1781</sup> Von Gussow 1971 im Zusammenhang mit seinen letzten Stücken sowie den Verfilmungen von *Accident* und *The Go-Between* gefragt, ob ihm die Vergangenheit ein besonderes künstlerisches Anliegen sei, antwortet dieser: „Oh, yes, it is. I think I'm more conscious of a kind of ever-present quality in life. [...] I certainly feel more and more that the past is not past, that it never was past. It's present.“<sup>1782</sup> Auch in dieser Selbstaussage Pinters ist die Kausalität von Vergangenen und Gegenwärtigen zur Simultanität der Zeitdimensionen überformt. Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist die Unzuverlässigkeit der Erinnerung, da diese nie objektiv, sondern immer an die Perspektive und Bedürfnisse des Individuums gebunden sei. So nehmen die Überlegungen des alten Leo Colston Annas berühmten Satz aus *Old Times* vorweg: „There are things I know, though I don't know how I know them, and things that I remember. Certain things are established in my mind as facts, but no picture attaches to them; on the other hand there are pictures unverified by any fact which recur obsessively, like the landscape of a dream.“ (S. 36)

Bis auf einige notwendige Kürzungen und Modifikationen, die dem Medienwechsel geschuldet sind, folgt der Film dem Buch inhaltlich weitestgehend, jedoch weist er deutliche Änderungen in erzähltechnischer Hinsicht auf. Das narrative Konzept skizziert Pinter wie folgt: „Joe and I decided quite early on that we would bring the present into the past throughout the film. This entailed the arrival of

<sup>1781</sup> Pinter berichtet außerdem in *Collected Screenplays 2*, dass der Roman ihn zu Tränen gerührt habe (S. vii). Ein weiterer Faktor mag seine Begeisterung für das Cricket-Spiel gewesen sein. Vgl. Gross, S. 75: „I tend to believe that cricket is the greatest thing that God ever created on earth.“; Gussow: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“, S. 129: „I was born with a cricket bat.“; Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 25: „one of my main obsessions in life is the game of cricket – I play and watch and read about it all the time“. Hartleys Roman enthält eine längere Cricket-Passage (S. 178–196), der Film eine siebenminütige Cricket-Sequenz (54:57–1:01:51).

<sup>1782</sup> Gussow: „Something to do with the sofa?“, S. 38.

Michael Redgrave (the elderly Leo) to the village he last saw as a boy [...].<sup>1783</sup> So fehlt die einleitende Rahmenhandlung (der alte Leo findet das Tagebuch, die Schul-Episoden) und der Film beginnt mit der Ankunft der beiden Jungen auf dem Herrensitz. Die Rückkehr des alten Leo an den Ort des Geschehens in der Schlussequenz wird in sechs nicht in chronologischer Reihenfolge angeordneten zeitlichen Vorgriffen auf die Gegenwart vorbereitet:

- 1) 0:26:44–0:26:51 – Leo (von hinten) an der Dorfkirche
- 2) 0:41:46–0:42:07 – Leo geht am alten Friedhof vorbei
- 3) 1:04:27–1:04:48 – Im Haus Marians, Leo legt Hut und Mantel ab
- 4) 1:05:56–1:06:11 – Außenshot auf ein fahrendes Auto
- 5) 1:08:03–1:08:12 – Leo geht auf Marians Enkel zu
- 6) 1:16:56–1:17:18 – Leo wird von Marians Haushälterin in ein Zimmer geführt

In diesen Flashforwards ist das Zusammenspiel von Ton und Bild vielfältig variiert: In der Geräuschkulisse auf der Tonspur überlappen sich Vergangenheit und Gegenwart (1); die Geräuschkulisse ist mit der Gegenwart der visuellen Ebene synchron (2 u. 5), die Tonspur ist als Sound-Flashback vollständig asynchron zur Bildebene der Gegenwart, da auf der auditiven Ebene das Vergangenheitsgeschehen der Szene fortgeführt ist, in die der Flashforward eingebettet ist (3 u. 6), die Tonspur ist teilweise asynchron zur Bildebene der Gegenwart, da sich auf der auditiven Ebene das Vergangenheitsgeschehen der Szene, in die der Flashforward eingebettet ist, und die Geräuschkulisse des Gegenwartsgeschehens überlappen (4). Ein weiterer Flashforward in die Gegenwart enthält erstmals einen Sprechtext der Gegenwartsebene, aber auch hier sind Bild und Ton nicht deckungsgleich, sondern die Bilder aus der Gegenwart, die den Enkel Marians auf den alten Leo zugehend zeigen, sind mit dem Off-Ton aus dem Gespräch zwischen Marian und Leo unterlegt: „MARIAN So, you’ve met my grandson. LEO Yes, I did. MARIAN Does he remind you of anyone? LEO Of course. Ted Burgess. MARIAN That’s it. That’s it. He does.“ (1:26:45–1:27:01) Durch die Flashforwards einerseits und andererseits durch die Sound-Flashforwards, also die umgekehrte Asynchronität von Ton- und Bildebene, wenn nämlich die Off-Stimme des alten Leo das Geschehen in der Vergangenheit kommentiert (z. B. 13:12–13:15 u. 1:33:58–1:34:00), werden in der Verfilmung die Zeitebenen eng miteinander verwoben. Diese Verflechtung erreicht ihren Höhepunkt am Ende des Films, als die Gegenwartsdimension schließlich so stark in den Vordergrund tritt, dass die Darstellung der Vergangenheit, in der sich die Situation dramatisch zuspitzt, nun wiederum als Flashback erscheint (siehe das Protokoll der letzten zehn Filmminuten in Anhang M).

Im Gespräch mit Billington berichtet Pinter, dass die ungewöhnliche Gestaltung zwar auf Widerstand stieß, er und Losey sich jedoch mit ihren künstlerischen Vorstellungen durchsetzen konnten.<sup>1784</sup> Die innovative Konzeption der Zeit- und Erzählstrukturen des Films wird auch in den Beiträgen von Klein, Korte, Gale und Mürder hervorgehoben. Genannt sind z. B. die Visualisierung des Innenweltgeschehens Leos<sup>1785</sup>, das Spiel mit Perspektiven<sup>1786</sup>, Zeitsprüngen<sup>1787</sup> und Asynchronitäten<sup>1788</sup> sowie die „kontrapunktische Situationsüberlagerung“<sup>1789</sup>. Der Effekt im Film wird beschrieben als „contextual distortion“<sup>1790</sup>, als ein „kontinuierliche[r] Kontrast von Gegenwart und Vergangenheit“<sup>1791</sup> und als „Ungleichzeitigkeit der Eindrücke und Erfahrungen“<sup>1792</sup> sowie als thematische Neu-

<sup>1783</sup> Pinter: *Collected Screenplays 2*, S. vii.

<sup>1784</sup> Billington: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, S. 78: „front office said, ‚Oh, for Jesus’ sake, you can’t do this. No one’s going to understand what the hell is going on here.‘ So Joe and I said, ‚Yes, they will and it’s staying exactly as it is.‘“ Vgl. auch Pinters Kommentar in *Collected Screenplays 2*, S. vii: „This structure was not popular with the distributors.“

<sup>1785</sup> Klein, S. 88.

<sup>1786</sup> Ebd., S. 101.

<sup>1787</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 199; Korte: Die Kunst des Adapteurs, S. 114; Mürder: *Harold Pinter*, S. 96–97.

<sup>1788</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 198; Klein, S. 101; Korte: Die Kunst des Adapteurs, S. 114; Mürder: *Harold Pinter*, S. 97.

<sup>1789</sup> Korte, Die Kunst des Adapteurs, S. 114.

<sup>1790</sup> Klein, S. 101.

<sup>1791</sup> Korte: Die Kunst des Adapteurs, S. 114.

<sup>1792</sup> Mürder: *Harold Pinter*, S. 97.

akzentuierung, da die Bedeutung der Zeit hervorgehoben werde und im Vergleich zum Roman die der Klassenunterschiede stärker in den Hintergrund treten würden<sup>1793</sup>.

Schließlich wird in der Sekundärliteratur nicht nur auf die Wichtigkeit von *The Go-Between* für Pinters dramatisches Schaffen, also den Aspekt der Wechselwirkung und Inspiration zwischen diesen beiden künstlerischen Bereichen, in denen Pinter tätig ist, hingewiesen<sup>1794</sup>, sondern auch im Hinblick auf das nächste Vorhaben, die Adaption von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*<sup>1795</sup>. Über einen längeren Zeitraum arbeitet Pinter an dem Drehbuch zu dem von Losey angestoßenen Projekt, ein Prozess, von dem er selbst später sagt, „Working on *A la Recherche du Temps Perdu* was the best working year of my life“<sup>1796</sup>, und den Billington als totale Versenkung („total immersion“) bezeichnet<sup>1797</sup>. Die Hingabe Pinters liegt in den Parallelen von Prousts Roman zu Pinters eigenen Positionen in Bezug auf die Subjektivität der Erinnerung und der Realität und in der besonderen Herausforderung der filmischen Umsetzung eines als unverfilmbar geltenden Werkes begründet. Aufgrund „gravierender Budgetprobleme“<sup>1798</sup> scheitert die Realisierung des Films jedoch und Pinter sah auch Jahre später keine Chance mehr, das Projekt umzusetzen<sup>1799</sup>.

Der nächste auf einer Pinter-Adaption eines fremden Werkes beruhende Film ist *The Last Tycoon* (1976) nach dem unvollendeten Roman von F. Scott Fitzgerald (1941). Erzählt wird die Geschichte vom Niedergang des erfolgreichen und mächtigen Filmproduzenten Monroe Stahr im Haifischbecken der Traumfabrik Hollywood in den 1930er Jahren. Während sich im Buch die Ich-Erzählung Cecilia Bradys, Tochter von Stahrs Kollegen und Konkurrenten Pat Brady, mit der eines auktorialen Erzählers abwechselt, präsentiert Pinter das Geschehen aus der Außenperspektive. Er übernimmt die Romanzenhandlung fast unverändert, wählt jedoch im Hinblick auf den Themenkomplex des Filmemachens exemplarische Episoden aus, die zum einen Stahr als einen vom Kino Besessenen charakterisieren und zum anderen den sich abzeichnenden Umbruch im Filmgeschäft andeuten. In den parallel laufenden Handlungssträngen scheitert Stahr sowohl beruflich als auch privat. Die Love Story schildert, wie er versucht, die junge Kathleen Moore für sich zu gewinnen; aber sie lässt sich nicht von ihrer bevorstehenden Hochzeit abbringen und sendet ihm schließlich ein Telegramm mit der Nachricht von ihrer Verheiratung. Im beruflichen Umfeld präsentiert Pinter Stahr bei einer Unterredung mit einem verzweifelten Schauspieler, bei einer Besprechung auf Leitungsebene, bei Testvorführungen und zeigt außerdem, wie Stahr dem Autor George Boxley eine Lektion erteilt und wie beiläufig er einen Regisseur abserviert. Gegenüber dem Ausgangstext rückt der von der Autoren-gewerkschaft „Writers Guild“ unterstützte Kampf der Autoren um mehr Rechte und Anerkennung im Filmgeschäft, die sich durch Beteiligung an den Gewinnen der Studios ausdrücken soll, stärker in den Vordergrund. Bei einem Treffen mit dem Parteimann Brimmer zeigt sich Stahr zwar bereit, den Autoren mehr Geld zu geben, nicht aber mehr Macht.<sup>1800</sup> Stahr betrinkt sich im Laufe des Abends, provoziert Brimmer und es kommt zu einem kurzen Faustkampf, bei dem Stahr unterliegt. Während Fitzgeralds Romanfragment an dieser Stelle abbricht<sup>1801</sup>, folgt in der Verfilmung noch Stahrs Entmachtung: Als dieser am nächsten Tag (mit einem blauen Auge) zu einer Konferenz erscheint, wird er von den anderen Studiobossen geschasst, da diese ihm nicht zutrauen, die festgefahrenen Verhandlungen mit den Autoren zu einem Erfolg zu führen. Die Schlusseinstellung zeigt Stahr, Hände in

<sup>1793</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 193 u. 202.

<sup>1794</sup> Ebd., S. 195; Klein, S. 102; Münder: *Harold Pinter*, S. 96–97.

<sup>1795</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 205 u. 222; Münder: *Harold Pinter*, S. 98.

<sup>1796</sup> Pinter: *Collected Screenplays 2*, S. viii.

<sup>1797</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 224. Er zitiert Pinter wie folgt: „I became totally absorbed by it, swallowed by it, I went in and in and in. I was swallowed up by it. It was an enormous bloody magnet. I felt a great kinship with it, but I also had to maintain an objective relationship with it. It was a very interesting tension between those two things.“

<sup>1798</sup> Münder: *Harold Pinter*, S. 98.

<sup>1799</sup> Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 90–91: „MG: Are there any plans to produce your Proust screenplay? HP: I'm afraid not. For the simple reason it's become so expensive over the years. It's not the kind of expensive picture that the film industry wants to do.“

<sup>1800</sup> *The Last Tycoon*, 1:37:00–1:37:14: „BRIMMER But they're still the farmers in this business. They grow the grain but they're not in at the feast. STAHR It looks to me like a trial for power, Mr. Brimmer, and I will not give them power. I'll give them money, I won't give them power.“

<sup>1801</sup> Der von Fitzgerald geplante Fortgang der Geschichte ist am Ende des Buches nach Notizen und Selbstaussagen des Autors rekonstruiert und beinhaltet Stahrs Liebesleid sowie eine Reihe von Intrigen und Gegenintrigen und mündet schließlich tragisch in Stahrs Mordkomplott gegen Pat Brady und seinem eigenen Tod bei einem Flugzeugabsturz.

den Hosentaschen, d. h. zur Untätigkeit verdammt, durch leere Produktionshallen streifen. Mit der Heirat von Stahrs Geliebter und seiner beruflichen Niederlage erscheint die Geschichte im Film in sich abgeschlossen. Als Motivation Pinters, die Drehbucharbeit von *The Last Tycoon* zu übernehmen, nennen Klein und Gale die thematischen Übereinstimmungen hinsichtlich „power struggle“<sup>1802</sup>, „dominance and subservience“<sup>1803</sup> sowie das Verhältnis zwischen Schein und Sein<sup>1804</sup> bzw. das auf den Prozess des Filmemachens bezogene selbstreflexive Element, welches Pinter dann später in *The French Lieutenant's Woman* zur vollen Entfaltung bringe<sup>1805</sup>.

John Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman* (1969) wirft einen modernen Blick auf Liebe und Sexualität im viktorianischen Zeitalter. Er handelt von der Liebesbeziehung von Charles, der mit Ernestina, einer Tochter aus reichem Haus, verlobt ist, und Sarah, die in ihrem Heimatort wegen einer vermeintlichen Affäre als „die Geliebte des französischen Leutnants“ verunglimpft wird. Hervorstechendstes Kennzeichen ist die postmoderne Erzählkonstruktion des Werks, aufgrund deren es gemeinhin als unverfilmbar galt. So sind den einzelnen Kapiteln Zitate (z. B. von Thomas Hardy, Charles Darwin, Alfred Tennyson, Jane Austen, Karl Marx, Matthew Arnold und Lewis Carroll) vorangestellt, die das Handlungsgeschehen kontextualisieren, in zahlreichen Fußnoten kommentiert der stets präsente Erzähler das Geschehen, und insgesamt ist die Romanzenhandlung mit einer Vielzahl von Fiktionsdurchbrechungen wie Wechseln zwischen der Vergangenheits- und Gegenwartsperspektive und direkten Leseransprachen durchsetzt. Auch eignet dem Roman ein hohes Maß an Selbstreferenzialität, da fortwährend der literarische Prozess als solcher thematisiert wird.<sup>1806</sup> Dies kommt insbesondere im letzten Viertel des Romans zum Ausdruck, in dem der Erzähler mehrere alternative Handlungsverläufe präsentiert, die endlich in zwei verschiedenen Romanschlüssen münden:

- Kapitel 44 (S. 290–294): Der letzte Abschnitt des Kapitels beginnt mit den Worten des Erzählers „And so ends the story. What happened to Sarah, I do not know“ (S. 292). Es wird berichtet, dass Charles und Ernestina „did not live happily ever after“ (S. 292), dass sie „what shall it be – let us say seven children“ (S. 292) hatten und dass Charles seine Frau um ein Jahrzehnt überlebt habe. Auch über das weitere Schicksal anderer Romanfiguren wird der Leser informiert.
- Kapitel 45–54 (S. 295–345): Umgehend wird diese Version jedoch zurückgenommen und als Traum Charles' entlarvt. Der Erzähler erklärt „And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last two chapters happened, it did not happen in the way you may have been led to believe“ und stellt klar, die letzten Seiten seien nicht „what happened, but what he [Charles; AG] spent the hours between London and Exeter imagining might happen“ (S. 295). Charles und Sarah setzen ihr Liebesverhältnis fort, Charles löst die Verlobung mit Ernestina, aber als er, den Kopf voller Zukunftspläne, Sarah in ihrem Hotel aufsuchen will, ist diese nach London abgereist, ohne eine Adresse zu hinterlassen, und er schwört „if he searched for the rest of his life, he would find her“ (S. 345).
- Kapitel 55 (S. 346–349): Charles macht sich auf den Weg nach London. Im Zug teilt er sein Abteil mit einem Reisenden, der sich dem Leser als Erzähler zu erkennen gibt und der sich, während er Charles beobachtet, fragt: „But rather, what the devil am I going to do with you? I have already thought of ending Charles's career here and now; of leaving him for eternity on his way to London. But the conventions of Victorian fiction allow, allowed no place for the open, the inconclusive ending; and I preached earlier of the freedom characters must be given.“ (S. 348) Er entscheidet sich schließlich, zwei Versionen zu erzählen, will aber keine von beiden als die favorisierte bzw. richtige erscheinen lassen: „I cannot give both versions at once, yet whichever is the second will seem, so strong is the tyranny of the last chapter, the final, the ‚real‘ version.“ (S. 349). Er löst das Problem, indem er eine Münze wirft.

<sup>1802</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 226 u. 229.

<sup>1803</sup> Klein, S. 139.

<sup>1804</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 226 u. 235.

<sup>1805</sup> Klein, S. 144.

<sup>1806</sup> Als Beispiel kann folgende Textstelle dienen: „I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and ‚voice‘ of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.“ *The French Lieutenant's Woman*, S. 85.

- Kapitel 56–59 (S. 350–374): Charles engagiert eine Detektei, um Sarah zu finden, aber die Suche bleibt erfolglos. Er gerät wegen der aufgelösten Verlobung in Schwierigkeiten, verliert zudem die Aussicht auf sein Erbe und entscheidet sich schließlich, England zu verlassen. Monatelang reist er in Europa und dann in Amerika umher, als ihn schließlich ein Telegramm erreicht „SHE IS FOUND. LONDON. MONTAGUE“ (S. 374) und er sofort nach London aufbricht.
- Kapitel 60 (S. 375–393): Charles sucht Sarah an ihrem Wohnort in London auf. Nach anfänglichen Spannungen stellt sich heraus, dass sie ein Kind von ihm hat, und das Kapitel endet mit der Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft.
- Kapitel 61 (S. 394–399): Erneut tritt der Erzähler als Romanfigur auf: Ein Mann mit einem „touch of the successful impresario about him“ (S. 394) wirft einen amüsierten Blick auf das Haus, in dem das Treffen von Charles und Sarah stattfindet, stellt seine Uhr eine Viertelstunde zurück und fährt mit einer Kutsche davon. Ab hier wird das Treffen von Sarah und Charles, beginnend mit dem von Charles gesprochenen Satz „No. It is as I say“ (S. 395; in der ersten Handlungsvariante S. 388) in einer anderen Version erzählt: Das Gespräch der beiden ist konfliktgeladen, Charles erkennt „From the first she had manipulated him. She would do so in the end“ (S. 397) und die beiden trennen sich. Am Ende wendet sich der Erzähler mit der Mahnung an den Leser: „But what you must not think is that this is a less plausible ending to their story.“ (S. 398)

Auf diese Weise wird der Leser, so, wie die Figuren laut ihres Schöpfers die Wahl haben – „Choice“ ist ein Schlüsselwort im Text –, von Fowles vor die Wahl zwischen verschiedenen Romanschlüssen gestellt. Bei der Filmadaption des Romans, die sich über ca. drei Jahre erstreckt<sup>1807</sup>, standen Pinter und der Regisseur Karel Reisz also vor besonderen künstlerischen Herausforderungen und in einem vor Erscheinen des Films abgegebenen Statement Pinters wird deutlich, dass auch er selbst die Arbeit an *The French Lieutenant's Woman* als schwierige Aufgabe betrachtete<sup>1808</sup>. Mit ihrer Idee einer Film-im-Film-Konstruktion, die Pinter im dritten Band der *Collected Screenplays* erörtert<sup>1809</sup>, gelangten die beiden zu einer kongenialen Umsetzung eines auf der Aussageebene auf Äquivalenz angelegten, jedoch filmkünstlerisch eigenständigen Erzählkonzepts. So zeigt der Film die Dreharbeiten zu einem im 19. Jahrhundert spielenden Melodram um die beiden unstandesgemäß Liebenden Sarah und Charles, deren Hauptdarsteller Anna und Mike ein außereheliches Verhältnis pflegen, wobei das Happy End der viktorianischen Filmhandlung mit dem für das Liebespaar glücklichen und die Trennung der beiden Schauspieler mit dem unglücklichen Romanausgang korrespondieren. Der Diskurs über Moralvorstellungen, Geschlechterrollen und gesellschaftliche Konventionen der Vergangenheit und Gegenwart basiert in Roman und Verfilmung allein auf der jeweiligen Narrationsstrategie: in ersterem vorrangig durch die Erzählereingriffe, in letzterer im Parallelismus der beiden Erzählstränge. Korte beschreibt die Funktionen und Effekte der filmischen Komposition wie folgt:

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. [...] Bei Pinter entfallen die extensiven, unfilmischen Erzähler-Exkurse; Gegenwartsdimension und Metakomponente werden vielmehr als Verfilmung in der Verfilmung realisiert. [...] Wirklichkeit und Fiktion, Gegenwart und Vergangenheit kommentieren einander gegenseitig. Dies wird nicht nur [...] durch die bloße Vermischung von Situationen verschiedener

<sup>1807</sup> Pinter verfasst das Drehbuch in den Jahren 1978 (die ersten handschriftlichen Notizen stammen aus Februar) und 1979 (der sechste Entwurf ist auf den 3. November 1979 datiert); auf einem weiteren Arbeitsdokument zum Drehbuch („Typewritten sections of screenplay with autograph revisions, includes ‚new‘ pages, details of scene cuts and time saved“) ist „[July] 1980“ vermerkt. Vgl. Add MS 88880/2/27–41: [1978–1981].

<sup>1808</sup> Gussow: „Two people in a pub ... talking about the past“, S. 53: „I've just done another screenplay [...]. That's been bloody, bloody hard. It's a remarkable book. The problems involved in transposing it to film are quite considerable.“

<sup>1809</sup> Pinter: *Collected Screenplays* 3, S. vii: „The problem with adapting John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* was that of the active role the author plays in the book. To have the author on screen, talking to us, as it were, seemed to Karel Reisz and me to be impossible. Karel solved this dilemma brilliantly, I thought, by proposing that the actors playing Sarah Woodruff and Charles Smithson in 1860 also play the actors themselves in the present, so that the two narratives run concurrently and the perspectives constantly shift. The two narratives, in other words, complement and illuminate each other.“ Auch gegenüber Billington hat Pinter darauf hingewiesen, dass die Anerkennung für diesen Einfall dem Regisseur gebühre: „It wasn't,“ he says, „my invention at all. It was that of the director Karel Reisz. When we sat down to discuss it I had no idea at all ... I knew what I *didn't* want to do ... can you imagine a narrator sitting in his room and saying, ‚I am the author of this book.‘ ... We thrashed around a bit and then Karel suddenly said, ‚What about having the two actors acting it?‘ That immediately set me alight because I thought that was a kind of perspective that was really interesting. It could do something similar to the book ... It was Karel's idea. But the fact is I immediately said, ‚I'd like to have a go at that.‘“ Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 272–273. Vgl. auch Gale: *Sharp Cut*, S. 242.

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.<sup>1810</sup>

Der Film errang eine Reihe von Auszeichnungen (s. Anm. 994), erntete überwiegend höchstes Lob bei Publikum und Kritik und auch Pinter selbst war mit dem Ergebnis sehr zufrieden<sup>1811</sup>.

*Turtle Diary* (1985), an dessen Drehbuch Pinter in den Jahren 1983/1984 arbeitet<sup>1812</sup>, basiert auf dem gleichnamigen Roman von Russell Hoban (1975). Der Roman besteht aus 53 kurzen Kapiteln, die abwechselnd von den Ich-Erzählern, dem einsamen, suizidgefährdeten Buchhändler William G. und der mit ihrer Schaffenskrise hadernenden Kinderbuchautorin Neaera H., erzählt werden. Er handelt von der Befreiung dreier Meeresschildkröten aus dem Londoner Zoo, die die beiden Protagonisten mit Hilfe des Zoowärters George Fairbairn bewerkstelligen. Während in den Kapiteln 1 bis 30 das Kennenlernen, die vorsichtige Annäherung und das Reifen des Plans, die Schildkröten zu befreien, narrativ entfaltet wird, wobei die beiden Ich-Erzähler ausgiebig über ihr Leben reflektieren, findet die eigentliche Befreiungsaktion und das Aussetzen der Schildkröten im Meer in den Kapiteln 31 bis 34 statt. Die Kapitel 35 bis 53 schließlich zeigen, wie sich diese Aktion auf die drei Menschen ausgewirkt hat: William und Neaera überwinden ihre Einsamkeit, schöpfen neuen Lebensmut, und zwischen Neaera und George entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Am Ende formulieren alle drei Zuversicht und Hoffnung (S. 216, 220 u. 239). Gale nennt *Turtle Diary* Pinters „most conventional film, a love story without the typical Pinteresque element of underlying mysterious menace. It is also probably his most ‚popular‘ motion picture, as well as the cinematic work least noticed by critics“<sup>1813</sup>, der von vielen Zuschauern als Plädoyer für Umwelt- und Tierschutz verstanden werde<sup>1814</sup>. Nicht in diesem Aspekt sieht er allerdings Pinters Interesse an der Adaption begründet, sondern in der Frage „what is going to become of the characters now that they have achieved their goal. Will they be changed?“<sup>1815</sup>. Den Umstand, dass Pinter auch in dieser Adaption die Erzählperspektive ändert, wertet Gale, da viel von dem philosophischen Gehalt des Buches verlorengelange, als „simplification of his source“<sup>1816</sup>.

Noch vor dem Filmstart von *The Handmaid's Tale* erscheinen zwei Filme, deren Drehbücher Pinter ebenfalls in der Zeit nach der im März 1985 unternommenen Türkei-Reise und vor der Uraufführung von *Mountain Language* im Oktober 1988 verfasst hat<sup>1817</sup>: der Fernsehfilm *The Heat of the Day* (1989) nach Elizabeth Bowen, in dem es um Spionage und Verrat im London des Jahres 1942 geht<sup>1818</sup>, und *Reunion* (1989) nach der Novelle von Fred Uhlman. Und nur wenige Monate nach *The Handmaid's Tale*, im August 1990, hat die auf Pinters im Zeitraum von Dezember 1988 bis Juli 1989 geschriebenen Drehbuch basierende Ian McEwan-Verfilmung *The Comfort of Strangers* Premiere.<sup>1819</sup>

Uhlmans *Reunion* beginnt mit den Worten: „Er trat im Januar 1932 in mein Leben. Seither hat er daran teil. Mehr als ein Vierteljahrhundert ist seit damals verstrichen, mehr als neuntausend Tage gingen dahin [...]. Ich erinnere mich genau an den Tag und die Stunde, da ich diesen Jungen zum ersten Mal erblickte: Ursache meines größten Glücks und meiner größten Verzweiflung.“ (S. 11) In den ersten 17 Kapiteln erinnert sich der Ich-Erzähler Hans Schwarz an die innige Freundschaft, die ihn als 16-jährigen Gymnasiasten in Stuttgart mit dem gleichaltrigen Adligen Konradin von Hohenfels

<sup>1810</sup> Korte: Die Kunst des Adapteurs, S. 115.

<sup>1811</sup> Gross, S. 77: „it was a very difficult task but totally absorbing. I've seen a good deal of the shooting, and I really think it's going to be quite a film.“

<sup>1812</sup> Vgl. Add MS 88880/2/131–135.

<sup>1813</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 289–290.

<sup>1814</sup> Ebd., S. 296.

<sup>1815</sup> Ebd., S. 297.

<sup>1816</sup> Ebd., S. 292. Siehe auch Pinters Selbsteinschätzung in Anm. 1753.

<sup>1817</sup> Anhand der Notizen und Skriptentwürfe im Pinter-Archiv der British Library lassen sich die verschiedenen Arbeitsphasen wie folgt rekonstruieren: Das Drehbuch zu *The Handmaid's Tale* verfasst Pinter im Zeitraum von Juli 1986 bis Februar 1987 (vgl. Add MS 88880/2/45–54; s. auch Anhang C); von Sommer 1987 bis Februar 1988 arbeitet er am Drehbuch zu *Reunion* (vgl. Add MS 88880/2/95–101); von Januar bis Oktober 1988 schreibt das Drehbuch zu *The Heat of the Day* (vgl. Add MS 88880/2/55–60).

<sup>1818</sup> Pinter skizziert den Inhalt wie folgt: „It deals with a British officer who is working for the Germans; he believes the Germans are right.“ Gussow: „Stan, don't let them tell you what to do“, S. 72.

<sup>1819</sup> Vgl. Add MS 88880/2/3–13. Die ersten handschriftlichen Notizen sind auf den 21. Dezember 1988 datiert, die finale Fassung trägt das Datum 17. Juli 1989.

verband. Er erzählt von ihrem Kennenlernen, dem Beginn und der Vertiefung ihrer Freundschaft und wie diese schließlich an den politischen Verhältnissen zerbricht: Konradins Mutter hasst die Juden und betrachtet die Freundschaft ihres Sohnes zu Hans, dem Sohn eines wohlhabenden jüdischen Arztes, als Schandfleck, und Konradin selbst bringt Hans, weder im Widerspruch zu seiner Mutter noch zur Verteidigung gegen die zunehmende antisemitische Ausgrenzung von Hans in der Schule, nicht die von diesem so erhoffte Loyalität entgegen. Im Januar 1933 wird Hans von seinen Eltern zu Verwandten in die Vereinigten Staaten geschickt, und das 17. Kapitel endet mit zwei Briefen an Hans. In dem ersten wird er von zwei Klassenkameraden beschimpft und bedroht; in dem zweiten Brief verabschiedet sich Konradin von ihm, bekennt, dass er an Hitler, der ihn stark beeindruckt habe, glaube, und äußert seine Zuversicht, dass Hans später nach Deutschland zurückkehren werde. Am Beginn von Kapitel 18 ist ein Zeitsprung in die Gegenwart des Jahres 1963 vollzogen: „So kam ich nach Amerika, wo ich nun schon seit 30 Jahren lebe.“ (S. 108) Der Erzähler berichtet knapp von seiner beruflichen Laufbahn, dem Selbstmord seiner Eltern, die in Deutschland geblieben waren, und seinem belasteten Verhältnis zu Deutschland und den Deutschen. Im 19. und letzten Kapitel schildert der Ich-Erzähler, dass er von seinem damaligen Stuttgarter Gymnasium einen Brief mit der Bitte um eine Spende für eine Gedenktafel für die im Zweiten Weltkrieg gefallenen Schüler erhält. Hans geht die Liste mit den Namen der vierhundert Gefallenen durch und ruft sich einzelne Mitschüler in Erinnerung, den Buchstaben H lässt er jedoch aus. Erst nach einem längeren inneren Kampf überwindet er sich und sucht den Namen seines Freundes. Das Buch endet mit den Worten: „Auf alles gefaßt, suchte ich zitternd die Seite mit dem Buchstaben H und las: von Hohenfels, Konradin, beteiligt am Attentat auf Hitler. *Hingerichtet*.“ (S. 116)

Pinter mochte das Buch, das er auf Empfehlung seiner Mutter gelesen hatte, sehr<sup>1820</sup>, und es scheint klar, welche Themen ihn daran gereizt haben: die Macht der Erinnerungen, Freundschaft und Verrat, der Holocaust sowie die weitreichenden Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart. Sein in *Collected Screenplays 2* veröffentlichtes Drehbuch (der Film war leider nicht greifbar) weist indessen eine andersgeartete Narrationsstrategie und inhaltliche Akzentverschiebungen gegenüber dem Text auf und kann auf Basis seiner Zeitstruktur in drei Teile gegliedert werden:

- 1) Teil 1 (S. 535–547): Im Jahr 1987 fliegt der 70-jährige Henry<sup>1821</sup> von New York nach Stuttgart, um dort persönliche Angelegenheiten zu regeln. Anhand von vier kurzen Flashbacks direkt am Anfang und drei weiteren kurz vor und während der Reise wird die Figur und sein Vorhaben in einen historischen Kontext gestellt: Zu sehen sind SS-Schergen, die Gefangene zur Hinrichtung führen, die Bewohner des Nachbarhauses im Jahr 1932, Konradin, der das Klassenzimmer betritt, Hans an der Reckstange turnend, Hans' Vater neben einem Nazi stehend sowie Marlene Dietrich in einer Szene aus dem Film *Der blaue Engel*. In Stuttgart sucht Henry ein Lagerhaus auf, in dem offensichtlich Hausrat aus seinem Elternhaus eingelagert ist, und erteilt den Auftrag, die Sachen zu verkaufen und den Erlös zu spenden, für „The blind“ wie er auf Nachfrage verfügt.
- 2) Teil 2 (S. 547–595) stellt insgesamt einen Flashback auf das Jahr 1932 dar; lediglich der Suizid der Eltern, mit dem dieser Teil endet, fällt (wie in einer späteren Einstellung auf die Grabinschrift offenbart wird) in das Jahr 1934. Er zeigt im doppelten Sinn die „Geschichte“ hinter Henrys Leben: die Freundschaft mit Konradin und die politischen Entwicklungen, die diese Freundschaft zerstört haben und ihn in die Emigration nach Amerika führten. Eingeleitet von einem Shot auf Konradin, der das Klassenzimmer betritt, werden der Beginn und das Wachsen ihrer Freundschaft entfaltet. Im Handlungs- und Hintergrundgeschehen werden dabei stets das politisch-gesellschaftliche Klima der Zeit und die Eskalation von Hass und Gewalt sichtbar gemacht (Nazipropaganda, SA-Trupps, Hitler-Jugend, Hakenkreuze, der im Radio verkündete Erfolg der NSDAP bei den Reichstagswahlen). Von Hans wegen seines illoyalen Verhaltens zur Rede gestellt, erzählt ihm Konradin vom Judenhasse seiner Mutter und beim Abschied in die Sommerferien versprechen sich die beiden, ihre Freundschaft gegen alle Widrigkeiten zu bewahren. Eine mit „MONTAGE: SUMMER IN GERMANY 1932“ betitelte Sequenz, in der die bedrohliche Atmosphäre visuell und akustisch verdichtet ist (Naziaufmärsche, begeisterte Massen, Militärmusik, Feuer und Fackeln) markiert eine Zäsur. Mit Beginn des neuen Schuljahrs im September hat sich die Situation verschärft und seine Eltern eröffnen Hans schließlich, dass sie ihn in die USA zu einem Onkel

<sup>1820</sup> Schatzberg, S. 67: „he said, ‚Yes, he loves the book.‘“; Gale: *Sharp Cut*, S. 302: „My mother ... gave me REUNION to read about five years ago. ... I thought it a most strong – and precise – story, written with great economy of style.“

<sup>1821</sup> In Pinters Skript heißt der Erzähler Henry Strauss. Der Name „von Hohenfels“ ist geändert in „von Lohenburg“.

schicken werden. Am Tag vor Hans' Abreise gesteht Konradin ihm, dass er Hitler bewundere und hoffe, dass Hans in ein paar Jahren nach Deutschland zurückkehren werde. Sie trennen sich, ohne dass Hans die ihm hingestreckte Hand ergreift. Dieser Teil endet mit einem kurzen Shot auf Hans' Ankunft in New York und drei kurzen Shots, die den Selbstmord seiner Eltern zeigen.

- 3) Teil 3 (S. 595–609) fängt mit einer s/w-Sequenz an, in der der berüchtigte Roland Freisler Gericht über Henrys Enkelin hält und die sich als Traum Henrys, der schweißgebadet im Hotelzimmer aufwacht, entpuppt. Er beschließt, noch ein paar Tage in Stuttgart zu bleiben, und geht, um herauszufinden, was mit Konradin geschehen ist, zunächst zum Haus derer von Lohenburg. Da er dort nichts in Erfahrung bringen kann, stattet er der Gräfin von Zeilarn einen Besuch ab, aber die weigert sich, über ihren Cousin zu reden. Spontan entscheidet er sich, zu seinem früheren Elternhaus zu fahren, und es kommt zu einer unschönen Szene mit dem Taxifahrer, weil dieser nichts begreift (oder begreifen will), als Henry ihm sagt, dass seine Eltern Juden waren und an diesem Ort aus Verzweiflung Selbstmord begangen haben. Drei s/w-Flashback-Sequenzen auf Freisler am Volksgerichtshof 1944 rahmen und unterbrechen seinen folgenden Besuch auf dem Friedhof, wo er feststellt, dass die jüdischen Gräber, darunter das Grab seiner Eltern, ungepflegt und von Grün fast überwuchert sind. Schließlich sucht er den Schulleiter des Karl Alexander Gymnasiums auf, um etwas über die Klasse von 1932 zu erfahren. Er erzählt, dass er 55 Jahre lang alles Deutsche gemieden habe, und wird zu einem Kriegsdenkmal, einer Wandtafel mit über einhundert Namen, geführt. Er erfährt, dass seine Peiniger Bollacher und Erhardt im Krieg gefallen sind, und fragt den Schulleiter, nachdem er unter dem Buchstaben L den Namen Konradins findet: „And Lohenburg?“ In einem letzten Flashback, der eine leere Exekutionszelle mit von der Decke hängenden Fleischerhaken zeigt, ist im Voice-over die Stimme des Schulleiters zu hören: „You don't know? He was implicated in the plot against Hitler. Executed.“

Durch die konkrete Ausgestaltung einer Reise Henrys nach Deutschland ergeben sich gravierende Unterschiede des Pinter-Skriptes gegenüber Uhlmans Erzählung. Während Hans im Text 30 Jahre später nur durch Zufall von Konradins Tat erfährt und so die Gelegenheit erhält, sich mit Konradin auszusöhnen, ist Henry in Pinters Adaption als aktivere Figur gestaltet. Er fährt nach Deutschland, um sich persönlich um den Nachlass seiner Eltern zu kümmern, obwohl er dies als wohlhabender Mann anderen hätte überlassen können, *und* er taucht aus eigenem Antrieb in die Vergangenheit ein, indem er die Orte seiner Kindheit und das Grab seiner Eltern aufsucht und die Initiative ergreift, um herauszufinden, was aus Konradin geworden ist. Insofern scheint die Figur Henry im Einklang mit Pinters künstlerischem Interesse an jenen Fragen, die er seit seinen Memory Plays immer wieder auch in seinen Arbeiten für den Film stellt, konzipiert. Entscheidend für inhaltliche Verschiebungen ist aber, dass, anders als im Buch, in dem das Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht in Erscheinung tritt, das Deutschland des Jahres 1987 in Pinters Skript ein Hauptakteur innerhalb der Rahmenhandlung darstellt. Pinter kommentiert diese Konzeption kurz in der Einführung zu den gesammelten Drehbüchern: „I took the lawyer on a trip to Germany and juxtaposed past and present, gradually revealing both. The contrast, in Jerry Schatzberg's film, of Germany then and now and Jason Robard's almost silent journey through the city of his childhood I found extremely telling.“<sup>1822</sup> Dabei ist anzunehmen, dass das negativ konnotierte Bild von Deutschland und den Deutschen, das sich Henry (im Skript) bietet, die Anschauungen Pinters reflektiert: Das moderne Deutschland scheint 42 Jahre nach Ende des Nationalsozialismus zur Tagesordnung übergegangen zu sein (so ist das Elternhaus eines der bedeutendsten Widerstandskämpfer des Landes nicht etwa eine Gedenkstätte oder ein historisches Museum, sondern beherbergt eine Steuerbehörde); die Deutschen scheinen sich für das Militärische zu begeistern wie eh und je (wie mit den Waffen im Schaufenster und dem die Hacken zusammenschlagenden Passanten, den Henry nach seinem alten Gymnasium fragt, angedeutet wird); es scheint eine Haltung des Verdrängens und der Gleichgültigkeit zu herrschen (wovon die Ignoranz des Taxifahrers und die vernachlässigten jüdischen Gräber zeugen); und schließlich gibt es die Unverbesserlichen wie die Gräfin von Zeilarn, die ihren Antisemitismus kaum verhehlt, und für die der Widerstand gegen Hitler schlicht Verrat war. Die im Ausgangstext in Aussicht gestellte Aussöhnung Henrys mit seinem alten Freund, einem Menschen, der sich geändert und für seine Überzeugungen einen hohen Preis gezahlt hat, scheint die – im Ausgangstext nicht enthaltene – These Pinters gegenüberzustehen, dass ein Teil der Deutschen diese charakterlichen Qualitäten nicht aufweist.

<sup>1822</sup> Pinter: *Collected Screenplays 2*, S. viii–ix.

In Ian McEwans Roman *The Comfort of Strangers* (1981) erstreckt sich die erzählte Zeit über acht Tage. Mary und Colin machen Ferien in einer ungenannten, aber leicht als Venedig zu identifizierenden Stadt. Die beiden verirren sich ständig im Labyrinth der Gassen und Kanäle, und bei einer abendlichen Suche nach einem Restaurant werden sie in einer Seitengasse von dem etwas älteren Robert aufgegebelt. Dieser bedrängt sie, ihm in eine Bar zu folgen, die den Eindruck eines Homosexuellen-treffs macht und von der sich später herausstellt, dass sie ihm selbst gehört. Sie verbringen den Abend mit ihm, und Robert erzählt von seiner Kindheit, in der sein Vater ein strenges Regiment über seine Frau, seine vier Töchter, aber auch über Robert, seinen Stammhalter und Liebling, führte. Ausführlich schildert er die Rache seiner Schwestern für einen von ihm im Alter von zehn Jahren an ihnen begangenen Verrat, der ihre Züchtigung mit einem Ledergurt zur Folge hatte. Nachdem Mary und Colin, da sie den Rückweg ins Hotel nicht wiederfinden, die Nacht auf der Straße verbracht haben, treffen die beiden Robert am nächsten Tag wieder und er nimmt sie mit zu sich nach Hause, wo sie sich ausschlafen und erst am Abend erwachen. Sie lernen Roberts Frau Caroline kennen und bleiben zum Abendessen. Beim Abschied nimmt Caroline, die aufgrund starker Rückenschmerzen in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt ist, Colin das Versprechen ab, wiederzukommen, und flüstert ihm zu „Ich komme nicht raus“ (S. 111). Die nächsten vier Tage verbringen Mary und Colin im Hotel, wo sie lange Gespräche führen und ihrer neuerwachten Leidenschaft füreinander frönen. In der nächsten Nacht schreckt Mary aus einem Alptraum hoch, als sie zu der schockartigen Erkenntnis gelangt, dass das grobkörnige, vielfach vergrößerte Foto von einem rauchenden Mann auf einem Balkon, das sie auf Roberts Bücherregal gesehen hat, Colin zeigt. Nach einem Tag am Strand steigen sie, um den Weg abzukürzen, auf der Rückfahrt zum Hotel an einer früheren Haltestelle aus, gelangen zum Haus Roberts, und Caroline, die auf dem Balkon steht, winkt sie hinauf. Robert und Caroline haben sie schon erwartet und eröffnen ihnen, dass sie wegfahren werden. Während Robert Colin in seine Bar mitnimmt, um etwas Geschäftliches zu erledigen, bleibt Mary in der fast leergeräumten Wohnung bei Caroline. Bei einer Tasse Tee erzählt diese ihr von ihrer sadomasochistischen Beziehung zu Robert und dass ihre gemeinsamen Obsessionen in Roberts Idee gipfeln, Caroline während des Geschlechtsaktes zu töten. Auch berichtet sie, dass sie, seitdem Robert ihr während des Aktes den Rücken gebrochen hat, ständig Schmerzen leide, kaum gehen könne und in der Wohnung eine Gefangene sei. Schließlich führt Caroline Mary ins Schlafzimmer, in der sich eine riesige Fotowand befindet, eine Collage von Bildern, die alle Colin zeigen. Mary ist offensichtlich von Caroline betäubt worden und ist, als Robert und Colin zurückkehren, nahezu sprech- und bewegungsunfähig. Colin merkt, dass mit Mary, die ihn vergeblich zu warnen versucht, etwas nicht stimmt, und möchte gehen, um sie zu einem Arzt zu bringen. Robert und Caroline hindern ihn jedoch daran, dringen immer stärker auf ihn ein, nähern sich ihm auf sexuelle Weise, und es kommt zu einem kurzen Kampf. Colin versucht zu verhandeln und bittet um einen Arzt für Mary, aber Robert schneidet ihm ungerührt mit einem Rasiermesser die Schlagader am Handgelenk auf und Colin sinkt in einer Blutlache zu Boden. Als Mary am nächsten Morgen erwacht, glaubt sie von Gestalten geträumt zu haben, die sich in sexueller Ekstase in einer Blutlache wälzen. Unter Schock stehend durchläuft Mary die Polizeibürokratie, macht ihre Zeugenaussagen, bereitet sich auf ihre Abreise vor und identifiziert schließlich Colins Leiche.

Sein zentrales Thema, die Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen, ist in dem vorangestellten Zitat von Adrienne Rich angedeutet: „*wie wir in zwei Welten weilten/ die Töchter und die Mütter/ im Königreich der Söhne*“. Entfaltet wird es zum einen im Handlungsgeschehen sowie in einer Reihe von Dialog- und Monologpassagen und zum anderen anhand scheinbarer Nebensächlichkeiten, die das Geschehen kommentieren und kontextualisieren. Die Theorie von der männlichen Neigung zu unterdrücken und der weiblichen Lust an der Unterwerfung wird in der hierarchischen, sadomasochistischen Paarbeziehung Roberts und Carolines vorgelebt und von Robert mehrfach nachdrücklich vertreten, während Mary und Colin die Gegenposition einnehmen. Die Kernaussage des Werkes kann anhand von folgenden inhaltlich korrespondierenden Textstellen umrissen werden:

- Die Plakate der Feministinnen: Kurz vor dem ersten Zusammentreffen mit Robert bemerkt Mary zu den überall an den Hauswänden angebrachten Proklamationen italienischer Frauenrechtlerinnen „Die Frauen hier sind radikaler [...] und besser organisiert. [...] Sie fordern für überführte Vergewaltiger die Kastration!“ und entgegnet auf einen Einwand Colins „Nein. Das ist eine Taktik. So bringt man die Leute dazu, Vergewaltigung als Verbrechen ernster zu nehmen“; daraufhin erwidert Colin gereizt: „So [...] bringt man die Leute dazu, Feministinnen weniger ernst zu nehmen.“ (S. 30–31) Wenig später behauptet Robert: „Das sind Frauen, die keinen Mann finden. Sie wollen alles zerstören, was gut ist zwischen Männern und Frauen.“ (S. 36)

- Roberts Kindheitserzählung: In der Bar berichtet Robert von der Autorität seines Vaters, der Angst der Familie, den strengen Regeln und harten Strafen, seiner Komplizenschaft mit dem Vater, den Demütigungen und dem Hass, dem Ungehorsam der Töchter und ihrer Rache für seinen Verrat, seinem inzestuösen Verhältnis zur Mutter und schließlich von der Begegnung mit Caroline im Kindesalter und ihrer späteren Heirat (S. 42–56).
- Roberts Ausführungen vor dem Abendessen: Robert spricht, von Colins gelegentlichen Einwü-  
rfen unterbrochen, vom „Selbstverständnis“ und vom „Stolz“ seines Vaters und seines Großva-  
ters, der Unterordnung der Frauen und den klaren Verhältnissen, die früher herrschten; er er-  
klärt, Frauen liebten männliche Aggression, Stärke und Macht und sehnten sich nach der Herr-  
schaft der Männer und der eigenen Knechtschaft; das heutige Streben der Frauen sei Selbstbe-  
trug und brächte nur „Durcheinander und Unglück“ (S. 104–106).
- Mary und Colin im Hotel: Die beiden diskutieren das Thema Sexualität und Macht: „Sie kamen  
unvermeidlich auf Sexualität und Macht zu sprechen und redeten, wie schon oft zuvor, vom  
Patriarchat, das, wie Mary sagte, das mächtigste durchgängige Organisationsprinzip sei, indem  
es Institutionen und auch das Leben des Einzelnen forme.“ (S. 117) Später tauschen sie ihre se-  
xuellen Macht- und Gewaltphantasien aus (S. 120).
- Carolines Geständnis: Caroline erzählt Mary von Roberts Zeugungsunfähigkeit, ihrer allmähli-  
chen Einsicht, Gefallen an Roberts sadistischen Praktiken zu finden, ihrer Lust an Schmerz,  
Hilflosigkeit, Strafe, Schuldgefühlen, Scham und Erniedrigung, ihrer gemeinsamen Todesvor-  
stellung, ihrer Verletzung und Gefangenschaft und fragt Mary schließlich, „ob sie und Colin  
,merkwürdige Sachen‘ gemacht hätten“ (S. 163–169).
- Marys stummer Erklärungsversuch: Bei der Identifizierung von Colins Leiche heißt es am Ende  
des Romans: „Ihr war nach Erklärungen zumute, sie würde mit Colin reden. Sie würde Carolines  
Geschichte so genau berichten, wie sie sich daran erinnern konnte, und dann würde sie ihm al-  
les erklären, ihm ihre Theorie erzählen, die in diesem Stadium natürlich vorläufig war und die er-  
klärte, wie die Fantasien, die sexuellen Fantasien, der uralte Traum der Männer, zu verletzen,  
und der der Frauen, verletzt zu werden, ein mächtiges, durchgängiges Organisationsprinzip ver-  
rietten und verkörperten, das alle Beziehungen, alle Wahrheit entstellte. Doch sie erklärte nichts,  
denn ein Fremder hatte Colins Haar falsch gescheitelt. Sie kämmte es mit den Fingern und sag-  
te nichts.“ (S. 188)

Was Pinter an dem Stoff interessiert haben mag, ist die Bedrohung des Fremden, der sich in das Leben des jungen Paares drängt, das Problem von Machtausübung, Unterdrückung und Unterwerfung speziell im Verhältnis von Mann und Frau und nicht zuletzt, betrachtet man Robert, der als Kind der grausamen Erziehung seines autoritären Vaters unterworfen war, als seelisch Defizienten, die Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart.

Der Film unter der Regie von Paul Schrader weist über weite Strecken nur unwesentliche Abwei-  
chungen gegenüber dem Roman auf, und selbst die Dialogtexte sind oft wörtlich übernommen. So  
sind manche Modifikationen dem Medienwechsel geschuldet, etwa in filmnarrativer Hinsicht, oder  
scheinen im Hinblick auf die Akzeptanz eines Massenpublikums vorgenommen worden zu sein. Bei-  
spielsweise ist die erzählerische Distanz des Romans gegen einen voyeuristischen Kamerablick ein-  
getauscht, der den Figuren folgt, in beleuchtete Fenster schaut, intimste Momente einfängt und der  
verstärkt wird durch die mehrfach einmontierten s/w-Stills, die auf der Tonspur mit dem Betriebsge-  
räusch einer Fotokamera unterlegt sind (7:36 u. 11:02). Auch ist die sexuelle Anomalie Roberts und  
Carolines entschärft, da nicht unmissverständlich vom Tötungsakt während des Geschlechtsver-  
kehrs die Rede ist und die beiden sich nicht in Colins Blut suhlen, sondern sich offensichtlich nach  
dem Mord (im Film schneidet Robert Colin nicht das Handgelenk, sondern die Kehle durch;  
1:32:51–1:33:00) ins Schlafzimmer begeben. Einige wenige Änderungen haben allerdings weitrei-  
chende Konsequenzen. Erstens ist die Diskussion um die Herrschaft der Männer und die Knecht-  
schaft der Frauen an mehreren Stellen stark reduziert: Das Adrienne Rich-Zitat fehlt; Colin geht  
kaum auf Marys Bemerkung zu dem Plakat der „Collettivo Femminista Venezia“ ein, so dass ein  
Disput über die (radikal-)feministischen Positionen ausbleibt (21:18–21:41); Roberts Ausführungen  
vor dem Abendessen sind gekürzt, Schlüsselwörter wie Aggression, Stärke, Macht, Herrschaft und  
Knechtschaft fehlen (57:47–58:07); während die sexuellen Macht- und Gewaltphantasien Marys und  
Colins dialogisch umgesetzt sind (1:07:22–1:08:36), fehlen die Gespräche, in denen Mary und Colin  
den Zusammenhang von Sexualität und Macht ausdrücklich thematisieren; in Carolines Bericht wird

Roberts Zeugungsunfähigkeit ebensowenig erwähnt wie ihre Todesvorstellung und ihr Eingesperrtsein und Carolines Gefühle werden alles in allem sowohl weniger differenziert dargestellt als auch weniger eindringlich gemacht (1:24:37–1:25:39 u. 1:26:41–1:28:10); weggelassen ist Marys Gedankenwelt bei der Identifizierung Colins, wo sie lediglich sagt: „Sein Haar ist falsch herum gekämmt. [...] Es ist falsch gekämmt.“ (1:35:57–1:36:04). Zweitens liegt eine stärkere Betonung auf der Vatergeschichte, da der Film mit einem von Robert aus dem Off gesprochenen Text beginnt (2:55–3:29), der mehrmals fortgesetzt wird (11:21–11:39, 15:23–15:45 u. 17:02–17:07), dann in der ausführlichen Übernahme der Erzählung in der Bar die zuvor von der Off-Stimme in Bruchstücken erzählte Geschichte wiederholt und vervollständigt wird (27:52–33:37) und schließlich in einer von Pinter neu erfundenen Schlusssequenz, in der Mary nach der Identifizierung der Leiche im Präsidium beobachtet, dass Robert und Caroline festgenommen wurden, wieder aufgegriffen wird, denn die letzte Einstellung zeigt Robert im Verhör, wobei der Text abrupt von einer Schwarzblende unterbrochen ist und der Abspann und die Musik einsetzen (1:37:10–1:37:58). Bewegen sich diese Veränderungen gegenüber dem Ausgangstext innerhalb seines Bedeutungsrahmens, eignet einer Neuerfindung Pinters ein darüber hinausgehender Sinn: Das ergänzte Tischgespräch über den Stellenwert der Freiheit in England enthält, setzt man voraus, dass der Zuschauer die von der Figur Robert vertretenen Positionen ablehnt und die Sympathien bei Mary und Colin liegen, deutliche Seitenhiebe gegen die damalige britische Regierung.<sup>1823</sup> Festzustellen ist, dass Pinter das Thema neu akzentuiert hat, und zwar durch Kürzung und Auslassungen von Textpassagen, in denen im Roman das Thema der Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen expliziert wird, sowie durch die Hinzufügung der im Roman nicht vorgeprägten kritischen Anmerkungen zum zeitgenössischen England. Es ist ausschließlich diese Hinzufügung, die einige Interpreten den politischen Aussagegehalt des Films hervorheben lässt, z. B. Billington, der von dem Zusammenhang zwischen „patriarchy and political absolutism“<sup>1824</sup> und den „neo-Thatcherite political views“<sup>1825</sup> der Figur des Robert spricht und die Schlussfolgerung zieht „*The Comfort of Strangers* implies that the whole concept of freedom is at risk from a resurgent crypto-Fascism“<sup>1826</sup> und Gale, der ebenfalls eine Kritik an der Thatcher-Regierung verwirklicht sieht: „As was the case in *Reunion*, to a British audience some of the lines in the screenplay must have sounded like warnings against the perceived authoritarianism of the Thatcherite government.“<sup>1827</sup>

In den folgenden Jahren schreibt Pinter weitere sechs Drehbücher.<sup>1828</sup> Vier davon – *The Remains of the Day* nach einem Roman von Kazuo Ishiguro (1989), *Lolita* nach einem Roman von Vladimir Nabokov (1955), *The Dreaming Child* nach einer Kurzgeschichte von Karen Blixen (1942) und *The Tragedy of King Lear* nach William Shakespeare – werden jedoch nicht realisiert und sind mit Ausnahme des im dritten Band der *Collected Screenplays* enthaltenen *The Dreaming Child* auch nicht von Pinter veröffentlicht worden. Vor allem *The Remains of the Day* und *Lolita* stellten für Pinter wohl künstlerische Rückschläge dar, da beide Filme nach den Skripten anderer Autoren gedreht wur-

<sup>1823</sup> *Der Trost von Fremden*, 59:00–1:00:30: „ROBERT Wie sieht es in England aus? Das liebe alte England. Hampshire, Wiltshire, Cumberland, Yorkshire, Harrods? [Alle lachen.] Ein wunderschönes Land, mit wunderschönen Traditionen. MARY Heute ist es nicht mehr ganz so toll, stimmt's Colin? Colin, geht es dir gut? [Er gibt einen unartikulierten Laut von sich.] ROBERT In welcher Hinsicht? Wie meinen Sie das, nicht mehr so toll? MARY Oh, wie soll ich sagen, in Hinsicht auf die Freiheit. ROBERT Die Freiheit. Was für eine Freiheit? Die Freiheit zu was? MARY Die Freiheit, frei zu sein. ROBERT Sie wollen frei sein. Frei wozu? MARY Glauben Sie nicht daran? ROBERT Natürlich glaube ich daran, aber manchmal sind ein paar Regeln nicht zu verachten. Zunächst und vor allem muss die Gesellschaft vor den Perversen in Schutz genommen werden. Das weiß jedes Kind. Meine philosophische Position ist einfach: stellt sie alle an die Wand und erschießt sie. Die Gesellschaft hat die Aufgabe, sich selbst zu reinigen. Die englische Regierung geht da in die richtige Richtung. Hier in Italien hätten wir einiges zu lernen von der britischen Führung. COLIN Ich bin auch Engländer und ich kann nur sagen, ich widerspreche Ihnen ganz entschieden. Ich finde, Sie reden Scheiße. ROBERT Ich respektiere Sie. Weil Sie Briten sind, aber nicht, weil Sie eine kommunistische Schwuchtel sind. Sie sind doch keine Schwuchtel, he? Sagt man nicht so? Oder heißt es Warmer?“

<sup>1824</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 317.

<sup>1825</sup> Ebd., S. 318.

<sup>1826</sup> Ebd., S. 320. Er weist auch darauf hin, dass der Romanautor „perfectly happy with Pinter's political interpolation“ (S. 319) gewesen sei.

<sup>1827</sup> Gale: *Sharp Cut*, S. 329.

<sup>1828</sup> Anhand der Notizen und Skriptentwürfe im Pinter-Archiv der British Library lassen sich folgende Arbeitsphasen identifizieren: 1) 1989: *The Trial*, das „shooting script“ stammt vom Januar 1992 (vgl. Add MS 88880/2/121–130); 2) Januar 1990 bis Januar 1991: *The Remains of the Day* (vgl. Add MS 88880/2/90–94); 3) Februar bis September 1994: *Lolita* (vgl. Add MS 88880/2/75–81); 4) 1997: *The Dreaming Child* (vgl. Add MS 88880/2/14–26); 5) 2000: *The Tragedy of King Lear* (vgl. Add MS 88880/2/116–120); 6) April 2003 bis Mai 2005: *Sleuth* (vgl. Add MS 88880/2/103–115).

den<sup>1829</sup>, und zumindest im Fall von *The Remains of the Day* lässt sich spekulieren, ob bei der Entscheidung, Pinters Drehbuch nicht zu verwenden, inhaltliche Neuakzentuierungen eine Rolle spielten. In Ishiguros Roman sind im Rückblick des alten Butlers Stevens die Geschichte einer unerfüllten, weil dem Pflichtbewusstsein und der Tradition geopferten Liebe und die schuldhaften Verwicklungen seines Dienstherrn Lord Darlington, der aufgrund seiner tiefen Verwurzelung in der britischen Gentlemen-Tradition und seines daraus resultierenden Vertrauens auf die Gültigkeit von hergebrachten Idealen wie Moral, Anstand und Ehre nicht zu erkennen vermag, dass seine politischen Bemühungen um gute Beziehungen Großbritanniens mit Hitler-Deutschland der sich anbahnenden Katastrophe des Zweiten Weltkriegs Vorschub leisten, miteinander verwoben. Er birgt somit großes Potenzial für eine stärkere Betonung, Pointierung oder gar Umformung der politischen Aussage, wie Pinter sie bereits in dem thematisch ähnlich gelagerten *Reunion* vorgenommen hatte. Während auf Grundlage eines Text-Film-Vergleichs behauptet werden kann, dass die Verfilmung, die für zahlreiche namhafte Filmpreise nominiert war<sup>1830</sup>, sich eng an die Vorlage hält<sup>1831</sup>, kann Pinters Umgang mit dem Prätext nur durch Zugriff auf das unveröffentlichte Typoskript ermittelt werden.

Bei den beiden verfilmten Skripten zu *The Trial* (1993, verfasst 1989) und *Sleuth* (2007) handelt es sich schließlich – ein Novum in Pinters Drehbuchschaffen – um Remakes.<sup>1832</sup> Seinen Deutungsansatz zu Kafkas Werk veranschaulicht Pinter vor Erscheinen des Films deshalb auch unter anderem im Vergleich zur Orson Welles-Adaption aus dem Jahr 1962: Das Alpträumhafte liege gerade im Alltäglichen und Gewöhnlichen, da Kafka zeige, wie in das Leben jedes Einzelnen jäh unbegreifliche, zerstörerische Kräfte einbrechen könnten.<sup>1833</sup> Die Neuverfilmung von *Sleuth*, eines Zwei-Personen-Bühnenstücks von Anthony Shaffer unter der Regie von Kenneth Branagh, variiert das alte Pinter-Thema des Kampfes um Macht und Positionen im Genre des Thrillerdramas. Der junge Milo Tindle sucht den bekannten Krimiautor Andrew Wyke in dessen Haus auf, um ihn zu überreden, in die Scheidung von seiner Frau Maggie, die mit Tindle ein Verhältnis hat, einzuwilligen.<sup>1834</sup> Aus dieser Grundkonstellation entwickelt sich ein perfides Katz-und-Maus-Spiel, in dem die Kontrahenten Konkurrenzgebaren, Prahlerei und Schmähungen kalkuliert einsetzen, um die eigene Überlegenheit zu erweisen und die Unterwerfung des anderen zu erzwingen, wobei sich die Dominanzverhältnisse zwischen den Akteuren mehrfach umkehren. Der Film lässt sich auf dieser Basis in drei Abschnitte gliedern.

<sup>1829</sup> Auf die Produktionshintergründe bzw. die Probleme mit den Skripten zu *The Remains of the Day* (1993, verfilmt nach einem Drehbuch von Ruth Praver Jhabvala) und *Lolita* (1997, verfilmt nach einem Drehbuch von Stephen Schiff) nehmen sowohl Gale als auch Hudgins Bezug. Vgl. Gale: *Sharp Cut*, Kapitel „Critical Analyses“, Abschnitt „*Lolita*“ (S. 350–363) sowie zu *The Remains of the Day* S. 365–369 im Abschnitt „Bits and Pieces“; Hudgins: *Three Unpublished Harold Pinter Filmscripts*, S. 135–136 (zu *The Remains of the Day*) u. S. 136–138 (zu *Lolita*). Siehe auch Anm. 1581.

<sup>1830</sup> Vgl. die Aufstellung der Auszeichnungen und Nominierungen in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0107943/awards>. Der Film errang u. a. acht Oscar-, fünf Golden Globe- und fünf BAFTA Awards-Nominierungen. Das Drehbuch war im Jahr 1994 nominiert für den Oscar, den Golden Globe, den BAFTA Award, den Chicago Film Critics Association Award, den USC Scriptor Award und den Writers Guild of America Award.

<sup>1831</sup> Zu einem anderen Ergebnis kommen Gale und Hudgins. Während Gale von „Jhabvala’s emphasis on the developing (though never developed) romance between Kenton and Stevens“ spricht (*Sharp Cut*, S. 367), nennt Hudgins (unter Bezugnahme auf einen Aufsatz von Edward T. Jones) die Betonung der unglücklichen Liebesgeschichte gegenüber dem (seiner Ansicht nach von Ishiguro und Pinter stärker gewichteten) politischen Gehalt das größte Defizit des Films (*Three Unpublished Harold Pinter Filmscripts*, S. 135).

<sup>1832</sup> Dies träfe auch für das *Lolita*-Drehbuch zu, da Nabokovs Roman bereits 1962 von Stanley Kubrick verfilmt wurde.

<sup>1833</sup> Gussow: [Silence, followed by audience laughter], S. 88–89: „I read *The Trial* when I was a lad of 18, in 1948. It’s been with me ever since. [...] Speaking to a number of people, who remember having read it when they were young, they look back and think it’s a political book. They rather tend to think it’s like Arthur Koestler. In my view, it isn’t at all. I admire Koestler, but I wouldn’t be interested in writing a screenplay of *Darkness at Noon*, because it’s so specifically of its time and place. But *The Trial* is not that case at all. [...] The nightmare of that world is precisely in its ordinariness. That is what is so frightening and strong. [...] Orson Welles was a genius but I think his film was quite wrong because he made it into an incoherent nightmare of spasmodic half-adjusted lines, images, effects in fact. As I said, I don’t think Kafka is at all about affect, effect, but about something that happens on Monday, and then on Tuesday, and then on Wednesday and then right through the week. This man in *The Trial* is arrested one morning in his bed by two people and he is then let out, he goes to his job, a case is taking place. There seems to be a kind of implacable but invisible force and he is finally executed. The important thing about it is that he fights like hell all the way along the line.“ Vier Jahre später bekräftigt Pinter: „I don’t regard *The Trial* as a particularly political work. I think bureaucracy figures very strongly in it, obviously.“ Gussow: „Even old Sophocles didn’t know what was going to happen next“, S. 136. Vgl. auch Jones, S. 60. Der Regisseur des Films, mit dem Pinter schon bei *Langrishe, Go Down* (1978) und *Betrayal* (1983) zusammengearbeitet hatte, teilt Pinters Sichtweise und hebt die thematische Verwandtschaft Kafkas und Pinters hervor.

<sup>1834</sup> Die Neufassung verweist mit der Besetzung auf die Verfilmung von Joseph L. Mankiewicz (Regie) und Anthony Shaffer (Drehbuch) aus dem Jahr 1972: Die Rolle des Wyke, damals gespielt von Laurence Olivier, hat nun Michael Caine übernommen, der in der früheren Verfilmung den jungen Tindle, nun dargestellt von Jude Law, verkörpert hat.

- 1) In der Ausgangssituation ist Wyke im Vorteil, da er sich auf eigenem Territorium befindet und Tindle die Rolle des Bittstellers einnimmt. Wyke kontert dessen Anliegen mit der Behauptung, seine Ehefrau sei ein verschwenderisches Luxusgeschöpf, das er nur zu gern loswerden wolle, und präsentiert einen Lösungsvorschlag, bei dem angeblich alle gewinnen: Tindle soll als Gegenleistung für seine Scheidungseinwilligung Juwelen im Wert von einer Millionen Pfund entwenden, die er für 800.000 Pfund an einen von Wyke vermittelten Hehler veräußern könne, während Wyke selbst die volle Versicherungssumme einstreichen würde. Tindle vermutet zwar einen Trick, der ihn ins Gefängnis bringen soll, aber schließlich besiegeln sie das Geschäft per Handschlag. Nun folgt umgehend die Simulation des Einbruchs Tindles nach genauen Instruktionen Wykes, die ihren Umschlagpunkt mit dessen Worten „Und jetzt, jetzt höre ich Sie“ (26:24) erreicht. Wyke beabsichtigt, Tindle unter dem Vorwand, einen Einbrecher auf frischer Tat ertappt und in Notwehr gehandelt zu haben, zu erschießen. Tindle schmeichelt und bittet, aber Wyke feuert ungerührt die Pistole auf ihn ab, legt den Schmuck zurück in den Tresor und trinkt ein Glas Champagner.
- 2) Im zweiten Abschnitt sucht ein Inspektor von Scotland Yard, der im Fall des vor drei Tagen verschwundenen Milo Tindle ermittelt, Wyke in dessen Haus auf. Sein Verhalten ist von Provokationen und Grenzüberschreitungen gekennzeichnet, die auf die Eroberung des Territoriums und die Herabsetzung von Wykes Männlichkeit zielen. Er behauptet, jemand habe Schüsse gehört, und bezichtigt Wyke des Mordes. Nun ist es die Rollenverteilung zwischen Ankläger und Beschuldigtem, die ein Machtgefälle begründet und dazu führt, dass Wyke zunehmend in die Defensive gerät. Nachdem Wyke erklärt, dass er Platzpatronen verwendet und Tindle gedemütigt das Haus verlassen habe, erfolgt die Enttarnung Milo Tindles, der unter Maske und Verkleidung steckte und triumphierend ausruft: „Sie sind hier am Ende.“ (54:02)
- 3) Das folgende Geschehen ist geprägt vom Spiel mit Identitäten, in dessen Verlauf Tindle mehrfach gewalttätig wird und die erotische Spannung zwischen den beiden Männern steigt. Als Wyke ihm über das Haar streicht, verhöhnt Tindle ihn als „verdammte Schwuchtel“ (1:19:56) und richtet ihm unter wüsten Beschimpfungen von Maggie aus, dass sie zu ihm zurückkehren werde, weil sie sein Geld liebe und sie bereits auf dem Weg sei. Wyke schießt auf Tindle, der daraufhin die Galerie hinabstürzt und leblos und verrenkt im Fahrstuhlkorb liegt, als es an der Tür klingelt.

Überblickt man Pinters Arbeiten für den Film, ist festzustellen, dass er, während sich in den 1960er und 1970er Jahren sein Ruf als bedeutender Literaturadapteur mit fast jedem Werk festigte, und er sich im Jahr 1981 mit *The French Lieutenant's Woman* auf dem Höhepunkt seines Schaffens befand, mit keinem der späteren Filme an frühere Erfolge anknüpfen konnte. Hier liegt die Annahme nahe, dass die Tatsache, dass die nach 1985 entstandenen Filme von Publikum und Kritik eher gemischt aufgenommen wurden und der Umstand, dass die Produzenten von *The Remains of the Day* und *Lolita* einem neu beauftragten Drehbuch den Vorzug gegenüber dem jeweiligen Pinter-Skript gegeben haben, mindestens zum Teil auf Pinters künstlerische Neuausrichtung zurückgeführt werden kann.

#### 14.1.2.3 Zu konträren Forschungspositionen

Während Pinters frühe Werke bis Mitte der 1980er Jahre nicht politisch gedeutet wurden<sup>1835</sup>, zeigt sich, nachdem Pinter seine ersten politischen Bühnenstücke vorgelegt hat, in der Pinter-Forschung

<sup>1835</sup> In keinem der nachfolgend aufgeführten, stichprobenartig ausgewählten Interpretationsbeiträgen aus der Zeit von 1967 bis 1985 fand sich im Titel, Inhaltsverzeichnis oder Index der Begriff „politics“/„Politik“: Alan Bold (Hg.): *Harold Pinter. You Never Heard Such Silence*. London 1985; Bernard F. Dukore: *Where Laughter Stops. Pinter's Tragicomedy*. Columbia, MO 1976; Lucina Paquet Gabbard: *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*. Rutherford u. a. 1976; Arthur Ganz (Hg.): *Pinter. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ 1972; Per Olof Hagberg: *The Dramatic Works of Samuel Beckett and Harold Pinter. A Comparative Analysis of Main Themes and Dramatic Techniques*. Diss. Göteborg 1972; Hans-Dieter Heitmann: *Dramaturgie des Raumes. Eine literarkritische Analyse an Hand von Harold Pinters „Comedies of menace“*. St. Augustin 1982; Arnold P. Hinchliffe: *Harold Pinter*. New York 1967; James R. Hollis: *Harold Pinter. The Poetics of Silence*. Carbondale, IL 1971; John Lahr (Hg.): *A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*. London 1974; Ewald Mengel: *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie*. Frankfurt/M. 1978; Peter Münder: *Harold Pinter und die Problematik des absurden Theaters*. Bern 1976; Karl-Heinz Stoll: *Harold Pinter. Ein Beitrag zur Typologie des neuen englischen Dramas*. Düsseldorf 1977; Simon Trussler: *The Plays of Harold Pinter. An Assessment*. London 1974. Lediglich in Steven H. Gales Studie *Butter's Going Up* weist der Index folgenden Eintrag auf: „Politics: Pinter's refusal to write about, 30; symbolized, 55, 57–58“ (S. 353); an den angeführten Textstellen zeigt Gale unter Berufung auf Bensky's *Paris Review*-Interview mit Pinter (1966) auf, dass nach dessen Selbstauskunft – „Pinter, speaking of the concepts which underlie his plays in general, had said he feels it is senseless to write about political or social issues“ – seinen Stücken kein politisches Konzept zugrunde liege (S. 30) und bezieht sich Gale auf die Interpretation von *The Birthday Party* als „an allegory of death“ (S. 55) sowie auf die Deutung der Figuren Goldberg/McCann als Repräsentanten der Gesellschaft und ihrer Anforderungen und den

ein Trend zur politischen Interpretation auch der frühen Stücke. Tatsächlich wird von vielen Forschern heute die Position vertreten, dass Pinter immer schon ein politischer Autor gewesen sei. Diese Auffassung steht der hier aufgestellten und auch für die Erklärung der *Handmaid's Tale*-Adaption zentralen These vom Paradigmenwechsel in Pinters Kunstprogramm entgegen. Anhand von zwei Beispielen – Billingtons einflussreicher Pinter-Biografie aus dem Jahr 1996 und dem im Jahr 2009 von Brigitte Gauthier herausgegebenen Band *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance* – werde ich deshalb zu häufig von Vertretern dieser Position angeführten Argumenten Stellung nehmen. Damit die Argumentationslinien deutlich werden, skizziere ich die genannten Publikationen zunächst im Gesamtzusammenhang. Anschließend gehe ich auf einzelne Argumente und Vorgehensweisen, denen man auch in Beiträgen anderer Pinter-Forscher begegnet, ein.

### Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter* (1996)

Der Theaterkritiker Billington bezeichnet seine Pinter-Biografie, auf die sich zahlreiche Forschungstexte zu Pinter stützen, als „a highly subjective interpretation of Pinter's work as seen in the context of his life“<sup>1836</sup>. In 21 Kapiteln leistet er eine umfassende und detailreiche chronologische Darstellung von Leben und künstlerischer Laufbahn Harold Pinters bis Mitte der 1990er Jahre und geht dabei immer wieder auf dessen weltanschauliche und künstlerische Überzeugungen ein, zeigt Prägezusammenhänge auf und liefert eine Fülle von Hintergrundinformationen zu den einzelnen Werken, zu denen er teilweise umfangreiche Deutungen vornimmt. Als roter Faden durch das Werk zieht sich die Beweisführung zur These von Pinter als einem von Anfang an politischen Autor, die er anhand von biografischen Daten und Einzelinterpretationen zu belegen versucht. Gegliedert nach Lebens- und Schaffensphasen Pinters sind dabei folgende Schwerpunkte der Argumentation zu identifizieren:

#### 1) Kindheit und Jugend

In den Anfangskapiteln zu Kindheit, Jugend und ersten Bühnenerfahrungen Pinters (Kap. 1–4) erörtert Billington frühe Prägungen und erste Anzeichen für ein politisches Bewusstsein Pinters, wobei er zwei Aspekte besonders hervorhebt. Zum einen misst er der Konfrontation Pinters mit Antisemitismus und dem erstarkenden Neo-Nazismus im England der Nachkriegszeit große Bedeutung als prägendem Einfluss bei. So seien Pinter und seine Hackney-Clique unvermeidlich in Konfrontation mit faschistischen Gangs geraten und seine Empörung, dass die Labour-Regierung antisemitische und faschistoide Tendenzen nicht konsequent genug bekämpft habe, könnten als Ursache für Pinters ausgeprägten Gerechtigkeitsinn, seinen Widerwillen gegen Politiker und seinen Widerstand gegen jegliche Form von Unterdrückung gesehen werden.<sup>1837</sup> Als Beleg für Pinters schon in jungen Jahren vorhandenen Nonkonformismus und sein früh ausgebildetes politisches Bewusstsein führt Billington zum anderen die Wehrdienstverweigerung des 18-jährigen Pinter an; diese betrachtet er als Markstein und ersten bewussten politischen Akt, als ein Vorzeichen seines lebenslangen Widerstandgeistes und als Beleg, dass „the theory that Pinter belatedly woke up to political realities or suddenly acquired a questioning conscience in the 1980s“ Unsinn sei.<sup>1838</sup>

#### 2) Leben und Werk bis zu den frühen 1980er Jahren

In der ausführlichen Darstellung von Pinters künstlerischer Laufbahn als Dramatiker und Drehbuchautor von den Anfängen bis in die frühen 1980er Jahre (Kap. 4–14) hebt Billington den Aspekt des Politischen stark hervor, indem er immer wieder politische Deutungen von Pinters Werken für Bühne und Film vornimmt und ausdrücklich auf Pinters konkrete politische Aktivitäten verweist.

---

Konflikt mit dem Künstler Stanley im Rahmen des „artist-versus-society motif“ (S. 58). Auch in zwei in den 1970er Jahren veröffentlichten Bibliografien finden sich nur wenige Einträge zum Schlagwort „politics/Politik“. In Steven H. Gale: *Harold Pinter. An Annotated Bibliography*. Boston, MA 1978 sind neben Verweisen auf Texte Pinters, in denen er Politik in seiner Kunst ablehnt (Eintrag Nr. 44 u. 53) und Zeugnissen seines Engagements für den inhaftierten Wladimir Bukowski und gegen die Apartheid in Südafrika (Eintrag Nr. 71 u. 319) in der Rubrik „Writings about Harold Pinter“ nur zwei entsprechende Einträge enthalten: „Blau, Herbert. ‚Politics and the Theatre.‘ *Wascana Review*, 2, No. 2 (1967), 5–23. ‚Discussion of how Pinter (*The Homecoming*), Beckett and Genet exploit present social and political conditions.“ (Eintrag Nr. 454) und „Allusions, political and religious, in *The Birthday Party*“: Gale, Steven H. ‚McCann's Political and Religious Allusions in Harold Pinter's *The Birthday Party*.‘ *Notes on Contemporary Literature*, 7, No. 3 (May 1977), 5–6. ‚Much of what McCann says has references in Irish history or religion or both.“ (Eintrag Nr. 834). Die Bibliografie von Rüdiger Imhof: *Pinter. A Bibliography*. London 1976 beinhaltet unter der Überschrift „The Critical Response“ (S. 7–35) nur den Beitrag von Herbert Blau und den *Times*-Artikel zur Apartheid, die beide auch bei Gale genannt sind.

<sup>1836</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. ix.

<sup>1837</sup> Ebd., S. 17–19 u. 81.

<sup>1838</sup> Ebd., S. 21–24 (das wörtliche Zitat: S. 24).

Beispielsweise sieht er in *The Birthday Party*, das er als „deeply political play about the imperative need for resistance“<sup>1839</sup> bezeichnet, im Widerstand des Individuums gegen die Zwänge der Gesellschaft und der Religion den thematischen Kern der späten Werke bereits angelegt<sup>1840</sup>. In *The Dumb Waiter* – zu dem er mit einer sehr weitgefassten Definition des Politischen, die das Persönliche, Private ausdrücklich einbezieht, überleitet<sup>1841</sup> – sieht er ein Stück „about the dynamics of power and the nature of partnership“, in dem die beiden Auftragskiller „victims of some unseen authority and a surrogate married couple“ darstellten<sup>1842</sup>, und die Vorstellung politischen Terrors, innerhalb derer der Speiseaufzug als Metapher für eine anonyme manipulative Macht fungiere<sup>1843</sup>, umgesetzt sei. Für *The Caretaker* skizziert er zunächst Ansätze, in denen die Figur des Landstreichers Davies als Vaterfigur, Dionysus, „Wandering Jew“ oder Versucher gedeutet wird, um dann zu kritisieren, dass diese die eigentliche Bedeutung des Stückes als „an acute study in domestic politics in which an arch-manipulator is out-manoeuvred by a smarter, wittier rival“ verkennen würden<sup>1844</sup>. *The Servant* spiegelt Billington zufolge Pinters damalige Beschäftigung mit „domestic power and the equivocal nature of sexuality“<sup>1845</sup> und sei als eine „political fable about the effect of Attlee’s post-war socialism on the British class-system“<sup>1846</sup> zu lesen. Interpretationen des Geschehens in *The Homecoming* als archaischem Ritus von Opferung und Neuvereinigung mit der Fruchtbarkeitsgöttin, als sexuellem und territorialem Machtkampf und als Traum von der Erfüllung ödipaler Wünsche kontrastiert er mit seiner eigenen Deutung vor dem Hintergrund der Sexual Politics: „I interpret it as a feminist challenge to male despotism and to the classification of women as either mothers or whores.“<sup>1847</sup> *The Quiller Memorandum* hebt sich seiner Ansicht nach durch Pinters stärkere Betonung der politischen Aspekte bzw. die Zuspitzung der politischen Aussage qualitativ von anderen Werken des zu der Zeit populären Genres des Spionage-Thrillers ab<sup>1848</sup> und stelle gar eine Verbesserung gegenüber der Romanvorlage dar<sup>1849</sup>. Das 1958 geschriebene und 1980 uraufgeführte *The Hothouse* deutet er vor dem Hintergrund der in der Zeit zwischen der Entstehung und der Aufführung liegenden Ereignisse um den sowjetischen Dissidenten Wladimir Bukowski<sup>1850</sup> als „institutional comedy and political prophesy“<sup>1851</sup>. Und *Turtle Diary* (das Billington aufgrund des Erscheinungsdatums erst in einem spä-

<sup>1839</sup> Ebd., S. 82.

<sup>1840</sup> Vgl. ebd., S. 80: „*The Birthday Party* is not simply a play about a truculent recluse whose will is broken by two authoritative figures. It is a much more complex work about a defiant rebel who exposes the insecurity upon which adherence to orthodoxy and tradition actually rests: a theme Pinter was to pursue in the more overtly political plays of the 1980s.“

<sup>1841</sup> Vgl. ebd., S. 89: „From the start, Pinter also demolishes the artificial distinctions we make between ‚personal‘ and ‚political‘ drama. Because his early characters mostly live immured in rooms and because Pinter himself was not initially drawn to rallies, causes and protest marches, he was wrongly assumed to be apolitical. But *The Room* and *The Birthday Party* are quite obviously concerned with the tension between the individual need and the pressures of social conformity. And, as Pinter’s career proceeds, he increasingly sees private life as a form of power-politics full of invasion, retreats, subjugations and deceptions. Conversely, when he later comes to deal quite overtly with the machinery of the state, he describes it in terms of individual power and powerlessness. To put it simply, marriage for Pinter is a highly political state, just as the relationship between torturer and victim often acquires a degree of marital intimacy. [...] This seamless blend of the personal and political is evident in an early work like *The Dumb Waiter* [...]“

<sup>1842</sup> Ebd., S. 89–90.

<sup>1843</sup> Ebd., S. 90–91.

<sup>1844</sup> Ebd., S. 122.

<sup>1845</sup> Ebd., S. 150.

<sup>1846</sup> Ebd., S. 152.

<sup>1847</sup> Ebd., S. 168.

<sup>1848</sup> Ebd., S. 181–182 u. 183.

<sup>1849</sup> Vgl. ebd., S. 184: „Pinter’s film script is a great improvement on the original novel.“

<sup>1850</sup> Bukowski wurde bereits in den 1960er Jahren mehrfach in die Psychiatrie eingewiesen und machte in der Folge die systematische Inhaftierung in psychiatrischen Anstalten zur Sanktionierung politischer Abweichler publik; im Januar 1972 wurde er zu sieben Jahren Haft verurteilt und im Dezember 1976 aufgrund internationalen Protestes freigelassen. An diesem Protest hatte sich auch Pinter, der sich 1974 in einem Leserbrief an die *Times* gegen die Gefängnishaft Bukowskis wandte, beteiligt. Gale: *Harold Pinter. An Annotated Bibliography*, S. 10, Eintrag Nr. 71 (s. Anm. 1835); Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 234.

<sup>1851</sup> Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, S. 366. Vgl. auch S. 101: „Today the play survives as part of a political triptych, including *The Birthday Party* and *The Dumb Waiter*, all dealing in different ways with the oppression of the individual.“ u. S. 105–106: „*The Hothouse* is one of Pinter’s best plays: one that deals with the worm-eaten corruption of bureaucracy, the secrecy of government, the disjunctions between language and experience. It also reveals the acuteness of Pinter’s political antennae. Written in the winter of 1958, it pre-empted by several years our awareness of

teren Kapitel behandelt) sieht er mit einem „political subtext“ unterlegt, da die Befreiung der Schildkröten aus dem Londoner Zoo auch als persönlicher Befreiungsakt der beiden Protagonisten zu interpretieren sei<sup>1852</sup>.

Um zu erweisen, dass Pinter nicht nur in seiner Kunst, sondern auch als Bürger bereits politisch engagiert war, *bevor* dies ab Mitte der 1980er Jahre sehr viel deutlicher zutage trete, beruft sich Billington auf dessen langjährigen Widerstand gegen die Apartheid in Südafrika und seinen Einsatz für nukleare Abrüstung sowie auf dessen kritische Stellungnahme zur amerikanischen Beteiligung am Militärputsch gegen den chilenischen Präsidenten Allende 1973 und seinen öffentlichen Protest im Jahr 1974 gegen die Inhaftierung Bukowskis.<sup>1853</sup> Auf dieser Basis konstatiert Billington schließlich eine Konstanz und Folgerichtigkeit in der künstlerischen Entwicklung Pinters.<sup>1854</sup>

### 3) Leben und Werk seit den 1980er Jahren

In den letzten Kapiteln (15–21) konzentriert sich Billington auf die Erklärung und Begründung des politischen Bewusstseins Pinters sowie auf die Zurückweisung der These von einer kreativen Krise des Autors und die Verteidigung der späten politischen Stücke gegen den Vorwurf des Abfalls der künstlerischen Qualität. Dabei leugnet er eine Veränderung in Pinters dramatischem Schaffen nicht grundsätzlich – wie beispielsweise in seinen Kommentaren zu Pinters Bristol-Rede deutlich wird<sup>1855</sup> –, stellt aber eine radikale Abkehr von früher vertretenen künstlerischen Positionen und Konzepten in Abrede und versucht die augenfälligen Veränderungen als eine logische Konsequenz, nämlich die Entfaltung von etwas in Pinter schon immer Vorhandenem, darzustellen.

Seine Hauptargumente trägt Billington am Anfang von Kapitel 15 vor. Mit Bezug auf ein Interview mit Gussow, in dem Pinter eine Phase produktiven Stillstands als mögliche Folge einer Ablenkung durch „international issues“ einräumt (s. Anm. 1741), erklärt Billington diesen Zusammenhang mit einer folgerichtigen Neuorientierung hinsichtlich der Darstellung des Politischen in seiner Kunst, während er zugleich die Vermutung zurückweist, Pinters zunehmende Beschäftigung mit der Weltpolitik sei eine auf eine Schaffenskrise zurückzuführende Ersatzhandlung.<sup>1856</sup> Nach der Wiederholung zuvor vorgebrachter Argumente, wie der Wehrdienstverweigerung, dem grassierenden Antisemitismus und der politischen Thematik seiner früheren Stücke,<sup>1857</sup> Letzteres gestützt durch eine entsprechende Selbstaussage Pinters,<sup>1858</sup> nennt Billington als wesentliche Faktoren für Pinters stärker

---

the Soviet use of mental hospitals as repositories for social dissidents and it prefigured the American abuse of political prisoners in Central America, the stern methods of interrogation and detention used by the British authorities in the H-Block of Belfast's Maze Prison and the increasing numbers of deaths in Britain of prisoners held in official custody.“

<sup>1852</sup> Ebd., S. 299.

<sup>1853</sup> Ebd., S. 234 (s. Anm. 1850).

<sup>1854</sup> Vgl. ebd., S. 256: „It is much too simple to say that Pinter's work started by dealing with external menace, moved on to a period obsessed with time and memory, and then became militantly political. The truth is that Pinter's obsessions constantly fold into each other and overlap. He had always been fascinated by the politics of private relationships and alert to world affairs, and he was still very much preoccupied by time, male friendship and the intricacies of sexual deception.“

<sup>1855</sup> Vgl. ebd., S. 132: „Some of the views expressed in this talk have been modified over the years, particularly Pinter's distrust of plays that engage with contemporary issues or that offer ‚warnings, sermons, admonitions, ideological exhortations, moral judgements, defined problems with built-in solutions‘.“ u. S. 304: „He had moved a long way from the position he had adopted in 1962 when he told a Bristol student audience that ‚what I write has no obligation to anything other than to itself‘. By the 1980s, he acknowledged that he did have another obligation which was to expose the lies by which we live and the reality beneath the rhetoric of politicians.“

<sup>1856</sup> Vgl. ebd., S. 286: „It is perfectly true that Pinter's sense of creative impotence was accompanied by a growing and ungovernable concern with injustice, official mendacity and the denial of human rights. Yet it is crass and vulgar to assume, as many commentators do, that Pinter's growing preoccupation with politics and international affairs in the 1980s was the result of a writer's block. If anything, it was the *cause* rather than the consequence: he was struggling to find a way to express in dramatic terms his powerful political instincts. But what was it precisely that transformed Pinter, the supposed trader in mystery and ambiguity, into a political animal? There are many answers to the question. The most obvious is that Pinter's work in the 1980s, far from being a sudden Damascene conversion, was a logical development of everything that had gone before.“ Später stellt er mit Verweis auf Pinters im April 1995 an der Universität Sofia gehaltene Rede, in dem dieser davon spricht, dass Sprache sowohl in seinen Stücken als auch in der Realität als Instrument des Terrors, der Manipulation und der Täuschung diene, fest: „That seems to me the definite answer to those who argue that Pinter's overtly political plays represent a regrettable deviation from his stock-in-trade as a purveyor of domestic menace, or that his public activism, particularly in the eighties, was designed to camouflage writer's block.“ (S. 371–372)

<sup>1857</sup> Ebd., S. 286.

<sup>1858</sup> Vgl. ebd., S. 286–287: „I must repeat,‘ he told me in 1995, ‚that *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party* and *The Hothouse* are doing something which can only be described as political.“ Vgl. auch die fast gleichlautende Formulie-

politische Ausrichtung den Einfluss des politisch engagierten, linksliberal geprägten Freundeskreises, den von Pinter selbst rückwirkend als springenden Punkt bezeichneten Chile-Putsch und die Beziehung zu Lady Antonia Fraser, die im Gegensatz zu Pinters erster Ehefrau politisch sehr interessiert und engagiert gewesen sei<sup>1859</sup> und resümiert: „Pinter’s political instinct was always there. It simply matured in the 1970s in response to friendship, a new life and the imperative of public events. In the 1980s, it manifested itself in greater activism and the writing of political plays.“<sup>1860</sup>

In einer sich anschließenden Diskussion zum Wert des Politischen in der Kunst bezieht Billington eindeutig die Position des Fürsprechers, wenn er politische Überzeugungen als Energiequelle für die Kunst bezeichnet, der Kritik an Pinters späten Werken deren veränderte Zielsetzung entgegenhält und mit dem Hinweis auf George Bernard Shaws Unterscheidung zwischen einem aufgrund seiner ästhetischen Wertschätzung langlebigen Werk und einem, das stärker in der Welt gewirkt habe, fordert, dass auch die Wirkungsabsicht der Stücke Pinters als Bewertungsmaßstab zu berücksichtigen sei.<sup>1861</sup> Diese Wertungsfragen greift Billington später wieder auf, und zwar zunächst, indem er die beiden konträren Kunstauffassungen wertend einander gegenüberstellt<sup>1862</sup>, und schließlich in seinem Kapitelfazit, in dem er Pinters Verdienst hervorhebt, der herrschenden Vorstellung von der Rolle des Künstlers als, wie er es abwertend ausdrückt, einem „impotent, detached observer of world affairs“ entgegengewirkt zu haben und klarstellt, dass seiner Ansicht nach Pinters öffentliche Stellungnahmen zu politischen Themen nicht als Beleg für „political naïvety“ oder „creative bankruptcy“ und die politischen Stücke nicht als „symptom of Pinter’s artistic decline“ zu sehen seien, sondern dass sich in einem politischen Bewusstsein, das auch in Pinters Kunst seinen Niederschlag finde, die „unity of his life and art“ dokumentiere.<sup>1863</sup>

Im Folgenden wechseln sich Aufzählungen von Pinters politischen Aktivitäten in den 1980/90er Jahren, wobei Billington auch ausführlich auf die Türkei-Reise eingeht,<sup>1864</sup> mit stark positiv wertenden Interpretationsskizzen zu einzelnen Bühnen- und Drehbuchwerken ab. So lobt er die Aktualität und Effizienz von *Precisely*<sup>1865</sup> und die Balance zwischen „moral conviction“ und „latent irony“ in *One for the Road*<sup>1866</sup>, *Mountain Language* und *One for the Road* bescheinigt er, westliche Gesellschaften aus ihrer Gleichgültigkeit und Selbstzufriedenheit gerissen zu haben<sup>1867</sup>; anerkennend verweist er auf die „calculated precision“ und den „powerful dramatic impact“ von *The New World Order*<sup>1868</sup> und die Re-

---

nung auf S. 92: „Looking back at early plays like *The Dumb Waiter* and *The Birthday Party*, Pinter now says ‚they are doing something which can be described as political‘.“

<sup>1859</sup> Ebd., S. 287–288.

<sup>1860</sup> Ebd., S. 288–289.

<sup>1861</sup> Vgl. ebd., S. 289: „if you exclude from drama the expression of strong political convictions, then you rob it if [sic] one of its ancient sources of energy. It is part of the liberal fallacy that *all* drama must at *all* times express multiple viewpoints. From Aristophanes to Brecht, there is a long and honourable tradition of instructive – even propagandist – drama. In Pinter’s case, it seems to me that he has been consistently successful in creating dramatic images and situations that jolt our moral complacency and bourgeois blindness. It is futile to complain that his openly political plays of the 1980s don’t have the polyphonic richness of a work like *The Homecoming*; they serve a different purpose. [...] Pinter’s late political plays are to be judged by similar criteria. They are public acts designed to draw attention to the bureaucratic euphemisms surrounding nuclear war (*Precisely*), the abuse of human rights (*Mountain Language*), bourgeois complicity in governmental cruelty (*Party Time*). Far from signalling a diminution of Pinter’s creative flair, they represent an extension of his human sympathies and theatrical range.“

<sup>1862</sup> Vgl. ebd., S. 299: „Pinter’s belief since the 1980s in the need to explore issues of conscience seems to me infinitely preferable to the traditional acceptance of artistic impotence expressed by Auden in 1939 in *The Prolific and The Devourer*: ‚Artists and politicians would get along better in a time of crisis like the present, if the latter would only realise that the political history of the world would have been the same if not a poem had been written, not a picture painted nor a bar of music composed.‘ Auden’s philosophy that no line of poetry ever stopped a Jew going to the gas chambers is often invoked to justify the artist’s detachment from society. Pinter’s growing conviction that the writer has dual responsibilities, as both a private citizen and a public figure, strikes me as more positive and productive.“

<sup>1863</sup> Ebd., S. 305. Vgl. auch S. 389: „In the course of that journey there have been inevitable shifts of tone and emphasis. [...] But the fascinating paradox of Pinter is that, while moving with the times, he has also, as an artist, stayed faithful to his vision, his instincts and to his own internally consistent world.“

<sup>1864</sup> Ebd., S. 297–298 (Türkei), 304–305, 306–309, 322, 327, 334–335 u. 373 (s. Anm. 1629, 1631–1634 u. 1637–1641).

<sup>1865</sup> Ebd., S. 291 u. 292.

<sup>1866</sup> Ebd., S. 293.

<sup>1867</sup> Ebd., S. 299.

<sup>1868</sup> Ebd., S. 328.

levanz von *Party Time* für das zeitgenössische Großbritannien<sup>1869</sup>; und er würdigt *Ashes to Ashes*, in dem Pinter das politische Thema mit Leitmotiven seines früheren Werks verknüpft habe, als „extraordinarily powerful work“<sup>1870</sup>. Zwei der vier in der Zeit von Juli 1986 bis Juli 1989 verfassten (politischen) Drehbücher (s. Anm. 1817 u. 1819) zählt Billington zudem zu Pinters besten Arbeiten für den Film<sup>1871</sup>.

**Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance* (2009)**

Bei dem Band, der die Beiträge des internationalen Symposiums *Viva Pinter*, das im März 2007 in Lyon stattfand, vereint, ist die Kernaussage bereits im Titel enthalten. Konferenz und Publikation stellen die Bedeutung der politischen Überzeugungen und des Widerstandsgeistes in den Vordergrund und zollen Harold Pinter als einem politischen Autor und Aktivisten Tribut.<sup>1872</sup> Eingerahmt von Gauthiers Einführung („Introduction: Pinter's Spirit of Resistance against the tapestry of lies“) und Fazit („Conclusion: Pinter and the power games of daily fascism“), gliedert sich der Band in die drei Teile „Pinter's Stage and Film Directors“, „Poetry, Politics, Metaphysics“ und „Harold Pinter, The Humanist“, in denen Pinters Werke (Drama, Film, Lyrik) aus unterschiedlichen Blickwinkeln und meist mit einem Fokus auf die politischen Aspekte betrachtet werden. Neben Vertretern aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie Michel Ciment, Steven H. Gale, Chittaranjan Misra und Brigitte Gauthier selbst kommen auch Weggefährten Pinters zu Wort, z. B. die BBC-Radioproduzentin Barbara Bray, der Literaturübersetzer Jean Pavans sowie die Regisseure David Jones, Jerry Schatzberg und Volker Schlöndorff. Die nachfolgende Darstellung konzentriert sich auf die Argumentation Gauthiers und wird durch Beispiele aus anderen Textbeiträgen ergänzt.

Gauthiers zentrale These lautet, Pinter sei ein politischer Autor und sei dies immer schon gewesen. Nachdem sie diese These, indirekt gestützt auf Selbstaussagen des Autors, am Anfang ihrer Einführung formuliert hat<sup>1873</sup>, definiert sie die künstlerische Zielsetzung Pinters als Verteidigung des demokratischen Ideals und entfaltet nachfolgend ihr Hauptargument, den Nachweis politischer Gehalte in den frühen Stücken. Nach Auffassung Gauthiers ergründet Pinter in diesen die Wurzeln des Faschismus, indem er die psychologische Disposition des Menschen analysiert, die ihn für derartige Tendenzen empfänglich macht, und indem er aufzeigt, wie Sprachverzerrung und -missbrauch zur Auflösung der Demokratie beitragen.<sup>1874</sup> Zur Stärkung ihres Arguments, Pinters Verfahren zur Verwirklichung seiner Intention in den frühen Stücken, die „mechanisms of totalitarianism“<sup>1875</sup> offenzulegen, bestehe darin, die Machtstrukturen und -praktiken des Alltags als Grundlage und zugleich Spiegel der Anwendung politischer Macht zu erweisen, beruft Gauthier sich im Verlauf ihrer Beweisführung auf Michel Foucault, dessen Schriften sie als „hermeneutical key“ zum Werk Pinters bezeichnet: Pinter zeige die Bruchstellen im alltäglichen menschlichen Miteinander auf, auf denen die Gewalt totalitärer Systeme basiere.<sup>1876</sup> Vor allem die Vorstellung vom Machtkampf als sozialem Muster, in dem die soziopolitischen Strukturen des Faschismus bzw. Totalitarismus reflektiert seien<sup>1877</sup>, bildet den Referenzrahmen für ihre Interpretationsskizzen von Pinters frühen Stücken.<sup>1878</sup>

<sup>1869</sup> Ebd., S. 331.

<sup>1870</sup> Ebd., S. 375.

<sup>1871</sup> Ebd., S. 315 (*Reunion*) u. S. 320 (*The Comfort of Strangers*; s. auch Anm. 1824–1826).

<sup>1872</sup> Im Klappentext heißt es „this book, which emphasises his political agenda“ und „VIVA PINTER, a tribute to his work centred on a key notion for the city of Lyon, the Spirit of Resistance“. Gauthier, Vertreterin der gastgebenden Universität Lyon und Herausgeberin des Sammelbandes beschreibt Zielsetzung und Teilnehmerschaft des Kolloquiums wie folgt: „I wanted VIVA PINTER to be a revolution in genres, to turn literature inside out, and show that for men of letters and especially playwrights, literature is not an end in itself but a tool. [...] It is a historic moment, a cry, a direct action intended to show gratitude towards those who have struggled and who struggle on to protect us from the totalitarian tendencies and to hand on this duty to resist to the next generation. That is why, over the next three days, we will be in touch not with Pinter specialists but with ‚Pinter combatants‘. [...] They didn't register for a conference; they joined a movement with the eagerness that militants will recognize.“ Gauthier: *Harold Pinter and Volker Schlöndorff*, S. 28.

<sup>1873</sup> Vgl. Gauthier: Introduction, S. 2: „We all know by now that Pinter claims he is a highly political writer even in his most ‚triangular‘ plays. He's not a new-born committed writer. Every one of his plays follows this direction.“

<sup>1874</sup> Vgl. ebd., S. 3: „Harold Pinter has elaborated throughout his work a study in tracking down germs of fascism in daily life. He analyses the psychological phenomena within an individual which turn him into a terrain susceptible of being receptive to fascist tendencies. [...] He is trying to help the world preserve its democratic ideals, showing how they are slowly being dissolved by the distortion of language.“

<sup>1875</sup> Ebd., S. 10.

<sup>1876</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1877</sup> Ebd.

Darüber hinaus verweist sie darauf, dass die Allgegenwart des Holocaust allen seinen Stücken zu eigen sei und sich etwa in scheinbaren Nebensächlichkeiten, wie in *The Caretaker* beispielsweise der Angst des Landstreichers Davies vor dem Gasofen, enthülle.<sup>1879</sup> Den Unterschied zwischen den frühen Comedies of Menace, den Revue-Sketchen und den Memory Plays zu den politischen Stücken der Spätphase sieht sie darin begründet, dass Pinter sich nach seinem Türkei-Erlebnis von der Aufarbeitung vergangener Ereignisse ab- und der Zukunftswarnung zugewandt habe.<sup>1880</sup> Die späten Stücke seien somit nicht Ausdruck eines neu erwachten Interesses Pinters an politischen Themen, sondern bedienten sich lediglich eines neuen, vom Symbolismus gereinigten, radikaleren Stils, um seine Botschaft deutlicher zu transportieren.<sup>1881</sup> Pinters frühe und späte Werke unterschieden sich demnach nicht in der Zielsetzung voneinander und zeugten somit sowohl von einer Konstanz im künstlerischen Schaffen Pinters als auch von einer Kohärenz zwischen dem Künstler Pinter und dem Aktivist Pinter.<sup>1882</sup> Auf politische Aspekte in seinen Drehbuchadaptionen geht Gauthier zum einen in ihrem Textbeitrag „Harold Pinter and Volker Schlöndorff: two freedom fighters“ ein, in dem sie die Gemeinsamkeiten in der politischen Haltung und künstlerischen Intention von Autor und Regisseur, auch im Hinblick auf die Verfilmung von *The Handmaid's Tale*, in den Mittelpunkt stellt.<sup>1883</sup> Zum anderen greift sie die These vom Zusammenhang zwischen mikropolitischen und makropolitischen Strukturen und der Offenlegung der Wurzeln und Mechanismen des Faschismus am Beispiel einer Reihe von Drehbucharbeiten Pinters sowohl in dem von ihr moderierten Gespräch zur Adaption von *Reunion*<sup>1884</sup> als auch in ihrem Fazit<sup>1885</sup> wieder auf.

<sup>1878</sup> Vgl. ebd., S. 12: „The characters in *The Room*, *The Dumb Waiter*, *The Caretaker*, and *The Birthday Party* are gifted with an existential strength which throws us into the arena of politics. They have been marked by their social context and the newspaper reading during the breakfast session reasserts male chauvinist power, a learned silence, while the wife babbles away in a general state of domestic agitation (*The Room*). His plays are constantly on the boundaries between existentialism and politics.“; Gauthier/Ciment/Kahane, S. 75: „Pinter is well known as a dramatist of significance of power games, in *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Homecoming* and *The Lover* [...]“

<sup>1879</sup> Vgl. Gauthier: Harold Pinter and Volker Schlöndorff, S. 27: „Several years ago, I wrote *Harold Pinter: Le Maître de la fragmentation*, in which I held that the Holocaust was the absent present that underlies all of Pinter's texts. Looking back at the past, looking at a present that feeds on the traumas of the past, Davies in *The Caretaker*, hopes that the gas stove is not leaking. I was sensitive at the time to Pinter's ability to tease out the germs of fascism in the everyday relations of masters and servants, colleagues, lovers.“ u. S. 29: „In *The Caretaker*, the past and the Holocaust are nowhere mentioned. The important words are never mentioned. They appear in peripheral objects: Davies is afraid of the gas stove, and wonders if there might possibly be a leak.“

<sup>1880</sup> Vgl. Gauthier: Introduction, S. 6: „Then from the 1980s onward, Pinter chose to write directly political plays. *One for the Road* marks the transition as a result of his shock at meeting the American ambassador in Turkey [...]. This turning point was prompted by a personal experience and from then on instead of looking back towards the past and of working on the duty to keep alive the memory of the Holocaust and other historic crimes against humanity, he turned to writing cautionary tales.“

<sup>1881</sup> Vgl. ebd., S. 9: „Pinter takes a clinical look at Real Man, and this is the foundation stone of his political analysis. He did not become interested in politics only recently. His dramatic angle has always been political and his plays are demonstrations of phenomena at the origin of world conflicts. His outlook on the Real Man doomed to betray, threaten, destroy or even kill in his daily life has led him to cleanse his style of any symbolism. [...] Pinter's political journey from his first play (*The Room*) to the last one (*Celebration*) is clear. Pinter has radicalised his speech and detached himself from symbolism and oblique political discourses. The evolution of his dramatic choices reinforces the feeling of political urgency. He has slightly altered his style in order for his message to be more easily perceived. Moreover, highlighting the political impact of his approach reinforces the incisiveness of his style.“

<sup>1882</sup> Vgl. ebd.: „In Pinter's work it is impossible to dissociate the theatrical from the political. There is no hermetic frontier between the literary man and the political activist [...]. Pinter's work is all the richer because it is coherent.“

<sup>1883</sup> Vgl. Gauthier: Harold Pinter and Volker Schlöndorff, S. 28–29: „*The Handmaid's Tale* [...] seemed to me to best sum up how totalitarianism, whether yesterday or today, is only a slight twist of a simple rule.“, S. 30: „Volker Schlöndorff and Harold Pinter worked on a text that tells of a totalitarian system that could come about. At the time, it was necessarily seen as a reminder of the past and Nazism.“ u. S. 32: „In *The Handmaid's Tale*, adapted in 1990 from a novel by Margaret Atwood, Pinter and Schlöndorff continue their reflection on the interplay of sex and power.“

<sup>1884</sup> Vgl. Gauthier/Ciment/Kahane, S. 75: „Brigitte Gauthier: [...] His power as a dramatist and screenwriter lies in his extraordinary ability to capture the presence of the germs of fascism in varied situations: in a country during the rise of Nazism (*Reunion*), in a totalitarian utopia (*The Handmaid's Tale*) or at the heart of a sadomasochistic relationship (*The Comfort of Strangers*).“

<sup>1885</sup> Vgl. Gauthier: Conclusion, S. 219–220: „He creates pivotal scenes around sport activities or games which enable us to see Man's true nature. In *The Handmaid's Tale*, the two leading characters play scrabble and card games to create some sort of intimacy as well as a strategy of assessment of the adversary's strengths. He's very keen on using the most well-known British social games the way Brecht used songs. The very structure of those games clearly sets out what's really at stake within these conventional social entertainments: power, winning or losing, and the reassessment of male bonding which announces political models which tend towards fascism.“ u. S. 227: „His dramatic and cinematographic careers have been dedicated to exploring the different facets of the mechanics of fascism. *The Quiller*

Auch in den Beiträgen anderer Teilnehmer ist die Gesamtkonzeption der Konferenz reflektiert. Ähnlich wie bei Billington werden auf Basis von Lebensdaten Pinters und Einzelinterpretationen seiner Werke Prägungszusammenhänge und Belege für ein früh entwickeltes politisches Bewusstsein angeführt und soll der Nachweis einer politischen Thematik in den frühen Stücken erbracht werden. So findet sich der Hinweis auf die Auseinandersetzung Pinters mit Antisemitismus/Faschismus in dem Beitrag Gales<sup>1886</sup>; Bray und Kahane erwähnen die Wehrdienstverweigerung des jungen Pinter<sup>1887</sup>; und Kahane betont, dass Pinter immer schon politisch engagiert gewesen sei<sup>1888</sup> und deutet den Film *Turtle Diary* wie Billington (s. Anm. 1852) als eine politische Stellungnahme Pinters<sup>1889</sup>. Ferner bedienen sich einige Autoren, ähnlich wie Billington und Gauthier, eines sehr weit gefassten Politikbegriffs bzw. treffen eine Unterscheidung zwischen *direkt* und *indirekt* politisch.<sup>1890</sup> Ebenso liefern weitere Autoren Beispiele für politische Deutungen von frühen Stücken, etwa Chittaranjan Misra, der im Eindringen in *The Room* den Gestapo-Terror, in den Misshandlungen in *The Birthday Party* die Qualen der Juden unter der Nazi-Herrschaft, in *The Hothouse* die systematische Gewalt gegen in psychiatrischen Kliniken inhaftierte politische Gegner in der Sowjetunion und in *The Dumb Waiter* die Funktionsweise autoritärer Organisationen vergegenwärtigt sieht.<sup>1891</sup>

### Erwiderungen und Einwände

Obwohl auch Billington und Gauthier auf Basis der Werke Pinters, unter Einbezug von biografischen Aspekten und unter Rückgriff auf Selbstäußerungen Pinters argumentieren, gelangen sie zu Ergebnissen, die sich zu denen der vorliegenden Untersuchung konträr verhalten. Die These, dass Pinters Kunst von Anfang an politisch gewesen sei, ist aus meiner Sicht jedoch nicht haltbar, da sie auf unrichtigen Annahmen, methodischen Fehlern und projektiv-aneignenden Strategien basiert:

- 1) Die Definition des Begriffs „Politik“ und die Differenzierung zwischen direkt und indirekt politisch  
Wenn der Begriff des Politischen – bisweilen unter expliziter Bezugnahme auf die Theorien Michel Foucaults – sehr weit gefasst wird, indem auch gesellschaftliche, religiöse, private und psychologische Aspekte dem Bereich des Politischen zugeordnet werden (s. Anm. 1841, 1876–1878 u. 1890), können auch die frühen Stücke Pinters politisch gedeutet und Pinter als durchgängig politischer Autor bezeichnet werden. Grundsätzlich sind nach dieser weiten, postmodernen Definition aber jeder menschliche Lebensbereich und jede zwischenmenschliche Interaktion politisch. Zudem hat Pinter selbst in der Frühphase nachweislich mit einem sehr viel engeren Politikbegriff operiert: Wenn er sich, auf seine Haltung zur Politik angesprochen, konkret auf den Binnenmarkt (s. Anm. 1616), den Vietnam-Krieg und das Apartheid-System in Südafrika (s. Anm. 1618) bezieht oder von seiner Verachtung für Politiker und politische Strukturen spricht (s. Anm. 1719), ist ganz klar, dass er den Begriff „Politik“ im engeren Sinn als Regierungshandeln versteht.

Da ferner die großen Unterschiede in Inhalt, Thematik, Gestaltungsweise und Intention zwischen den frühen Stücken Pinters und den späten politischen Stücken unverkennbar sind, bedienen sich die genannten Interpreten einer Hilfskonstruktion, nämlich dem Voranstellen eines Adjektivs wie

---

*Memorandum*, a spy movie made in 1966 deals with a neo-Nazi organization run by Oktober (Max von Sydow); *Reunion* by Jerry Schatzberg, deals with the friendship between a young Jewish boy and a young Arian boy during the rise of Nazism in Germany; in Volker Schlöndorff's *The Handmaid's Tale* he analyzes the totalitarian trends of a dystopia where inferior women procreate for the barren wives of the elite.“

<sup>1886</sup> Gale: A great innovator, S. 128.

<sup>1887</sup> Bray, S. 22; Gauthier/Ciment/Kahane, S. 76.

<sup>1888</sup> Gauthier/Ciment/Kahane, S. 76.

<sup>1889</sup> Ebd., S. 77.

<sup>1890</sup> Vgl. Bray, S. 21–22: „He is very politically committed, though he hasn't been openly committed to a political theme until he went to Turkey [...]. Yet, if you study all his work, you'll see his commitment to a social; a political theme is there from the very beginning, even if it's not obvious, even if it's not patent. It's there in it.“; Jones, S. 64: „Harold's plays are political. For me, political [...] is the great art of living together. To be political is to understand how to live as a society, as a family.“

<sup>1891</sup> Vgl. Misra, S. 183: „[...] *The Room* marked by a threat of intrusion brings to mind the political situation during the Second World War when people were afraid of expulsion from their rooms by unknown assailants. [...] *The Birthday Party* evokes the Nazi tortures of Jews and *The Hothouse* the Soviet Government's systematic brutality to political prisoners in psychiatric hospitals [...].“ u. S. 188: „the job of silencing the individual voice is enacted by functionaries deployed by unknown organisations. The hierarchy of the organisation is offered through a cast of these functionaries, as a group or single character but often as a pair of characters, one senior and the other as the junior partner. *The Dumb Waiter* involves the playwright's insight into the working of organisations at the micro-level.“ Wie Billington deutet auch Misra *The Hothouse* im Kontext von Ereignissen, die erst *nach* Entstehung des Stücks stattgefunden haben. Siehe Anm. 1850–1851.

„overtly“, „openly“ oder „directly“ vor die Bezeichnung „political play“ (s. Anm. 1840, 1856, 1861 u. 1880). Der Begriff „Politik“ wird somit in zwei Sinnvarianten auf Pinters Werk angewandt: im engeren Sinn auf die späten Stücke, die sich mit politischen Sachverhalten befassen, und im weiteren Sinn auf die frühen Stücke, von denen behauptet wird, dass das Politische (anhand familiärer Strukturen, zwischenmenschlicher Machtkämpfe usw.) metaphorisch, subversiv oder auf einer Mikro-Ebene ausgedrückt werde (s. Anm. 1843, 1881 u. 1891). Auch Pinter selbst hat sich die Redeweise vom „overtly“ oder „direct“ Politischen später zu eigen gemacht (s. Anm. 1723 u. 1732).

## 2) Fakten aus Pinters Leben als Beleg

Um zu belegen, dass Pinter immer schon ein politischer Autor war, werden verschiedene „politische“ Ereignisse oder Lebensumstände Pinters angeführt. Damit soll entweder ein prägender Einfluss geltend gemacht oder der Beweis der Konstanz weltanschaulicher und künstlerischer Überzeugungen erbracht werden. Pinters Erfahrungen mit dem Antisemitismus und den britischen Neo-Faschisten (s. Anm. 1837, 1857 u. 1886) oder die Einflüsse seines privaten Umfeldes (s. Anm. 1859) beziehen sich jedoch auf das weltanschauliche Überzeugungssystem Pinters. Sie erstrecken sich nicht auf seine kunstbezogenen Überzeugungen und können demnach nicht als Beleg für deren Kontinuität herangezogen werden. Als Anhaltspunkt, dass Pinter schon früh über ein ausgeprägtes politisches Bewusstsein verfügte, wird mehrfach seine Wehrdienstverweigerung angeführt (s. Anm. 1838, 1857 u. 1887) oder es wird darauf hingewiesen, dass Pinter sich auch schon vor Mitte der 1980er Jahre politisch engagiert habe (s. Anm. 1853 u. 1888). Zwischen dem Nachweis einer bestimmten Weltanschauung oder konstanter politischer Überzeugungen und dem Nachweis einer bestimmten (und konstanten) Kunstauffassung ist jedoch zu differenzieren. Zur Aufrechterhaltung der These vom künstlerischen Paradigmenwechsel ist es nicht notwendig, Harold Pinter ein (früh ausgeprägtes) politisches Bewusstsein oder politisches Engagement abzusprechen. Tatsächlich eignet sich der Nachweis einer konstanten Weltanschauung keinesfalls zugleich als Bestätigung für die Konstanz der kunstprogrammatischen Positionen des Autors. Paradoxerweise wird auch Pinters Türkei-Erfahrung angeführt, um eine Entwicklung vom *indirekt* politischen frühen Pinter zum *direkt* politischen Pinter der Spätphase zu erklären, zugleich aber ein *grundlegender* Wandel in seiner Kunst bestritten (s. Anm. 1856, 1864, 1880 u. 1890).

## 3) Interpretatorische Selektion von Einzelphänomenen

Der Textbestand der frühen Stücke wird vorrangig unter dem Aspekt des Politischen (im weiteren Sinn) untersucht. Dabei deuten einige Formulierungen darauf hin, dass einzelne Texttatsachen isoliert betrachtet und als Beleg für den politischen Gehalt der frühen Stücke angeführt werden (s. Anm. 1879 u. 1891). Dass die Deutung der selektierten Textelemente sich im Rahmen einer Erklärung des Textganzen bewährt, halte ich – zumindest in den zitierten Fällen – für unwahrscheinlich.

## 4) Ignorieren oder Abschwächen früherer kunstbezogener Aussagen Pinters

Da frühe programmatische Äußerungen Pinters mit später erteilten Selbstaussagen im Widerspruch stehen, werden sie im Sinne der eigenen Argumentation bisweilen heruntergespielt, ignoriert oder gar für ungültig erklärt. Während Billington sich durchaus etwa mit den von Pinter in der Bristol-Rede (1962) vertretenen Positionen auseinandersetzt (s. Anm. 1855), spielen frühe Autorkommentare bei Gauthier überhaupt keine Rolle. Roberto Andò weist gar die von Pinter im Channel 4-Interview im Januar 1984 abgegebene Stellungnahme zum Wandel in seiner Kunstprogrammatis (s. Anm. 1718) als seiner Meinung nach unzutreffend zurück.<sup>1892</sup> Dies betrifft des Weiteren auch konkrete Selbstaussagen Pinters zu seinen Werken: Beispielsweise bestätigt Pinter 1988 in einem Interview Gussows Feststellung, dass *Turtle Diary* keine politische Botschaft habe<sup>1893</sup>, was Billington und Kahane aber offensichtlich nicht berücksichtigen (s. Anm. 1852 u. 1889); und in einem 1993 geführten Gespräch mit Gussow bejaht Pinter die Frage „*Reunion* is the only time you’ve dealt even indi-

<sup>1892</sup> Andò: Remembering others, S. 211–212: „There are those that think a change came about in the way his vision of politics opened up. It has been suggested that it began when he grew close to Antonia Fraser. He himself allowed us to guess at it when in a well-known interview he observed, ‚Like a great number of people I went through life like a sort of sleepwalker. I remember that I took myself for an artist in his ivory tower, which, when I think about it today, is a classic nineteenth century idea. Today I completely refuse all that.‘ As for myself, I don’t believe there was an abrupt change. I believe rather in a sort of far-sightedness that gradually grew sharper and more consistent, and the charm specific to Pinter is to be found precisely in that unfailing separation: on one side, art, the theatre [...]; on the other side, political militancy, the last opportunity to lash out and shriek his refusal of the progressive, irresistible dissolution of the human.“

<sup>1893</sup> Gussow: „Stan, don’t let them tell you what to do“, S. 72: „MG: *Turtle Diary* has no political message. HP: No, *Turtle Diary* is about lonely people.“ Siehe auch Anm. 1753.

rectly with the Holocaust?“<sup>1894</sup>, wovon sich die Interpreten, die dieses Thema in Pinters frühen Stücken sehr wohl repräsentiert sehen, jedoch nicht beirren lassen (s. Anm. 1879–1880 u. 1891).

##### 5) Retrospektive Selbstinterpretationen Pinters

Pinter selbst hat in späteren Jahren politische Deutungen seiner frühen Stücke geliefert<sup>1895</sup> – worauf sich Vertreter der Position, dass Pinter schon immer ein politischer Autor gewesen sei, gerne berufen (s. Anm. 1858 u. 1873). Als Exempel für eine aktualisierende Neudeutung Pinters kann das 1958 verfasste und erst 22 Jahre später zur Aufführung gebrachte *The Hothouse* dienen. Während die bei Billington zitierte Zusammenfassung des Stücks, die Pinter im Jahr 1958 an die BBC-Radioproduzentin Bray sendet, sowie seine 1966 gegenüber Bensky, 1979 gegenüber Gussow und die in der „Author’s Note“ zur 1980 publizierte Buchausgabe abgegebenen Erklärungen im Einklang mit seinen frühen kunstprogrammatischen Positionen stehen (s. Anm. 1698–1699), plädiert Pinter in den im Jahr 1985 bzw. 1988 mit Nicholas Hern und Anna Ford geführten Interviews für eine politische Auslegung<sup>1896</sup>. Interpreten wie Billington und Misra, die das Stück (u. a.) als Anklage gegen die Behandlung Oppositioneller in der Sowjetunion deuten (s. Anm. 1850–1851 u. 1891), können sich auf die späten Selbstdeutungen stützen. Hier ist einzuwenden, dass auch Selbstinterpretationen am Textbestand zu überprüfen sind (s. Kap. 1.2.3, Anm. 223–225), insbesondere wenn sie, wie die Selbstaussagen des späten Pinter, im Widerspruch zu früheren kunstprogrammatischen Stellungnahmen stehen. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass Pinters politische Interpretationen der eigenen Frühwerke stets in der Rückschau erfolgen, wobei in Betracht gezogen werden muss, dass der Autor rückwirkende Neuinterpretationen aus bestimmten Gründen – etwa zur eigenen psychischen Entlastung – vornimmt. Dabei kann er sich relativ leicht an die seit Mitte der 1980er Jahre vorgenommenen politischen Neuinterpretationen der frühen Stücke anschließen. Meiner Auffassung nach kommt es so zu einer sich gegenseitig verstärkenden Wechselwirkung bzw. einer Kreisbewegung der Deutungsaktivitäten: Während Pinter sich die politischen Deutungen der Interpreten aneignet, ziehen diese wiederum interpretative Selbstauskünfte Pinters zur Stärkung ihrer Argumentation heran.

##### 6) Anlegen eigener weltanschaulicher und ästhetischer Überzeugungen

Zumindest teilweise scheint die vertretene These auf die Weltanschauung und die Kunstauffassung des jeweiligen Interpreten zurückführbar. So wird sowohl von Billington als auch von Gauthier nicht nur einer gesellschaftlich und politisch relevanten Kunst ein höherer Stellenwert zugemessen als einem Kunstprogramm/-produkt, das dieses verneint und auf der Zweckfreiheit der Kunst besteht, sondern auch einer Persönlichkeit, deren Denken und Handeln von Konsistenz und Kontinuität gekennzeichnet ist, höhergeschätzt als eine Persönlichkeit, die einen grundlegenden Meinungswandel oder Positionswechsel vollzogen hat (s. Anm. 1854, 1856, 1861–1863, 1873 u. 1882).

### 14.1.3 *The Handmaid’s Tale*: Das Adaptionkonzept des Ursprungsdrehbuchs

Gegenüber Gussow hat Pinter 1971 erklärt, das entscheidende Kriterium für die Auswahl seiner Filmprojekte sei, dass „something sparked“ (s. Anm. 1756). Es liegt also zunächst einmal nahe zu fragen: Was war bei *The Handmaid’s Tale* der überspringende Funke, der Pinter veranlasst hat, die Adaption zu übernehmen? Tatsächlich weist der Roman eine Reihe von thematischen Parallelen zu seinen eigenen sowie auch zu von ihm für den Film adaptierten Werken auf, die ihn geradezu für eine Bearbeitung durch Pinter prädestiniert erscheinen lassen. Die streng hierarchische, aber nichtsdestoweniger von gegenseitigen Abhängigkeiten, unerfüllten Erwartungen und persönlichen Bedürfnissen geprägte Figurenkonstellation in Atwoods Roman repräsentiert den bei Pinter wiederkehren-

<sup>1894</sup> Gussow: „Even old Sophocles didn’t know what was going to happen next“, S. 137.

<sup>1895</sup> Beispiele dafür finden sich im Interview mit Hern (1985), in dem er von Gus’ Rebellion gegen die anonyme Autorität in *The Dumb Waiter*, der Vernichtung Stanleys durch autoritäre Kräfte in *The Birthday Party* und dem Amts- bzw. Machtmissbrauch in *The Hothouse* spricht und das Prinzip dieser Stücke als „political metaphor“ bezeichnet (S. 7–8; s. auch Anm. 1896), im Interview mit Ford (1988), in dem er diese Aussage wiederholt und spezifiziert (s. Anm. 1896), sowie in dem Gespräch mit Gussow 1988, in dem er zu *The Birthday Party* feststellt: „The idea of the knock came from my knowledge of the Gestapo.“ Gussow: „Stan, don’t let them tell you what to do“, S. 71.

<sup>1896</sup> Hern, S. 8: „*The Birthday Party*, which I wrote more or less at the same time, in 1957, again has a central figure who is squeezed by certain authoritarian forces. I would say that *The Hothouse* – which actually followed quite shortly [...] – is essentially about the abuse of authority.“; Ford, S. 85: „I think that the plays like *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter* and *The Hothouse* are metaphors, really. When you look at them, they’re much closer to an extremely critical look at authoritarian postures – state power, family power, religious power, power used to undermine, if not destroy, the individual, or the questioning voice, or the voice which simply went away from the mainstream and refused to become part of an easily recognisable set of standards and social values. *But you do not interpret them as political plays?* Yes, I do.“

den Themenkomplex der Machtverhältnisse in individuellen Beziehungen und des Problems von Dominanz und Unterordnung. Offreds Bemühen, Körper und Geist gegen ein Eindringen von außen zu schützen, korrespondiert mit dem aus vielen Pinter-Stücken vertrauten und oft auf Selbsterhaltung gerichteten Kampf um Territorien. Der von Pinter vorrangig in den Memory Plays sowie in einzelnen Drehbuchprojekten ergründete Bereich der Zeit ist berührt, wenn die Protagonistin über das Verblässen der Erinnerungen an das prä-gileadsche Leben reflektiert oder ihre Anstrengungen vorgeführt werden, sich Menschen, Begebenheiten und Worte ins Gedächtnis zu rufen. Auch liegen mit der im Roman umgesetzten Narrationsstrategie und der komplexen Zeitstruktur auf der Ebene der ästhetischen Gestaltung Ähnlichkeiten zu früheren von Pinter in Drehbücher umgesetzten Werken vor, in der sich Pinters Neigung zu herausfordernden, schwierig in das Filmmedium zu transformierenden Vorlagen zeigt. Als ausschlaggebender Faktor kann allerdings die Stoßrichtung der Kritik betrachtet werden, die sich sowohl im Hinblick auf die soziopolitischen Entwicklungen in den USA als auch im Hinblick auf die Haltung zu autoritärer oder totalitärer Herrschaftsausübung im Allgemeinen mit den politischen Überzeugungen Pinters deckt. Nachdem Pinter sich entschlossen hat, seinen – wie er selbstkritisch feststellt – Elfenbeinturm zu verlassen (s. Anm. 1718) und sich künstlerisch verstärkt politischer Themen anzunehmen, erscheint ihm *The Handmaid's Tale* in besonderem Maße geeignet, eines seiner spätestens seit seiner Türkei-Erfahrung vordringlichsten Anliegen – das Anprangern von Unrecht, Gewalt und Tyrannei – zu adressieren. In diesen Befund fügt sich auch Pinters zentrales Statement auf der Pressekonferenz zur Film Premiere. Ausdrücklich hebt er die Aktualität und den Wirklichkeitsbezug des Szenarios im Hinblick auf die USA als Angriffsziel der Kritik hervor, verweist des Weiteren auf aktuelle Entwicklungen in Großbritannien, die er als besorgniserregende Bedrohung der Demokratie wertet, bekräftigt in Antwort auf eine Feststellung Atwoods über das britische Publikum, dass er persönlich sich mit Sicherheit über das, was passiere, Sorgen mache, und spricht, nach seiner „inner motivation of getting involved in this story“ gefragt, davon, dass der Stoff seiner Ansicht nach nicht nur für die USA, sondern auch für Großbritannien von hoher Relevanz sei.<sup>1897</sup> Der Ausgangstext spiegelt Pinters Interessenlage also in Bezug auf die Verurteilung undemokratischer Tendenzen und die stark amerikakritische Komponente in besonderem Maß wider. Zudem ermöglicht er es Pinter auch, in künstlerischer Form einen Appell an das Publikum zu richten, aktiv gegen politische Unterdrückung aufzubegehren. Bei dem von Gale erwähnten finanziellen Anreiz<sup>1898</sup> sowie dem Umstand, dass Pinter sich auf eine erneute Zusammenarbeit mit Karel Reisz gefreut hat (s. Anm. 995), dürfte es sich hingegen lediglich um Nebenaspekte handeln, die sich höchstens noch verstärkend auf seine Motivation, diese Drehbucharbeit anzunehmen, ausgewirkt haben.

<sup>1897</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 6: „HP [...] I would like to point out that the USA at this very moment is a very highly conformist, Puritan and deeply violent society. So we're not talking about anything remotely like fantasy.“, S. 7–8: „F [...] this screenplay, this film, like your most recent stageplay, 'Mountain Language', is set in an imaginary totalitarian state. I'm wondering if there's a personal reason which you can identify, why you should have been drawn to this setting. More in the recent past than you have been previously. HP This setting, you say? I don't quite understand. F This setting of a totalitarian state. HP Maybe it's because I live in England. I'm not suggesting that England is actually a totalitarian state, but it's certainly on its way to that condition. I would like to remind you by the way that this question, that in the film, in both the book and the film, homosexuality is a capital offense. And in England we recently had a law passed by Mrs. Thatcher's government, for which it's a crime, in which it is a crime, you go to jail, if you promote homosexuality. Now for example, to promote homosexuality is to say that two homosexuals can bring up a child. That is a criminal offense in England at this moment. Which is really rather interesting. And it seems to be little known elsewhere. That's only one of the many laws that are being passed in England. So that it's very interesting to me. I've just come from Prague, earlier today, and it's fascinating to note the distinction between one place and another. In Prague they're releasing, they're liberating themselves from a kind of tyranny. And in what we call Western freedom, democracy, actually the vise is tightening, it's going entirely the other way, so I think it's significant that we should keep our eye on that state of affairs. And I think I do. And I find that I'm very preoccupied.“ [Ein Teil dieser Aussage ist zitiert in *Maclean's*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 45: „Pinter, as blunt and terse in person as in his writing, also supported its sense of political urgency. He offered reporters a grim prognosis of the West's future. 'I've just come from Prague,' he said, 'and there they are liberating themselves. But in all the Western democracies, the vise is tightening.'“], S. 11: „MA When the book came out, it came out first in Canada [...] people said, could it happen here? When it came out in England, they said, by and large, jolly good story. [...] the English were not worried about themselves. [...] Maybe they're getting a bit more worried, I don't know. HP I am, certainly.“ u. S. 19–20: „F I understood from the beginning from the author [...] that in England her book was taken [...] as 'a jolly good story,' but it couldn't be representative or they didn't get involved. Well, I don't see Mr. Pinter [...] getting involved in such a movie if he thought the matter was not of involvement, also regarding Britain. So I'd like his very personal point of his choice not only because working with a team of friends [...], but I want to know his very inner motivation of getting involved in this story. HP I don't like to tell you my inner motivation. [...] But of course I considered it to be relevant. Politically important and relevant not only to the United States of America, but as I said earlier, to Great Britain. What used to be called Great Britain anyway.“

<sup>1898</sup> Vgl. Gale: *Sharp Cut*, S. 14: „Money is a concern for the author, too, according to Esslin, which is why Pinter did the screenplays for *The Pumpkin Eater* and *The Handmaids Tale*.“

Pinters finales Konzept ist nicht nur als politische Kritik an undemokratischen Herrschaftsformen angelegt, sondern auch als Plädoyer für Mut und Widerstandsgeist. Zur Erreichung dieses künstlerischen Ziels bedient er sich des dystopischen Musters der Rebellionshandlung, für die er aus dem Prätext nur jene Elemente auswählt, die sich in die neue Handlungs- und Figurenkonzeption entweder zwanglos einfügen oder im Hinblick auf die Stimmigkeit seines Konzeptes modifizieren lassen, während er solche, die unerheblich erscheinen oder diesem Ziel gar zuwiderlaufen, ausspart. Eine Annäherung an die Gattungskonvention der Dystopie erfolgt dabei in der Umformung der Handlung und der Charakterisierung der Hauptfigur, beinhaltet aber in der Art und Weise, wie das in den Dienst der Devianzhandlung gestellte Liebesverhältnis ausgestaltet ist, und indem er statt der romantischen Liebe die Mutterliebe als eine unkontrollierbare Kraft präsentiert, eigene innovative Anteile.

Betrachtet man den Entwicklungsprozess in der Zusammenschau, lässt sich feststellen, dass Pinter sich früh auf eine künstlerische Grundidee festlegt und seine Linie konsequent verfolgt. Schon in seinen handschriftlichen Notizen zeichnen sich Merkmale und Tendenzen im Hinblick auf sein Adaptionskonzept ab, die sich als eine starke Konzentration auf die Handlung, die Reduzierung der Vergangenheitsebene und eine eigenständige, vom Roman abweichende Narrationsstrategie zusammenfassen lassen. Auch geht aus einem Brief von Karel Reisz an Margaret Atwood vom Juli 1986 hervor, dass die künstlerische Entscheidung, den Plot (wohl auf eine chronologische Abfolge hin) zu restrukturieren, um die Story nachvollziehbarer zu machen, bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt getroffen wurde.<sup>1899</sup> Über die verschiedenen Fassungen hinweg arbeitet Pinter die Konzeption seines finalen Drehbuchs scharf heraus, wobei nur wenige Elemente häufigere Revisionen durchlaufen.

Aus dem Sequenzdiagramm in Anhang F wird ersichtlich, dass auf der rein strukturellen Ebene nur wenige Änderungen vorgenommen wurden. Zwischen den kurz nacheinander entstandenen „Skeleton outlines“ bestehen lediglich Unterschiede in der Platzierung einiger „Red Centre“-Sequenzen<sup>1900</sup>, von „Skeleton outline“ P48/4 auf Skript P52, zwischen denen mehrere frühe Drehbuchfassungen liegen, die im Zeitraum von Oktober bis Dezember 1986 erstellt wurden und noch starke handschriftliche Überarbeitungen aufweisen, wurden einige die Widerstandsthematik entfaltende Offred/Ofglen-Sequenzen neu positioniert<sup>1901</sup> sowie mehrere Tochter-Sequenzen hinzugefügt<sup>1902</sup> und von P52 bis P54 sind Verlaufskorrekturen an der Nebenhandlung um Moira<sup>1903</sup> und in Bezug auf Offreds Tochter<sup>1904</sup> zu verzeichnen. Davon abgesehen liegt jedoch ein weitgehender Parallelismus der Sequenzabfolge vor, der darauf schließen lässt, dass der Drehbuchautor prinzipiell sowohl mit dem Entschluss, die Handlung zu chronologisieren, als auch mit der Anordnung wesentlicher Handlungsteile zufrieden war. Auf der inhaltlichen Ebene betreffen eine Reihe von Umgestaltungen den Filmanfang und das Filmende sowie die thematische Ausrichtung der Rückblenden, die vorrangig darauf angelegt sind, das zentrale Motiv der verlorenen Tochter auszubauen und stärker zu akzentuieren. So entwirft Pinter mehrere Versionen der Anfangssequenz, die als Exposition fungiert, und ändert, nachdem er mit dem Fluchtversuch der Protagonistin (bei dem ihre Tochter entkommen kann) beginnt, entsprechend die Konzeption der Flashbacks. Waren einige davon zunächst dafür vorgesehen, Informationen über die Flucht ausschließlich im Rückblick zu vermitteln, verlagert sich ihr Darstellungsschwerpunkt ganz auf die Tochter, die in drei von vier Flucht- und in fünf von sieben Familienleben-Rückblenden gezeigt wird (s. Anhang J). Auch die stets Offreds Flucht aus Gilead folgende Schlusssequenz wird von Pinter mehrfach überarbeitet bzw. neu gefasst, letztlich ist sie aber immer auf eine Wiedervereinigung von Mutter und Tochter ausgerichtet.

Auf Schwierigkeiten in der künstlerischen Umsetzung deuten hingegen die Experimente in Bezug auf das Motiv der Vorgängerin und der von ihr hinterlassenen Botschaft hin, das Pinter nach verschiedenen Versuchen, es in unterschiedlichen Sequenzen zu integrieren, in seinem finalen Skript schließlich weglässt. Ähnliches gilt für andere Darstellungsbereiche des Prätextes, die bei Pinter entfallen sind. Dass er keine klare Vorstellung davon hatte, wie die Hintergrundinformationen zu den Entstehungs-

<sup>1899</sup> Vgl. Brief von Karel Reisz an Margaret Atwood vom 30.07.1986: „I was very heartened by your evident acceptance of the fact that we'll have to re-structure in order to make the story comprehensible (you'd be surprised how often novelists resist this!).“

<sup>1900</sup> Siehe Anhang F, P48/3:32–33 → P48/4:49–50, P48/3:45 → P48/4:14 und P48/3:46 → P48/4:37.

<sup>1901</sup> Siehe Anhang F, P48/4:26 → P52:74–76 und P48/4:41 → P52:94.

<sup>1902</sup> Siehe Anhang F, P52:66 und P52:91.

<sup>1903</sup> Siehe Anhang F, P52:58–65/P52:99–101 → P53:94–102.

<sup>1904</sup> Siehe Anhang F, P53:79 → P54:83.

bedingungen des Staates Gilead (die Umweltverschmutzung und sonstige Gründe für die epidemische Infertilität) im Rahmen des neu etablierten Erzähl- und Handlungskonzepts vermittelt werden könnten, ist etwa in seinen Notizen und einem Brief an Reisz (s. Anm. 1173) sowie in dem Umstand, dass er sich positiv über Schlöndorffs diesbezügliche Einfälle äußert (s. Anm. 1154 u. 1205), dokumentiert. Zugleich offenbaren seine späteren kritischen Anmerkungen zu Schlöndorffs auf die Bedeutung des elektronischen Zahlungsverkehrs zielende Erweiterungen der Flashbacks in A27, dass derartige Informationen den Zuschauer seiner Ansicht nach eher verwirren würden als dass sie die Umstände des politischen Umbruchs erhellen (s. Anm. 1268 u. 1270). Überlegungen zu einer kontraproduktiven Wirkung haben wahrscheinlich auch eine Rolle gespielt bei der Eliminierung stark erklärungsbedürftiger Aspekte der Vergangenheitsdarstellung wie die im Roman mit der Figur der Mutter Offreds verknüpften Diskurse zu verschiedenen Fragen und Problemen der Emanzipationsbewegung.

Pinter fokussiert auf die Widerstandshandlung, indem er Offred rebellischer zeichnet und sie am Ende ein kaltblütiges Attentat auf den Commander verüben lässt – eine Neuerung gegenüber Atwood, die er auf der Pressekonferenz nach der Filmpremiere als „dramatically justified within the context of this particular film“<sup>1905</sup> bezeichnet. Die „Aktivierung“ der im Ausgangswerk passiven Hauptfigur macht es notwendig, Handlungsmotivationen darzulegen bzw. zu erfinden, hemmende Faktoren auszuschalten und die Devianzhandlung logisch zu entwickeln. Dazu gehören die Tatsache, dass ihr Ehemann tot ist und die Tochter sich nicht im Zugriff des Staates befindet, die Beziehung zu Nick, die mit dessen nächtlichem Besuch in ihrem Zimmer beginnt und in Offreds Frage „Do you think we’ll ever get out?“ mündet, der Kontakt zur Untergrundorganisation, der Pinter größeren Darstellungsraum gibt, und schließlich die ausgesprochen negative Zeichnung Commander Freds. Dass Pinter den Ehemann Luke gleich zu Beginn sterben und ihrer Tochter die Flucht aus Gilead gelingen lässt, stellt nicht nur eine wichtige Voraussetzung für die Neuakzentuierung des Handlungsablaufs dar, da der Staat gegen Offred keine Geiseln in der Hand hat und sie bei Fehlverhalten keine Sanktionen gegen ihre Familie fürchten muss. Aus dieser Konstellation entwickelt Pinter zugleich sein Zentralmotiv: das Streben Offreds nach einer Wiedervereinigung mit ihrer Tochter. So illustrieren beide Flashback-Varianten (Flucht und Familienleben) den erlittenen Verlust und die Sehnsucht Offreds nach ihrem Kind und die Nachricht, dass Jill lebt und sich in Sicherheit befindet, lässt ihre Hoffnung, sie wiederzufinden, realistisch erscheinen, während die im Roman vorkommende Schwangerschaft, die ein konkurrierendes Element in ihrem Gefühlsleben darstellen würde, eliminiert ist. Die Rebellionshandlung selbst folgt dem aus zahlreichen Dystopien bekannten Ablaufschema – „Mayday“ wird früh in die Handlung eingeführt und es findet eine klandestine Rekrutierung der Protagonistin statt – und trägt, insofern als erstens die Untergrundorganisation als beherrschte und schlagkräftige Truppe vorgestellt wird, die sogar das baldige Ende der diktatorischen Herrschaft proklamiert („Mayday is near“), und zweitens der Rebellionsakt von der Protagonistin erfolgreich ausgeführt wird – in Pinters Konzeption eine deutlich optimistische Note.

Abweichend von dystopischen Vorgängerwerken hingegen beruht die Liaison Offreds mit Nick nicht auf romantischen Gefühlen, sondern – wie er auch selbst klarstellt (s. Anm. 1367) – auf einer starken sexuellen Anziehung. Damit bleibt zum einen der emotionale Aspekt ganz auf Offreds Mutterliebe beschränkt und zum anderen wird, unterstützt durch den Umstand, dass sie ihr Verhältnis aus eigenem Antrieb (und nicht durch Serena vermittelt) beginnen, in der Charakterzeichnung der Protagonistin der Aspekt der Selbstbestimmung stärker betont. Denn während Liebe ein Gefühl ist, dem ein Mensch ausgeliefert ist, entscheidet sich Offred bewusst, ihre Sexualität mit einem Geschlechtspartner ihrer Wahl auszuleben. Die Liebschaft der beiden ist zwar in ihrer Eigenschaft als exemplarische Normverletzung mit der Devianzhandlung verknüpft, stellt jedoch nicht das entscheidende Movers für einen Widerstandsakt dar. Stattdessen liefert Pinter konkrete, politische Gründe vor allem über die Figurenzeichnung des Commanders, der als skrupelloser, zynischer, fanatischer und brutaler Machthaber dargestellt ist, und indem er die Gewalttätigkeit und Grausamkeit des Staates stark herausstreicht und drastisch vorführt.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass Pinters Präferenzen auch an den Kritikpunkten, die er zu Schlöndorffs Überarbeitungen vorbringt, deutlich werden: Während ihm beispielsweise dessen Neuakzentuierung der Beziehung von Offred und Nick (s. Anm. 1366–1367 u. 1536) und die neu gefasste Attentatsszene, in der Commander Fred um sein Leben bettelt (s. Anm. 1513), missfallen, heißt er die Schlussequenz-Variante in „Reshoot 2“, der Offred als aktive Rebellin zeigt und sie

---

<sup>1905</sup> Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 2.

ihre Tochter in der Obhut der Rebellen wiederfinden lässt, gut (s. Anm. 1558). Darüber hinaus reduziert Pinter im Zuge der Konzentration auf Offreds Widerstandsgeschichte die Nebenhandlungen um andere Handmaids wie Janine bzw. schwächt die Kontrastwirkung der Figur der Moira etwas ab. Wenn es Offred am Ende gelingt, sich nach Kanada abzusetzen, und sie dort ihre Tochter wiederfindet, erscheint das persönliche Glück der Protagonistin als Belohnung für ihre Risiko- und Tatbereitschaft im Kampf gegen Unterdrückung und Unrecht.

Mit der Ersetzung der Erzähltechnik, der Reduktion der Innenweltdarstellung, der Simplifizierung komplexer Zusammenhänge, der Eliminierung kontextgenerierender Elemente und dem Primat der (Rebellions-)Handlung findet Pinter insgesamt für bestimmte künstlerische Probleme, die sich bei der Adaption des Romans für den Film ergeben, Lösungen, die zwar teilweise dem Medienwechsel geschuldet sind, die vor allem aber vor dem Hintergrund seiner weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen zu sehen sind. Dass Pinter kein Fan von Voice-over war, wurde oben bereits erwähnt (s. Anm. 1762) und ist auch in seiner Kritik an Schlöndorffs Einsatz dieses Mittels bekundet (s. Anm. 1154). Zahlreiche von Pinter adaptierte Romane stellen Ich-Erzählungen dar und/oder enthalten metafiktionale Elemente oder ausgedehnte introspektive Passagen, und Pinter hat die Erzählerstimme regelmäßig ausgeschaltet und (oft auf Äquivalenz angelegte) Lösungen implementiert, die seinen Vorstellungen von einer filmadäquaten Erzählweise besser entsprechen. Bei *The Handmaid's Tale* ist die Substituierungsstrategie jedoch nicht nur dem Umstand zu verdanken, dass er bestimmte Narrationstechniken als „unfilmisch“ ablehnt. Tatsächlich widerspricht die Erzählkonzeption des Romans auf der Aussageebene seiner eigenen künstlerischen Intention. Ob Pinter die Bedeutung der Ich-Erzählung innerhalb der textkonzeptionellen Zielsetzung Atwoods nicht erkennt oder ob er diese Sinndimension bewusst ignoriert, um den Text für sein eigenes künstlerisches Ziel nutzbar machen zu können, bleibt dahingestellt. Auf jeden Fall scheint er die Passivität der Protagonistin, die im Text allein in ihrer Rolle als Erzählerin aktiv wird, als Defizit aufzufassen, das er mit der Umformung in eine Widerstandshandlung zu beseitigen versucht. Indem er das erzählerische Prinzip von dem Transformationsprozess ausnimmt, verzichtet Pinter nicht zuletzt auf die Präsentation von Themen, die ihn früher interessiert haben – denn Zeit, Erinnerung, Vergessen, Perspektive werden von Offred vorrangig direkt artikuliert – zugunsten des Themas, das ihn aktuell am meisten interessiert und das in dieser Qualität nicht in der literarischen Vorlage vorgeprägt ist: die aktive und erfolgreiche Rebellion gegen ein diktatorisches Regime.

Letztlich liegen das von Pinter explizit formulierte programmatische Ziel, den „Spirit“ eines Buches erfassen zu wollen, und das der weltanschaulichen Ebene zugeordnete Ziel, das Thema des politischen Widerstands zu lancieren, bei der Adaption von *The Handmaid's Tale* im Widerstreit. Da Pinter diesem politischen Anliegen eine höhere Priorität einräumt, kommen Atwoods zentrale den Text tragende Überzeugungen – bezüglich der eingeschränkten Möglichkeiten des Widerstands gegen eine Diktatur, der illusionären Vorstellungen von Heroismus sowie des Wertes des „Storytellings“ – in Pinters Werkkonzept nicht zur Geltung.

## 14.2 Volker Schlöndorff

Die Erläuterung der wesentlichen weltanschaulichen und künstlerischen Auffassungen Schlöndorffs beginne ich mit einer chronologischen Darstellung seines Filmschaffens, das – von seinem Regieдебüt 1966 bis zu seinem vorläufig letzten, im Jahr 2014 erschienenen Film – 27 Spielfilme (darunter 16 Literaturverfilmungen) sowie zahlreiche Dokumentationen, Kurzfilme und Bühnenproduktionen umfasst. Neben 22 auf DVD verfügbaren Spielfilmtiteln sind dabei – da sie im Hinblick auf weltanschauliche Überzeugungen Schlöndorffs aufschlussreich sind – auch die drei Dokumentarfilme mit politischer Thematik aus der Zeit von 1978 bis 1982 berücksichtigt.<sup>1906</sup> Die im Rahmen der Erschließung des Werkkontextes erarbeiteten Werkskizzen beinhalten neben der Darlegung von inhaltlichen, konzeptionellen und filmästhetischen Aspekten stets auch Informationen zu Entstehungs- und Produktionshintergründen sowie in den meisten Fällen auch zu den Produktionsumfeldern. Hierfür habe ich vorrangig auf die in einigen DVDs enthaltenen Extras wie Interviews mit dem Regisseur, Making-ofs und Presseinformationen zurückgegriffen. Ziel ist es, einen Zugang zu Schlöndorffs Überzeugungssystem und seiner übergreifenden Kunstprogrammatur, auf denen seine Kunstproduktionen

<sup>1906</sup> Nicht in die Werkschau einbezogen sind (abgesehen von *The Handmaid's Tale*): *Mord und Totschlag* (1967), der bislang nicht auf DVD erschienen ist, sowie die TV-Produktionen *Übernachtung in Tirol* (1974), *Georginas Gründe* (1974) und *Enigma – Eine uneingestandene Liebe* (2005).

basieren und die auch für seine Arbeit an *The Handmaid's Tale* relevant sind, zu eröffnen. Im Vordergrund steht deshalb die Erörterung der Stoffwahl, der Themen und Gestaltungsmerkmale seiner Filme sowie seiner künstlerischen Absichten. Bei jenen Filmen, die unter Rückgriff auf einen literarischen Text entstanden sind, erstreckt sich die Betrachtung zudem auf Aspekte des Adaptionensprogramms. Das Hauptaugenmerk richtet sich hier auf die Prinzipien der produktiven Aneignung und Deutung, Schlöndorffs Umgang mit dem jeweiligen Ausgangstext und seine spezifischen Transformationsstrategien. Darüber hinaus gehe ich auch auf biografische Einflüsse, die sich prägend auf sein Kunstschaffen ausgewirkt haben, ein. Auf Grundlage der Werkskizzen und unter Einbezug von Selbstaussagen des Regisseurs in Interviews und Zeitungsartikeln folgt eine zusammenfassende und vertiefende Darstellung der wesentlichen Elemente des Film- und Adaptionensprogramms Schlöndorffs, dem sich die Erklärung seines Konzepts zu *The Handmaid's Tale* anschließt.

## 14.2.1 Weltanschauliche und künstlerische Überzeugungen in Grundzügen

### 14.2.1.1 Das filmische Werk im chronologischen Überblick

Seinen ersten Film, eine Adaption von Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, dreht Volker Schlöndorff 1965 im Alter von 26 Jahren, nachdem er nach einem fast zehnjährigen Aufenthalt in Frankreich nach Deutschland zurückgekehrt war. Seine Schulzeit in Frankreich – von einem Schüleraustausch 1956 und dem Besuch eines Jesuiteninternats in der Bretagne bis zum Baccalauréat am Pariser Lycée Henri IV im Jahr 1959 – war nicht nur richtungsweisend für seinen weiteren beruflichen Werdegang, sondern kann auch als direkter Bezugspunkt für seinen Debütfilm betrachtet werden. Ausgehend von einer jugendlichen Begeisterung für den Film entwickelt Schlöndorff, begünstigt durch das kunstsinnige und liberale geistige Klima am von Jesuiten geleiteten Internat, durch die Möglichkeit, regelmäßig die in Paris ansässige Cinémathèque française zu besuchen, und durch den Umstand, dass er mit Alain Resnais und Louis Malle einige der späteren Größen des französischen Kinos kennenlernt, eine ernstgemeinte berufliche Perspektive. Nachdem er in Frankfurt am Main auch das deutsche Abitur abgelegt hat, nimmt er im Jahr 1960 mit Unterstützung von einigen Freunden einen zwölfminütigen Kurzfilm über nach Deutschland desertierte algerische Soldaten auf (*Wen kümmert's*). Zurück in Frankreich absolviert Schlöndorff an der Pariser Sorbonne zwar ein Studium der Volks- und Politikwissenschaften, das er mit dem Staatsexamen abschließt. Aber zeitweise parallel besucht er ein Jahr lang das Pariser Institut des Hautes Études Cinématographiques, von dem er als einer von wenigen angenommen wird. Er nimmt das Studium an der Filmhochschule jedoch nicht auf, sondern arbeitet in den Jahren 1960 bis 1965 als Regieassistent bei Malle, Resnais, Jean-Pierre Melville und Bertrand Tavernier.<sup>1907</sup>

### 1966–1969: *Der junge Törless*, *Michael Kohlhaas*

*Der junge Törless* wird im Mai 1966 auf dem Filmfestival in Cannes uraufgeführt. Basierend auf dem 1906 erschienenen Roman legt er die an einem elitären Jungeninternat herrschenden Macht- und Hierarchiestrukturen und die Mechanismen von Gewaltausübung und Unterwerfung offen. Als

<sup>1907</sup> Die biografischen Angaben zu Schlöndorffs Schul- und Ausbildungszeit sind ungenau bzw. widersprüchlich. Lewandowski (S. 1) datiert den Schüleraustausch auf das Jahr 1954, erwähnt das Abitur am Lycée Henri IV, berichtet, Schlöndorff habe „[d]anach [...] ein Studium der economies [sic] politiques“ aufgenommen, „nach dem Staatsexamen für ein Jahr das ‚Institut des Hautes Etudes Cinématographiques‘“ besucht, sei „[a]nschließend fünf Jahre lang [von 1960 bis 1965; AG] als Regieassistent bei Louis Malle [...], bei Alain Resnais und Jean-Pierre Melville“ tätig gewesen und datiert die Rückkehr nach Deutschland auf 1965. Seeßlen (S. 32–33) führt aus, Schlöndorff sei „1956 zunächst im Rahmen des Schüleraustausches nach Frankreich“ gegangen, wo es ihm so gut gefallen habe, „dass er sich entschloss, auf ein Jesuiteninternat in der Bretagne zu gehen“; er habe 1959 das Baccalauréat und „dann in Frankfurt das deutsche Abitur“ abgelegt, „[d]anach [...] in Paris Volkswirtschaft und Politische Wissenschaft“ studiert und „das Studium mit dem Staatsexamen abgeschlossen“, „[f]ür ein Jahr am ‚Institut des hautes études cinématographiques‘ studiert und „[d]azwischen und danach [...] Engagements als Regie-Assistent bei Malle, Melville und Resnais“ gehabt und sei 1965 nach Deutschland zurückgekehrt. Wydra (S. 231–232) listet in seinem tabellarischen Lebenslauf „1955 Schüleraustausch, zunächst für zwei Monate, in einem Jesuiteninternat in der Bretagne“, „1956 Erstes Baccalauréat“, „1957 Zweites Baccalauréat am Lycée Henri Quatre in Paris [...]“, Deutsches Abitur am Goethe-Gymnasium, Frankfurt/Main“, „1957–61 Studium Jura und Wirtschaftswissenschaft, Paris. [...] Staatsexamen (1963). Gleichzeitig Vorbereitung und Aufnahme in die Filmschule IDHEC (*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*) und Beginn der Assistententätigkeit“ auf, führt Regieassistenzen für die Jahre 1959/60 bis 1965 auf und datiert die Rückkehr nach Deutschland auf 1964. Schlöndorffs Webseite nennt den Schüleraustausch 1956, die Schulbesuche auf dem Jesuiteninternat und „an der Eliteschule ‚Lycée Henri IV‘“, das Ablegen des französischen und des deutschen Abiturs ohne Jahresangabe (<http://www.volkerschloendorff.com/biographie/kindheit-und-jugend/>) sowie „ein Studium der Volks- und Politikwissenschaften, welches er bis zum Staatsexamen absolviert“, und zählt beispielhaft Regieassistenzen bei Malle, Resnais und Melville für die Jahre 1960 und 1961 auf (<http://www.volkerschloendorff.com/biographie/der-weg-zum-film/>).

Reiting, ein Junge aus gutem Haus, der eine Offizierskarriere anstrebt, entdeckt, dass Basini, ein weicher, dicklicher Junge, der bei einer Reihe von Mitschülern Schulden hat, bei mehreren Gelegenheiten kleinere Geldbeträge gestohlen hat, weiht er seine Kameraden Beineberg und Törless ein und die drei beschließen, Basini „diesmal noch nicht der Schulleitung anzuzeigen“, sondern ihn unter ihre „Aufsicht“ zu stellen (31:00–31:10). Während Reiting, der seine Intrigen und das Tyrannisieren anderer als Übung für sein Erwachsenenleben betrachtet, und Beineberg, der seine Grausamkeit mit philosophischen und pseudowissenschaftlichen Überlegungen bemäntelt, Basini zu ihrem Sklaven machen, ihn in ihrer geheimen Kammer quälen, erniedrigen und sexuell missbrauchen, beobachtet Törless die Vorgänge mit einer Mischung aus Abscheu und Faszination. Die Stoffwahl begründet Schlöndorff später zum einen mit den Parallelen zu seiner eigenen Biografie – die Pubertät und das Internatsleben lagen noch nicht lange zurück – und zum anderen mit seinem filminnovativen Anspruch, abseits des „Schnulzenkartells“ einen deutschen Film zu machen, der einerseits an Vorbildern wie Erich von Stroheim und Georg Wilhelm Papst orientiert sein und an die große deutsche Filmtradition vor der nationalsozialistischen Machtergreifung anknüpfen sollte und in dem sich andererseits die Ästhetik der 1920er und 1930er Jahre mit den modernen Elementen der Filmkunst, insbesondere den Stilmitteln der französischen Nouvelle Vague, verbinden sollte.<sup>1908</sup> Seine Grundidee beschreibt der Regisseur als „geheime Agenda“, in der vordergründig realistischen Darstellung der Machtspiele unter den Internatsschülern anhand der Figur des Törless, der durch seine Passivität zum Komplizen wird, auf die Haltung des deutschen Bürgertums während der NS-Zeit hinzuweisen.<sup>1909</sup> Schlöndorffs Erstlingswerk erringt eine Reihe von Auszeichnungen, provoziert aber auch

<sup>1908</sup> Vgl. DVD-Extra [Törless] „Der feinsinnige Beobachter als Komplize. Volker Schlöndorff über *Der junge Törless*“, 1:14–6:53: „Als es nun drum ging, meinen ersten Film zu machen, hätte ich natürlich eigentlich in Frankreich bleiben können. [...] Und der Louis Malle und andere haben mir gesagt [...] geh du mal nach Deutschland. Und es war auch ein bisschen natürlich bei mir schon immer im Hinterkopf [...], dass ich den Ehrgeiz hatte, deutsche Filme zu machen. [...] Wir haben [...] in Paris in der Cinémathèque die deutschen Klassiker gesehen. [...] Und wir haben immer gesagt, wie ist es möglich gewesen, dass wir damals so 'ne große Filmnation waren und jetzt ist nur dieses 50er Jahre restaurative Kino, das Schnulzenkartell, die Heimatfilme, diese ganzen Melodramen. [...] Also, das war absolut hinterwäldlerisch, sowohl von der Ästhetik als auch von den Themen [...]. Und wir haben eben gesagt, es muss doch möglich sein, zurückzukommen zu dem, was der deutsche Film mal war, da wo er 1933 aufgehört hat. Und mit diesem Ehrgeiz bin ich natürlich also auch an den *Törless* rangegangen. Das war auch [...] ein Teil der Themenwahl. Dass ich an Filme gedacht hab aus der Stummfilmzeit [...], wo man diesen frühen Realismus im deutschen Film sieht. [...] Und das persönlichste Motiv war natürlich, dass ich selbst jahrelang im Internat gewesen bin und nun mit 25 ja sonst noch wenig Lebenserfahrung hatte [...]. Aber mit der Welt des Internats, da kannte ich mich aus. [...] die halb-militärische Disziplin [...] und was es da an Machtkämpfen so gibt. Das andere Motiv für den *Törless* war, dass ich Musil sehr liebte. [...] Also, das Universum von Musil war mir auch vertraut. Und deshalb, als ich [...] überlegte, was machst du denn nun wirklich als ersten Film, und mit am Tisch saßen Frieda Grafe und Enno Patalas, haben die gesagt, ja wenn du so ein Musil-Fan bist und mit deiner Internatserfahrung, dann liegt doch der *Törless* nahe. [...] Trotzdem habe ich mich erst mal ein bisschen geärgert, weil ich dachte, nein, aber wir leben in der Zeit der Nouvelle Vague, *Außer Atem*, die Gangsterfilme von Melville, die Filme von Truffaut und von Malle, die in Paris, jetzt, hier und heute spielen. Und wenn ich schon nach Deutschland zurückgehe, muss ich denn dann 'nen Kostümschinken machen. [...] Aber dann dachte ich, das mach ich dann als nächsten Film, das wird dann *Mord und Totschlag*, und jetzt also lasse ich mich aus diesen guten Gründen ein auf den *Törless*.“ u. 13:56–15:56: „Hier also bewusst imitieren den Stil der Filme aus den 20er und 30er Jahren und trotzdem in der Ästhetik von heute, also für uns von der Nouvelle Vague her [...]. Das waren so die Vorbilder, auch wiederum inspiriert zum Beispiel durch die Inserts [...] zur Zeit des Stummfilms und auch noch bei Fritz Lang [...]. Dieser unmittelbare optisch-physische Impact von Großaufnahmen, das war mir auch ganz wichtig [...]. Die Vielzahl von Inserts, das war auch noch, sagen wir mal Filmlektion des Anfängers, von den großen Klassikern übernommen.“; Schlöndorff: Zum Film *Un amour de Swann*, S. 323: „Für die ‚Verwirrungen des Jünglings [sic] Törleß‘ waren es die Provinzinternate, die Machtkämpfe innerhalb einer Eliteklasse, meine eigene jugendliche Verzweiflung, mein Schuldgefühl als Deutscher und meine Pubertätsängste.“; Buchka, 3:30–4:15: „Ich bin auf den *jungen Törless* gekommen, weil ich ein Projekt gesucht hab, in Deutschland zu machen, was anknüpft an den deutschen Film, wie ich ihn mir vorstellte, nachdem ich in der Cinémathèque Stroheim-Filme gesehen hatte und Papst-Filme gesehen hatte und *Der Student von Prag* und solche Sachen und dachte eigentlich so dieses k. u. k. Milieu um 1900, diese Knaben da, das in ganz hartem Schwarz-Weiß, das ist doch eigentlich, was ich mir also unter einem deutschen Film vorstellte.“

<sup>1909</sup> Vgl. DVD-Extra [Törless] „Der feinsinnige Beobachter als Komplize“, 30:58–35:05: „Und das war [...] die geheime Agenda [...] hinter dem Film. Dass Musil selbst mal gesagt hat, diese Clique da von drei, vier kleinen Tyrannen, die die ganze Klasse terrorisiert und unterdrückt und sich einen Fremdling, Basini [...], aussucht, um die ganze Klasse gegen den aufzuheizen, weil der andere ist als wir; und auf diese Art und Weise schafft die herrschende Clique es, die anderen alle zu kontrollieren, weil sie gemeinsam ein Opfer haben, jemanden, den sie verfolgen und den sie ausstoßen; und indem der der andere ist, [...] haben sie das Wir-Gefühl. Und da hat Musil gesagt, im Grunde – also viele Jahrzehnte später [...] – im Grunde sind das schon also die Tyrannen in nucleo, wie sie dann später mit den Nazis – diese Clique Hitler, Göring, Goebbels, Himmler – an die Macht gekommen sind. Und der Törless, das ist der feinsinnige Beobachter, bei Musil ‚Monsieur de Vivisecteur‘. Der leistet sich den Luxus, sich außerhalb zu stellen und das alles zu beobachten, als ob's ihn nichts angehe. Aber durch das Beobachten und Nicht-Einschreiten ist er im Grunde ein Komplize. Und als das nun eskaliert und die wirklich diesen Jungen beinahe schänden, da ist es zu spät einzugreifen [...]. Mitgegangen, mitgefangen, mitgehangen. Und das ist wieder ein bisschen [...] die Haltung des deutschen Bildungsbürgertums gegenüber den Nazis gewesen. Also erst sagt man, das sind ja alles Proleten, nun lass die nur mal machen, die schaffen

heftige Abwehrreaktionen, die mit dem Stichwort *Nestbeschmutzung* gekennzeichnet werden können<sup>1910</sup>, und „gilt [...] als einer der Initialfilme des Jungen Deutschen Films“<sup>1911</sup>.

Während Schlöndorff mit seinem nächsten Film, *Mord und Totschlag* (1967), einem von der Nouvelle Vague inspirierten Krimi<sup>1912</sup>, der leider nicht auf DVD erhältlich ist, einen weiteren Achtungserfolg erzielt, wird die darauf folgende Heinrich von Kleist-Adaption *Michael Kohlhaas – Der Rebell* (1969) ein großer Flop. Der auf einem von Schlöndorff gemeinsam mit dem US-amerikanischen Autor Clement Biddle-Wood und dem für seine politischen Stücke bekannten britischen Dramatiker Edward Bond verfassten Drehbuch basierende Film nach Kleists im Jahr 1810 veröffentlichter Novelle rafft und vereinfacht die Handlung, hält sich in der Darstellung des Geschehens aber im Wesentlichen an den Ausgangstext. Klar ins Zentrum gestellt ist dabei die rechtsphilosophische Thematik, die der Kleistsche Text unter anderem aufweist, nämlich die Diskussion von Recht und Gerechtigkeit, die zur Frage nach dem Recht auf politischen Widerstand und der Verhältnismäßigkeit von Ziel und Mitteln führt.

Eingeleitet von einem von einer Erzählerstimme vorgetragenen Text, der sich eng an die Vorlage anlehnt<sup>1913</sup>, zeichnet der Film Kohlhaas' Entwicklung vom angesehenen brandenburgischen Pferdehändler, der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgrund eines erlittenen Unrechts zum Aufständischen wird und auf dem Schafott endet, nach: Die Rechtskränkung, als Kohlhaas, mit einer Koppel Pferde auf dem Weg zum Wittenberger Markt von dem Junker von Tronka widerrechtlich zur Zahlung eines Zollgroschens gezwungen wird, dieser als Pfand für die Beibringung eines ebenfalls unrechtmäßig geforderten Passierscheins zwei Rappen als Pfand einbehält und nach seiner Rückkehr einige Wochen später zwei geschundene, unterernährte Klepper vorfindet, während der zur Pferdepflege zurückgelassene Knecht geschlagen und fortgejagt wurde; Kohlhaas' vergeblichen Versuch, seine Forderung, die Pferde von Tronka in demselben Zustand, in dem er sie ihm überlassen hatte, zurückzuerhalten, auf dem Rechtsweg durchzusetzen; den Tod seiner Frau Elisabeth, die im Gedränge von berittenen Soldaten niedergetrampelt wird, als sie dem Kurfürsten eine Bittschrift in der Angelegenheit übergeben will; den Beginn der Fehdehandlung mit Kohlhaas' Ultimatum, seiner Androhung von Gewalt, seinen Überfällen auf die Burg Tronkas und das nahegelegene Kloster, in das dieser zunächst geflüchtet war, bevor er nach Wittenberg entkommen konnte; die politische und militärische Eskalation, als Kohlhaas von den Bürgern Wittenbergs die Auslieferung Tronkas verlangt, die Obrigkeit Soldaten als Suchtrupps losschickt, sich eine Räuberbande Kohlhaas' Haufen anschließt, die Bauern und Studenten vom Aufruhr angesteckt werden und der aus Aufständischen und Banditen bestehende Haufen schließlich in Wittenberg einfällt und mordet, brandschatzt, plündert und vergewaltigt; die Aussicht auf Lösung des Konflikts und Wiederherstellung der Ordnung nach der Vermittlung Martin Luthers, der erreicht, dass Kohlhaas sich nach Dresden begibt, wo sein Rechtsstreit gründlich untersucht werden soll und die Obrigkeit ihm, sollte er im Recht sein, Straffreiheit zusichert;

---

uns die Kommunisten vom Hals, ganz nützliche Idioten und man schaut so zu und schaut so zu und als man dann eingreifen will – weiß ich, 1936/38 – ist es bereits zu spät. Weil, deren Macht ist gefestigt und man ist im Grunde schon Komplize und erst recht dann natürlich während des Krieges und bei Kriegsende. Das ist eine Musil-Interpretation, die Wilfried Berghahn in seiner Musil-Biografie zum ersten Mal so analysiert hat. Und ich hab ihn noch aufgesucht [...] und hab mit ihm über das Projekt und über diese Aspekte gesprochen. Wir waren uns da aber auch einig, das ist etwas, was man nicht zu vordergründig inszenieren sollte. Das ist die geheime Agenda, also das schwingt mit, diese Parabel, aber man kann das nicht inszenieren. Was man inszeniert und was man zeigen muss, ist wie das unter diesen Schülern in dieser Klasse in dieser Welt von Österreich-Ungarn funktioniert. Und da muss man es [...] ganz spezifisch und mit dem größtmöglichen Realismus ... also das war für mich, auch aus Frankreich kommend, sowohl von Louis Malle als auch von Melville 'ne ganz wichtige Forderung. Alles, was wir machen, das ist hier kein Kintopp, sondern wir versuchen Realismus zu machen, wir versuchen, das so stringent wie möglich, so glaubhaft wie möglich in jeder Situation darzustellen: Das Leben im Internat, die Einsamkeit, die Kälte, die Härte – das muss alles da sein. Und auch die Grausamkeit.“

<sup>1910</sup> Vgl. ebd., 35:06–36:32 u. 37:21–38:22; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 8–9; *Der Tagesspiegel*, 12.05.2007, Volker Schlöndorff.

<sup>1911</sup> DVD-Klappentext *Der junge Törless*.

<sup>1912</sup> Vgl. DVD-Extra [Törless] „Der feinsinnige Beobachter als Komplize“, 6:13–6:53 (s. Anm. 1908).

<sup>1913</sup> Vgl. *Michael Kohlhaas*, Deutsche Kinofassung, 1:59–2:51: „Um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte in Deutschland an den Ufern der Havel ein Pferdehändler namens Michael Kohlhaas, einer der rechtschaffensten und zugleich entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. Er war der Sohn eines Schulmeisters und bis in sein dreißigstes Lebensjahr ein ordentlicher, hart arbeitender Mann, der seine Leute anhielt, ebenso fleißig, ehrlich und gehorsam zu sein. Er lebte in Frieden mit seinen Nachbarn, war stets um Ruhe und Ordnung bemüht und respektierte als bescheidener Mann die Obrigkeit des Staates. Kurz: die Welt hätte allen Grund, sein Andenken zu segnen. Aber sein bedingungsloses Bestehen auf diesen Tugenden brachte ihn in Konflikt mit der Gesellschaft und den Obrigkeiten. Das Ergebnis war Rebellion, Brandstiftung und Mord.“ Vgl. auch Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*, Zeile 1–16.

die erneute Zuspitzung der Situation, als es bei den Verhandlungen mit dem Schinder, von dem man die halbtoten Pferde Kohlhaas' zurückkaufen muss, damit diese gemäß dem Urteil von Tronka aufgepäppelt und dem Kohlhaas zurückgegeben werden können, zum Tumult kommt, Kohlhaas Einlass ins Gefängnis begehrt, damit der Wortbruch der Obrigkeit, die ihm freies Geleit zugesichert hatte, ihn in Dresden aber streng bewachen lässt, offen zutage trete, und der Kurfürst anordnet, Kohlhaas einzusperrern und ihn wegen Landfriedensbruchs vor Gericht zu stellen; und zuletzt der Gang Kohlhaas' zum Richtplatz, die Rückgabe der wiederhergestellten Pferde und Kohlhaas' Hinrichtung.

Insgesamt interpretiert der Film Kleists Novelle als Autoritätskritik, die in den Kontext der Studentenrevolte der späten 1960er Jahre gestellt wird, wobei dies in der deutschen Kinofassung explizit anhand von während des Vorspanns gezeigten dokumentarischen Aufnahmen von Straßenschlachten zwischen Demonstranten und Polizei (0:00–1:38) geschieht.<sup>1914</sup> Den Misserfolg von *Kohlhaas* hat Schlöndorff in verschiedenen Interviews auf eine Reihe von künstlerischen Fehlentscheidungen zurückgeführt und als Grund angegeben, warum er sich im Anschluss, beginnend mit *Baal* (1970) und *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971), eher kleineren Projekten zugewandt hat.<sup>1915</sup> Die beiden genannten Werke sind die ersten der in den Jahren 1969 bis 1974 gedrehten Filme Schlöndorffs, die von seiner eigenen Produktionsfirma, der 1969 zusammen mit Peter Fleischmann gegründeten Halleluja-Film, und dem Hessischen Rundfunk produziert werden.

### 1970–1972: *Baal*, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, *Die Moral der Ruth*, *Halbfass*, *Strohfeuer*

Schlöndorffs *Baal* nach Bertolt Brechts gleichnamigem Bühnenstück aus dem Jahr 1922 zeigt in 24 kurzen Episoden das Leben und Sterben des – von Rainer Werner Fassbinder dargestellten – Dichters Baal, der sich der bürgerlichen Einvernahme verweigert, seine Individualität rücksichtslos auslebt und der am Ende an seinen Exzessen zugrunde geht. Nach Schlöndorffs eigenen Worten handelt es sich bei *Baal* um einen „Versuch zwischen der Kategorie ‚Film‘ einerseits und der Kategorie ‚Fernsehspiel‘ (Theater in Ampexkonserve) andererseits, eine den Mitteln des Mediums Fernsehen besser angepaßte Form der Darstellung eines Stückes zu finden“<sup>1916</sup>. Thematisch hätten ihn die gesellschaftlichen Parallelen zwischen den 1920er und den 1960er Jahren und die Modernität des Stückes und seiner Sprache gereizt.<sup>1917</sup> Nach der TV-Erstaussstrahlung im Hessischen Rundfunk am 7. Januar 1970

<sup>1914</sup> In der internationalen Kinofassung fehlt diese ausdrückliche Kontextualisierung; hier sieht der Zuschauer während des Vorspanns eine Pferdeherde auf einer Koppel (*Michael Kohlhaas*, Internationale Kinofassung, 0:33–2:40).

<sup>1915</sup> Vgl. DVD-Extra [Baal] „Interview mit Volker Schlöndorff – In einem tiefen Loch“, 0:00–0:58: „Der Film *Baal* hat für mich deshalb 'nen besonderen Stellenwert, weil ich war damals in einem tiefen Loch. Es ging einfach alles zu schnell mit den ersten Filmen. Dann hab ich den *Michael Kohlhaas* gemacht, große amerikanische Produktion, Totalpleite, und ich dachte, jetzt ist alles aus [...], jetzt musst du vollkommen neu anfangen [...]. Und da ich immer um Vorlagen verlegen bin, dachte ich, warum nicht dieses frühe Stück von Brecht, was ich liebte. Und so ist der Film entstanden, eigentlich, um mich selbst hier aus dem Sumpf zu ziehen.“; DVD-Extra [Kombach] „Eine Geschichte, die mir ganz nah war. Volker Schlöndorff über *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*“, 2:23–3:31: „Ich hab sofort diese Bauernschläue [...] wiedererkannt [...] und hab in diesem Vorschlag, daraus 'nen Film zu machen, gleich 'ne Gelegenheit gesehen, das wieder gutzumachen, was mir, glaub ich, mit dem *Michael Kohlhaas* misslungen war. Der *Michael Kohlhaas* hat versucht, auch über die Ungerechtigkeit auf dem Land, die Bauernaufstände, kombiniert mit der Geschichte von Kleist, einen riesigen Western zu machen. Das ist zum Schluss weder ein Western gewesen noch ein Film über die Bauernkriege noch wirklich ein Film über Kleist. Also, ich finde den auf der ganzen Linie misslungen [...]. Und diese Geschichte *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* [...], das fand ich war der richtige Ansatz, klein anzugehen und dann größer zu werden.“ u. 7:02–7:55: „Und hab deshalb diesen Film auch mit denselben bescheidenen Mitteln machen wollen, wie diese Leute. Also der Irrtum von *Kohlhaas* war auch, einen reichen Film über arme Leute zu machen. Das ist pervers. Der Film muss auch in seinen ästhetischen und in seinen produktionstechnischen Mitteln irgendwie auf der Ebene der Geschichte sein, die er erzählt. Also man würde über diese Bauern kein Ölgemälde malen [...]. Ein Holzschnitt kommt der Sache schon näher.“; Planet Interview – Volker Schlöndorff: „Die erste Aufgabe der Diplomatie ist, einen Krieg zu verhindern.“ Interview mit Ralf Krämer, 28.08.2014: <http://www.planet-interview.de/interviews/volker-schloendorff/45821/>: „Ich hatte gerade einen Film für 800.000 Dollar gemacht, eine richtig teure Produktion in englischer Sprache, ‚Michael Kohlhaas‘. Für eine Großproduktion war das aber trotzdem zu wenig Geld. Die Besetzung war abartig. Alles wurde eine Katastrophe. Ich habe gedacht, das ist das Ende meiner Karriere, jetzt musst du wieder von vorne anfangen [sic]. Also drehten wir mit 16mm-Film den ‚Baal‘. Das ist ja eine wundervolle Vorlage, ich habe das geliebt. Wir hauten das einfach so runter. Es gab nichts mehr zu verlieren, sondern alles zu gewinnen. [...] Eigentlich war mein Gedanke: Mit dem großen Film hat das nicht hingehauen, vielleicht sollte ich erst mal mit Theater weitermachen. In München wären da für mich nur die Kammerspiele in Frage gekommen, aber die haben mich abgelehnt. Und dann dachte ich: Na, dann filme ich das halt.“

<sup>1916</sup> DVD-Extra [Baal] Presseheft 1969, S. 4.

<sup>1917</sup> DVD-Extra [Baal] „Interview mit Volker Schlöndorff“, 7:45–9:22: „Aber ganz bestimmt war es das geeignete Objekt, denn ich kenne kein Theaterstück, das lebendiger ist, als dieser *Baal* in seiner Sprache, die ist heute noch modern. [Texteinblendung „Brecht und die 68er“] Der Grund, warum ich *Baal* mochte, weil der *Baal* mir so modern vorkam. [...]

gab es zahlreiche empörte Publikumsreaktionen.<sup>1918</sup> Darüber hinaus erwirkte Brechts Witwe Helene Weigel ein Aufführungsverbot, das erst mehr als 40 Jahre später von den Erben Brechts aufgehoben wurde, so dass der Film im Februar 2014 auf der Berlinale erstmals wieder gezeigt werden konnte.<sup>1919</sup>

*Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach* (1971) basiert auf einer Chronik des frühen 19. Jahrhunderts mit dem Titel „Der Postraub in der Subach“, die Schlöndorff von einem Redakteur des Hessischen Rundfunks erhält und in der vom Überfall auf das „sogenannte Geldkärrchen“, das monatlich die großherzoglichen Steuereinnahmen von Gladenbach nach Gießen transportierte, von den polizeilichen Ermittlungen, die zur Ergreifung der Räuber – sieben arme Bauern und Tagelöhner aus dem oberhessischen Korbach – führten, von der Gerichtsverhandlung und schließlich von der Exekution der reuigen Täter berichtet wird.<sup>1920</sup> Unter Rückgriff auf weitere Zeitdokumente schreibt Schlöndorff das Drehbuch zusammen mit Margarethe von Trotta<sup>1921</sup>, die er im Frühjahr 1969 bei den Dreharbeiten zu *Baal* kennengelernt hatte und die er wenig später ehelicht. Korbach ist als „neuer ‚Heimattfilm‘“<sup>1922</sup> oder, in den Worten des Regisseurs, als „gegen die Verkitschung“ der Heimat im „unsäglichen deutschen Film der 50er Jahre“ gerichteter „Anti-Heimattfilm“<sup>1923</sup> konzipiert. Schlöndorff hält sich eng an den Bericht des Chronisten, der zudem passagenweise von einer weiblichen Erzählerstimme wiedergegeben wird, und realisiert den Film in Schwarz-Weiß an Schauplätzen im Odenwald und vorwiegend mit Laiendarstellern, die die Dialoge in Mundart sprechen, um dem Film Authentizität und eine „fast dokumentarische Qualität“ zu verleihen<sup>1924</sup>. Zugleich setzt er mit modernem Jazz als Filmmusik einen Kontrapunkt, „um das Genre zu entstauben, um zu sagen, wir erzählen das mit unserer Sensibilität von heute“<sup>1925</sup>, und lässt den Film mit der Texteinblendung eines Gedichts von Bertolt Brecht – „Was an dir Berg war/ Haben sie geschleift/ Und dein Tal/ Schüttete man zu/ Über dich führt ein bequemer Weg.“ (1:28:45–1:28:53) – enden, das als bitterer Kommentar auf die gesellschaftliche Realität damals (und heute) fungiert. Wie er im DVD-Extra erzählt, lag die

---

Anfang der 20er Jahre geschrieben, der große Aufbruch, die wilden 20er, die Weimarer Republik und wir waren nun in den 60er Jahren und es gab diesen selben Moment, nicht nur der sexuellen Befreiung, sondern auch der politischen Infragestellung, und wo man sich überhaupt auf einmal mit Außenseitern auseinandersetzte. [...] Die Grundvoraussetzung des ganzen Unternehmens war: wir machen den *Baal* heute.“

<sup>1918</sup> Vgl. ebd., 26:31–28:14; DVD-Extra [Baal] „Tagesanalyse (Dienstag, 21.4.1970)“.

<sup>1919</sup> Vgl. DVD-Extra [Baal] „Interview mit Volker Schlöndorff“, 28:15–31:04; DVD-Extra [Baal] Presseheft 2014, S. 4–5.

<sup>1920</sup> Vgl. DVD-Extra [Korbach] „Der Postraub in der Subach“; DVD-Extra [Korbach] „Gespräch mit dem Regisseur“, S. 2: „Wie sind Sie auf diesen Stoff gekommen? Schlöndorff: Ein aktenmäßiger Bericht mit dem Titel ‚Der Postraub in der Subach‘, den der Kriminalsekretär Carl Franz im Jahre 1825 drucken ließ und den ein Heimatblatt 1909 nachdruckte, war die Hauptquelle. Diese alte Chronik hatte ein junger Buchhalter, der sich als Hobby mit Heimatforschung beschäftigt, dem Hessischen Rundfunk geschickt. Der Frankfurter Sender gab mir diese Chronik weiter, die mir sofort als eine brauchbare Filmvorlage erschien und die ich zu Teilen auch wörtlich im Drehbuch verwendet habe. Worum geht es in dieser Geschichte? Schlöndorff: Im Jahre 1821 versuchen sieben arme Bauern und Tagelöhner aus Korbach in Oberhessen durch Beraubung des ‚Geldkärrchens [sic]‘, das monatlich mit den Steuergeldern von Biedenkopf nach Gießen fährt, ihre Situation zu verbessern. Fünfmal scheitert ihr Unternehmen an der eigenen Unbeholfenheit. Als es schließlich gelingt, werden sie sehr bald festgenommen, weil ‚Geld bei einem armen Mann Verdacht erregt‘. Der Ermittlungsrichter begnügt sich damit Vermögensverhältnisse festzustellen; wo diese sich verändern, wird ein Schuldiger vermutet. Die Inhaftierten werden in gehirnwäscheartigen Verhören nicht nur zum Geständnis ihrer Tat gebracht, sondern vor allem zur Selbstkritik, zur Einsicht in die Obrigkeitwidrigkeit ihres Verhaltens. Zwei von ihnen ziehen der Schande eines öffentlichen Prozesses den Selbstmord vor. Die anderen schreiten als reuige, gehorsame Untertanen zur Hinrichtung. Sie haben selbst die Moral der Gesellschaft, die sie unterdrückt, angenommen.“; DVD-Extra [Korbach] „Eine Geschichte, die mir ganz nah war“, 0:09–1:31: „[Schlöndorff liest eine in *Licht, Schatten und Bewegung* aufgeführte Textstelle aus der Chronik vor (S. 187); AG] – das ist der Anfang eines Textes, ein kleines Bändchen, das mir der Hessische Rundfunk zugeschickt hat. Ich war sofort gefesselt.“

<sup>1921</sup> Vgl. DVD-Extra [Korbach] Presseinformation, S. 3 („Einleitung“): „‚Korbach‘ ist ein Film aus der Zeit des ‚Hessischen Landboten‘ von Büchner. Er basiert auf einer authentischen Gerichtschronik[] sowie vielen Gedichten und Volksliedern aus der Zeit.“; DVD-Extra [Korbach] „Eine Geschichte, die mir ganz nah war“, 3:31–4:42: „hab das Drehbuch mit Margarethe von Trotta geschrieben [...] und wir haben dann zusätzlich zu dieser Chronik noch Texte von Büchner [...] verwendet, wir haben Gedichte aus der Zeit – Gellert und solche Heimatdichtungen [...] – verwendet und wir haben – das war das Spannendste – in Wiesbaden im Archiv Briefe von Auswanderern gefunden. Denn das war damals ‚ne große Auswandererwelle, es gab ein großes Elend, das war der Anfang der Auswanderung nach Amerika [...]“

<sup>1922</sup> DVD-Extra [Korbach] Presseinformation, S. 3 („Einleitung“).

<sup>1923</sup> DVD-Extra [Korbach] „Eine Geschichte, die mir ganz nah war“, 36:06–37:29.

<sup>1924</sup> Vgl. ebd., 8:19–16:50.

<sup>1925</sup> Ebd., 28:01–29:11: „Ein Bauernfilm, der 1820 spielt, ist natürlich nicht leicht mit Musik zu unterlegen [...]. Ich hatte gerade mit Klaus Doldinger bei *Baal* gearbeitet [...] und hab ihn deshalb auch gebeten, erst so ein paar von diesen alten Texten, den Gedichten zu vertonen [...] und daraus auf [...] Jazz-Art die ganze Musik zu dem Film zu machen [...], um das Genre zu entstauben, um zu sagen, wir erzählen das mit unserer Sensibilität von heute [...]“

Tragik der Geschichte für Schlöndorff nicht nur in dem Umstand, dass gerade die Verbesserung ihrer materiellen Situation – es wurden einige Anschaffungen getätigt, Geld verliehen oder verschenkt und einer der Räuber konnte endlich die Gebühr für eine Heiratserlaubnis aufbringen – zu ihrer Entdeckung führte und dass der Versuch „der armen Leute von Korbach“, aus den elenden Lebensbedingungen auszubrechen, sie aufs Schafott brachte.<sup>1926</sup> Sie habe vor allem auch in der von einem heutigen Standpunkt angesichts von bitterer Armut und Unfreiheit schwer nachvollziehbaren Obrigkeitshörigkeit und Gottergebenheit der Menschen gelegen: Von Schuldgefühlen und Gewissensbissen geplagt, betrachteten selbst die Delinquenten ihr Todesurteil als gerechte Strafe für ihre Tat.<sup>1927</sup> Schlöndorff hat die historische Episode als geradezu symptomatisch für die deutsche Geschichte, in der es nie zu einer Revolution kam, betrachtet.<sup>1928</sup>

Unter anderem auf seine berufliche und private Partnerschaft mit Margarethe von Trotta, die mehrfach als Schauspielerin in seinen Filmen mitwirkt und in einigen Fällen an den Drehbüchern und als Regieassistentin mitarbeitet, ist es zurückzuführen, dass Schlöndorff sich in den nächsten Jahren verstärkt filmkünstlerisch mit Fragen und Problemen der weiblichen Emanzipation auseinandersetzt.

Das gesellschaftssatirische Kriminaldrama *Die Moral der Ruth Halbfass* (1972) ist der erste von einer Reihe von Filmen mit einer weiblichen Hauptfigur und nach Schlöndorff „ein Film, der sich speziell an Frauen richtet, der ihnen begreiflich machen soll, daß, selbst wenn sie sagen ‚Ich bin aber sehr zufrieden‘, es nur eine Täuschung ist“<sup>1929</sup>. Er wird von Schlöndorff später als Versuch beschrieben, nach dem Vorbild Claude Chabrols – eines für seine schwarzhumorigen Satiren auf die französische Bourgeoisie bekannten Vertreters der Nouvelle Vague – „im trivialen Genre was zu machen“, und ist inspiriert von dem in der zeitgenössischen Presse weidlich ausgeschlachteten Fall der Micheline („Minouche“) Schubert.<sup>1930</sup> Die Düsseldorfer Millionärgattin und ihr Liebhaber hatten nach mehre-

<sup>1926</sup> Vgl. ebd., 20:57–21:58: „Das Tragische an der Geschichte war, dass diese Bauern es ja sechs, sieben, acht Mal versuchen mussten, bis es endlich gelang [...] also was ganz Tölpelhaftes und Unbeholfenes natürlich darin. Aber das Schlimmste war, als sie das Geld dann endlich hatten, durften sie es nicht ausgeben [...], weil Geld beim armen Mann Verdacht erregt. Das heißt, sie sind auch dadurch dann festgenommen worden, dass sie das Geld ausgegeben haben. Und bei dem Überfall ist ja niemand zu Schaden gekommen, außer der Großherzog, der ein bisschen was verloren hat, aber nun muss man sich mal vorstellen, wie die Strafe war – hier bei uns vor sozusagen gar nicht so langer Zeit.“

<sup>1927</sup> Vgl. ebd., 30:36–32:32: „Das Schwierigste war schon bei dem Film, sich in die Mentalität reinzuversetzen [...]. Gott gab es natürlich als strafende Instanz bei jedem, die Welt war gar nicht vorstellbar ohne einen Gott und die Obrigkeit hatte fast denselben Stellenwert. Also sich zu vergreifen am Geld der Obrigkeit, aber drauf zu kommen, das wird ja im schlimmsten Fall durch 'ne Steuererhöhung wieder ersetzt, war schon, um das Gewissen zu beruhigen. Und auch nachdem die Tat gelungen war – endlich – sofort das Schuldgefühl. Die waren bis vor Kurzem Leibeigene gewesen, die waren erst kaum frei. Was heißt frei, sie konnten ja keinen Schritt tun, ohne 'ne Genehmigung einzuholen. Also um zu heiraten musste man nicht nur die Genehmigung einholen, sondern musste eine Kopulationssteuer bezahlen [...]. Um nach Amerika auszuwandern, musste man selbstverständlich eine Genehmigung haben und man musste sozusagen wieder eine Ablöse bezahlen. Und die Menschen lebten eben befangen in diesen Wertvorstellungen.“; DVD-Extra [Korbach] „Gespräch mit dem Regisseur“, S. 2: „Es genügt, den Text des ‚aktenmäßigen Berichts‘ zu lesen, um zu verstehen, wie eine gewisse Struktur der Gesellschaft es den Benachteiligten unmöglich macht, ihre Lage zu durchschauen und diese zu verändern. Aberglauben und Religion, erbauernder Volksschulunsinn und eine paternalistische Gerechtigkeitssauffassung machen ärmere Leute zu unbeholfenen Tölpeln, denen man auch noch beibringt, über ihr eigenes Ungeschick zu lachen, d. h. es als gottgegeben hinzunehmen.“

<sup>1928</sup> Vgl. DVD-Extra [Korbach] „Eine Geschichte, die mir ganz nah war“, 32:33–33:33: „Deshalb ist es ja auch dem Büchner und allen anderen Aufständigen [sic] damals nicht gelungen, die Bauern zur Revolte zu bringen. Als sie den Aufruf, den ‚Hessischen Landboten‘, verteilt haben, sind die Bauern entsetzt damit zur Obrigkeit gelaufen und haben diese Zettel abgegeben. Ganz wenige waren bereit, den Schritt zu tun und diese Ketten abzuwerfen. Und das ist ja die Tragik nicht nur der armen Leute in Hessen, sondern der ganzen deutschen Geschichte – dass es eben nie gelungen ist, sich gegen diese Obrigkeit aufzulehnen und wir praktisch bis 1918 warten mussten, bis durch den verlorenen Krieg dann das Kaiserhaus abdanken musste. Und auch nach '45 ist uns die Demokratie ja dann durch die Alliierten gebracht worden, aber wir haben sie nicht selbst erkämpft.“; DVD-Extra [Korbach] „Gespräch mit dem Regisseur“, S. 2: „Es geht diesen Menschen schlecht und sie suchen nach Lösungen, die letztlich im Irrationalen liegen – sie wollen einen Schatz heben oder in die grotesk überschätzte ‚Neue Welt‘ auswandern. Die Kutsche mit dem Geld wird fast zu einer Fata Morgana. Indem man von dem ‚Schlaraffenland Amerika‘, wo alles gut ist, träumt, akzeptiert man die Zustände in der Heimat als unveränderbar.“

<sup>1929</sup> *Jeune Cinema*, Nr. 67, S. 17. Zitiert in: Bock (Hg.): *Cinegraph*, Artikel „Volker Schlöndorff“, S. E3.

<sup>1930</sup> DVD-Extra [Halbfass] „Volker Schlöndorff über *Die Moral der Ruth Halbfass*“, 1:02–2:03: „Chabrol hatte 'nen ziemlichen Erfolg mit Filmen wie *Le Boucher/Der Metzger* oder *Die verheiratete Frau* [gemeint ist *Die untreue Frau*; AG] [...]. Wunderbare Filme, die eigentlich Gesellschaftskomödien waren über Frankreich. Und da hab ich gedacht, dann lass uns das doch mal versuchen. Und Komödie hat mich ja auch schon immer gereizt. Und hab also wieder einen Anlauf genommen und mit Peter Hamm ein Drehbuch geschrieben, was so ein bisschen basierte auf einem Kriminalfall, den wir in der Zeitung gelesen hatten. Wo eine reiche Industriellengattin ihren Mann loswerden wollte und sich dafür zwei Killer geheuert hat und die machten natürlich alles falsch.“, 4:31–4:57: „Aber wir haben natürlich nicht den Kriminalfall Schubert jetzt eins zu eins verfilmt [...], obwohl der Fall vielleicht sogar interessanter war, wie sich später herausge-

ren fehlgeschlagenen Versuchen, Minouches Ehemann zu ermorden, zwei Auftragskiller angeheuert, die Theo Schubert im Januar 1970 niederschossen und ihn schwer verletzten. Das dramatische Personal des Films entspricht ganz den gängigen Klischees der Zeit: Die Fabrikantengattin Ruth (gespielt von Senta Berger) träumt in ihrem goldenen Käfig davon, eine Boutique oder Galerie zu eröffnen; ihr Geliebter Franz Vogelsang, von Beruf Lehrer, zitiert Ibsen, hält Vorträge über Kunst und Gewalt und will Ruth für sich alleine haben; und der konservative Familien- und Firmenpatriarch Erich Halbfass hält sich neben einer repräsentativen Ehefrau, die in der protzigen Bürgervilla mit Pool auf ihn wartet, eine junge blonde Geliebte. Im Verlauf der Handlung um das von Franz initiierte Mordkomplott stiften die dilettantischen Auftragskiller Francesco und Bonaparte, ein irregeleiteter Scheck über 3.000 DM und Erich Halbfass' Versuch, den Geliebten seiner Frau loszuwerden, indem er dessen Ehefrau Doris (dargestellt von Margarethe von Trotta) von der Affäre in Kenntnis setzt und ihr nahelegt, mit ihrem Mann fortzuziehen, einige Verwirrung. Diese gipfelt darin, dass Doris Vogelsang Erich Halbfass in die von Ruth als Liebesnest für sich und Franz gemietete Wohnung bestellt und ihn dort niederschießt, woraufhin Franz vor den Augen seiner Schulklasse verhaftet wird. Am Ende, d. h. zweieinhalb Monate später, brechen Ruth und Erich, die offensichtlich die Absicht haben, am Status quo festzuhalten, in den lange geplanten Urlaub auf – unbeeindruckt von der Zeitungsmeldung, dass Doris Vogelsang, deren Motiv für die Schüsse auf Erich Halbfass und den anschließenden Versuch, den Verdacht auf ihren Ehemann Franz zu lenken, noch immer unklar sei, in ihrer Gefängniszelle tot aufgefunden wurde. Bezeichnend für das künstlerische Konzept des Films ist die von Franz Vogelsang während einer Unterrichtsstunde getroffene Feststellung „Die Entdeckung des Trivialen in der Kunst kommt der Entdeckung des Wahren gleich. [...] Die Schlagzeile eines x-beliebigen Boulevardblattes verrät mehr Wirklichkeit als ein Drama von Ibsen“ (1:21:40–1:22:17), in der sich die von Chabrol in seinem bei Moeller/Lellis angeführten Essay mit dem Titel „Petits sujets“ vertretene Kunstauffassung spiegelt, „dass ein Filmemacher, der seine Geschichte aus vertrauten, konventionellen oder alltäglichen Elementen heraus entwickelt, bessere Aussichten hat, ein gehaltvolles Werk zu schaffen, als ein Filmemacher, der ein Thema wählt, das sich selbst als bedeutend aufdrängt“<sup>1931</sup>.

Die Idee und der biografische Hintergrund zu Schlöndorffs nächstem Film *Strohfeuer* (1972) stammt von Margarethe von Trotta, die gerade einen „Rosenkrieg“ durchgemacht hatte und ihn trotz seiner anfänglichen Bedenken gegen eine solche Art von Alltagsgeschichte überzeugt, ihre persönlichen Erfahrungen in einem Scheidungsdrama mit feministischer Stoßrichtung zu verarbeiten.<sup>1932</sup> Ausgehend von der Grundidee, dass an einer einfachen, die bürgerliche Mehrheit repräsentierenden Heldin die gesamtgesellschaftliche Relevanz des Emanzipationsthemas aufzuzeigen sei<sup>1933</sup>, begleitet

---

stellt hat, sondern das war nur so der Auslöser. Das war, glaub ich, sogar noch vor dem Prozess. Wir haben nur so ein paar Stichpunkte gehabt und haben gedacht, davon ausgehend denken wir uns 'ne Geschichte aus.“ u. 5:32–5:37: „der Versuch im trivialen Genre etwas zu machen.“

<sup>1931</sup> Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 110.

<sup>1932</sup> Vgl. DVD-Extra [Strohfeuer] „Ein Familienunternehmen. Volker Schlöndorff über *Strohfeuer*“, 0:00–3:10: „*Strohfeuer* ist halt keine Literaturverfilmung, das ist ein Stoff, der ist zu uns gekommen aus dem Leben. Es ist praktisch sehr weitgehend von der Margarethe von Trotta selbst geschrieben und aus ihrem eigenen Leben genommen. [...] Margarethe war damals verheiratet und musste also durch die Scheidung durch, hatte auch einen Sohn. Und das alles war 'ne sehr, sehr schwierige und schmerzhaft Sache für sie. Mit endlosen Prozessen und [...] Rosenkrieg [...]. Und da hat sie einfach angefangen aufzuschreiben, Szenen, auch um sie loszuwerden, um damit fertigzuwerden. Ich konnte mir zu Anfang nicht vorstellen, dass man daraus 'nen Film machen könnte, also das war für mich sozusagen das Gegenteil von Kino. Nämlich 'ne Scheidungsgeschichte von 'ner Frau Ende 20, die nicht richtig weiß, welchen Beruf sie machen soll oder was sie mit ihrem Leben anfangen soll. Um Gottes willen, das klang alles so nach, ich weiß nicht, das Alltagskino. Was ich bis dahin immer vermieden hab. [...] Und als ich dann aber doch erlebt hab, was das für ein Einschnitt im Leben ist und was das überhaupt für eine schwierige Suche für eine Frau ist, sich zu finden – also ich wurde auf einmal zum Feministen –, hab ich dann gesagt, also lass uns versuchen, das mal als Drehbuch zu schreiben. Es war ja klar, dass, wenn es hier ein maßgeschneidertes Drehbuch gegeben hat, dann war es das, denn das war ja nicht nur ihre Geschichte, sondern sie hat dann auch die Hauptrolle gespielt [...]. Wesentliche Episoden sind daher gekommen und man hat dann versucht, das allgemeingültiger zu machen. Aber bei den Dreharbeiten war's natürlich für mich fast eins zu eins, dass sie oft Dinge spielen musste [...], von denen ich wusste, dass sie sie erlebt hatte [...]. Also das [...] ging schon sehr, sehr nah an fast improvisiertes Theater [...]“; Buchka, 30:06–30:34: „Und ich weiß noch, dass im Anfang unseres Zusammenlebens es drum ging, als nächsten Film was zu machen und ich hab zur Margarethe gesagt ‚ja, du denkst doch nicht dran, dass ich etwa 'nen Film mache über 'ne geschiedene Frau von 30. Und das hat sie sehr verletzt und deshalb erinnere ich mich auch an den Satz. Das war sie nämlich damals und natürlich haben wir den Film dann gemacht und das war etwas, was mir völlig unvorstellbar war. Also alle diese Ehegeschichten immer in Filmen, das war so das letzte, was ich im Kino sehen wollte als Zuschauer und noch viel weniger wollte ich das machen.“

<sup>1933</sup> Vgl. DVD-Extra [Strohfeuer] „Ein Familienunternehmen“, 9:11–11:24: „Das war halt vor *Emma*, vor Alice Schwarzer oder ungefähr gleichzeitig. Und [...] dieses patriarchalische Denken saß einfach noch ganz tief in der deutschen Gesellschaft drin. [...] die Kulturrevolution hat ja eigentlich Anfang der 60er Jahre stattgefunden [...] und trotzdem: die

der Film eine frisch geschiedene Frau um die 30 auf ihrem Weg in ein selbstbestimmtes Leben: Gezeigt werden der Streit um das Sorgerecht für den gemeinsamen Sohn, ihre Anstrengungen, sich selbst zu verwirklichen, ihre letztlich fruchtlosen Bemühungen um einen beruflichen Neuanfang und nicht zuletzt die alltäglichen Diskriminierungen, denen eine Frau in einer chauvinistischen Umwelt ausgesetzt ist. Selbst ihre eigene Anwältin bezeichnet ihre Empörung und ihr Streben nach Unabhängigkeit abwertend als „Strohfeuer“ (57:46–58:04), als vorübergehende und letztlich folgenlose Laune. Dass sie am Ende wieder heiratet, was laut Presseinformation „eine Kapitulation bedeutet“<sup>1934</sup>, wird von Schlöndorff im Rückblick allerdings stark kritisiert: Sowohl der (deutsche) Titel als auch das Ende des Films seien zu sehr der Theorie Brechts verpflichtet, dass die Präsentation eines positiven Vorbildes sich abschwächend auf die Handlungsbereitschaft des Publikums auswirke, und letztlich falsch gewesen, da es doch das eigentliche feministische Anliegen konterkariert habe.<sup>1935</sup>

### **Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975)**

*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* ist die erste Produktion der Bioskop-Film, die Schlöndorff 1973/1974 zusammen mit Reinhard Hauff und Eberhard Junkersdorf (der fortan in den meisten Schlöndorff-Filmen die Produktionsleitung übernimmt) gegründet hat und (nach dem Fernsehfilm *Georginas Gründe* (1974)) die zweite Zusammenarbeit mit dem WDR. Es ist zugleich der erste Film, der „im Rahmen des sog. Film-Fernsehabkommens“ realisiert worden ist.<sup>1936</sup>

Er basiert auf Heinrich Bölls Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann*, die im Sommer 1974 zunächst als vierteiliger Vorabdruck im *Spiegel* erschienen war. Sie stellte eine Reaktion Bölls auf eine von der Axel Springer-Presse – allen voran der *Bild*-Zeitung – gegen ihn geführte Kampagne dar, in der er seit seinem am 10. Januar 1972 im *Spiegel* publizierten Artikel „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“<sup>1937</sup> als Sympathisant der links-

---

Mentalität, die bürgerliche und kleinbürgerliche Mentalität, die fast noch wilhelminische Züge hatte, war noch prädominant. Und zwar nicht nur bei Männern, sondern vor allen Dingen auch bei berufstätigen Frauen. Und bei den verheirateten sowieso. Ja, also das Thema Emanzipation und Linke und Feminismus, das hat uns ja alle gebeutelt zu der Zeit. [...] Dieser Kampf, der wurde in jedem einzelnen Paar ausgetragen. Also, wo sie den Linken hatten, der sich gleichzeitig hier als Pascha gebärdete, und du hattest die Frauen, die dagegen revoltierten und gleichzeitig aber noch links die Männer überholten, also noch extremer wurden aus diesem Kampf heraus. Das hat einfach natürlich diese Zeit wirklich gebeutelt. Wir wollten aber jetzt nicht 'ne Heldin nehmen, [...] nehmen wir mal an, eine junge Gudrun Ensslin oder jemanden in 'ner Kommune, sondern wir wollten bewusst eine Bürgerliche nehmen, die angepasst war, also die mehr die Mehrheit repräsentiert, um zu zeigen, dass das nicht ein Problem der linken Studentenkreise ist, sondern dass das die ganze Gesellschaft betrifft und dass das eben die normalen Bürgerfrauen viel mehr betrifft als die Emanzen.“

<sup>1934</sup> DVD-Extra [Strohfeuer] Presseinformation Deutsch, S. 2.

<sup>1935</sup> Vgl. DVD-Extra [Strohfeuer] „Ein Familienunternehmen“, 4:32–5:41: „Ja, also ich find ja nicht nur den Titel falsch, ich find auch das Ende des Films falsch. [...] Das ist so ein didaktisches Ende nach Brecht [...]. Das heißt, die Heldin im Film, die darf nicht kapiern, was mit ihr passiert, damit das Publikum revoltiert. Das heißt, wenn sie am Ende wieder heiratet, dann sollte das eigentlich beim Publikum das Gegenteil auslösen. Nämlich den Wunsch, auf gar keinen Fall und den Willen sich zu befreien. Dagegen – immer laut Brecht, an den wir damals glaubten – wenn wir zeigen, wie sie sich befreit, dann hat das Publikum es nicht mehr nötig, sich selbst zu befreien. Dann hat das sozusagen die Filmheldin stellvertretend gemacht und das Problem ist erledigt. Ich glaub heute nicht mehr, dass die Dinge so funktionieren, ich glaub nicht, dass das über die Einsicht kommt, sondern ich glaub eher, dass das über die Emotion kommt und die Zuschauer brauchen auch Vorbilder.“ u. 6:09–7:00: „Also, ich finde diesen etwas resignierenden Schluss am Ende heute nicht mehr richtig. Ich fürchte sogar, dass das Ende von mir gekommen ist und nicht von der Margarethe [...]. Es hat etwas doch 'n bisschen Herablassendes. Also die Frauen [...], dann wollen sie mal singen, dann wollen sie mal tanzen und ein unabhängiges Leben führen und am Ende flüchten sie sich doch wieder in den Hafen einer Ehe oder zu einem schützenden Mann. Das finde ich ein vollkommen falsches Weltbild. Wie gesagt, wir haben es gemacht, weil wir dachten, dialektisch sei es richtig sozusagen.“

<sup>1936</sup> Park, S. 10. Vgl. auch Sowinski, S. 92.

<sup>1937</sup> *Der Spiegel*, 3/1972 (10.01.1972), Heinrich Böll, S. 54–57. Vgl. auch DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen an ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘“, 3:24–4:17 [von Trotta]: „Also, da war ja schon seit '69/70, war ja schon die RAF sozusagen aktiv gewesen und die Hauptmitglieder waren auch schon im Gefängnis. Also, das brauchten wir nicht groß zu recherchieren. Und dass die *Bild*-Zeitung da natürlich an erster Stelle immer denunziatorisch mitgemacht hat und Menschen kriminalisiert hat im Umfeld. Und da war ja Böll auch mal so ein Opfer so einer Kampagne, dass man ihn also mitverantwortlich machte für die Taten der RAF, nur weil er einmal ein begütigendes Wort für Ulrike Meinhof geschrieben hat. Da war er auch sehr [...] persönlich betroffen.“ u. 4:18–5:52 [Schlöndorff]: „Der Böll hat das aus einer Empörung heraus geschrieben, das war *Deutschland im Herbst* noch nicht ganz, aber es war schon Baader/Meinhof und RAF-Hysterie. Und ganz zu Anfang, bevor diese Eskalation stattgefunden hat, hat der Heinrich Böll einen Artikel [...] im *Spiegel* geschrieben, der war übergetitelt ‚Freies Geleit für Ulrike Meinhof‘. Ein Aufschrei der Empörung! Und [...] der Kommentator [...] vom Springer-Verlag hat also zurückgeschrieben ‚Heinrich Böll ist der geistige Vater der Gewalt‘. Das hat ihn wahnsinnig getroffen, wenn man Böll kannte, weiß man, es gab keinen friedliebenderen Menschen als ihn [...]. Das Ganze beruhte natürlich auf einem Missverständnis, denn ‚freies Geleit‘, [...] das kommt aus dem Mittelalter, ich kannte das von Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*, weil da erwirkt Martin Luther freies Geleit für Michael Kohlhaas. Das ist nur ein Begriff, dass man mit jemandem zunächst mal ein Gespräch führt, ihn nicht gleich festnimmt,

terroristischen Rote Armee Fraktion diffamiert wurde. In dem fiktiven Bericht zum Fall der unbescholtenen Katharina Blum, die durch Zufall in die Mühlen von Justiz und Boulevardpresse gerät, und vor dem Hintergrund des von Angst und Hass geprägten gesellschaftlichen Klimas der Zeit prangert Böll die Praktiken der *Bild*-Zeitung scharf an. Die Titelfigur Katharina Blum verliebt sich auf einer Karnevalsparty in den polizeilich gesuchten Ludwig Götten. Sie nimmt ihn mit nach Hause, verbringt die Nacht mit ihm und wird, nachdem ein Polizeikommando am Morgen ihre Wohnung gestürmt, Götten aber nicht aufgefunden hat, verdächtigt, ihm zur Flucht verholfen zu haben. Sie wird nicht nur von der Polizei gedemütigt und wie eine Verbrecherin behandelt, sondern auf den Titelblättern der „ZEITUNG“, die den Reporter Werner Tötges auf die Geschichte angesetzt hat, als „Räuberliebchen“ (S. 32) und „Mörderbraut“ (S. 35) verleumdet. Auf Grundlage falscher Tatsachenbehauptungen und vorsätzlich sinnentstellend wiedergegebener Interviewaussagen wird Katharina von Tötges systematisch als zwielichtiger Charakter dargestellt und verbreitet die „ZEITUNG“ wilde Spekulationen über ihre angebliche Beteiligung an kriminellen oder terroristischen Aktivitäten. Aufgrund der Meinungsmache wird sie mit anonymen Anrufen und obszönen oder beleidigenden Briefen terrorisiert und muss miterleben, wie auch ihre Freunde und Bekannte in die Sache hineingezogen werden. Als Tötges sie in ihrer Wohnung aufsucht, um mit ihr das versprochene „Exklusiv-Interview“ (S. 81) zu führen und sofort zudringlich wird, erschießt sie ihn und stellt sich anschließend der Polizei.

Der Schriftsteller selbst war mit dem Stoff an Schlöndorff und von Trotta, mit denen er bereits wegen einer möglichen Verfilmung seines Romans *Gruppenbild mit Dame* in Kontakt stand und deren politische Haltung er kannte, herangetreten und die beiden haben sofort zugesagt, weil sie von der Aktualität und Relevanz des Themas überzeugt waren.<sup>1938</sup> Sie schreiben das Drehbuch mit Unterstützung Heinrich Bölls<sup>1939</sup> und nehmen dabei eine Reihe von Änderungen gegenüber dem Prätext vor. Unter anderem ist das Geschehen, unter Aufgabe der ironischen Erzählhaltung und unter Weglassung von zeitlichen Rückblenden und Vorgriffen, Kommentaren und einmontierten Erzählelementen konsequent szenisch umgesetzt und in eine chronologische und auf Spannung angelegte Handlung überführt, so dass der dokumentarische Charakter des Textes im Film aufgegeben wird zugunsten größerer Realitätsnähe und einer stärkeren emotionalen Betroffenheit beim Zuschauer.<sup>1940</sup> Der Film sollte eine ganz klare politische und – mit den Mitteln des Films – gegenüber Bölls Text so-

---

ihm freies Geleit gewährt für ein Gespräch und dann kann er sich wieder zurückziehen. Und das war genau die Haltung von Böll, er suchte das Gespräch – mit Ulrike Meinhof, mit anderen – und er fand die Behörden müssten dieses Gespräch suchen und dann könnte man diese Eskalation vermeiden, statt dass der Staat immer weiter aufrüstet.“

<sup>1938</sup> DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen“, 0:00–0:29 [Schlöndorff]: „Heinrich Böll war, glaub ich, der erste lebende Autor, mit dem ich gearbeitet habe. Denn vorher hatte ich [...] Musil und Kleist verfilmt, mit denen konnte ich ja nicht sprechen. Und das war nun das erste Mal, dass man mit dem Autor sich hinsetzt und über einen Film spricht. Der erste Film, über den wir gesprochen haben, war aber gar nicht die *Katharina Blum*, das war sein Buch *Gruppenbild mit Dame*.“, 1:08–1:39 [von Trotta]: „Dann bekamen wir von Böll auf einmal gesagt, er sei dabei, etwas zu schreiben und das würde uns sicher interessieren. So wie er unsere politische Einstellung kennen würde und beurteilen würde, meinte er, das sei was für uns. Und dann hat er uns die Fahnen von *Katharina Blum* geschickt, bevor es noch rauskam als Buch und wir waren natürlich sofort einverstanden und begeistert. Und daraufhin haben wir ihn dann erst getroffen [...]“, 2:15–2:19 [Schlöndorff]: „Und Margarete und ich haben das gelesen und waren gleich begeistert“, 3:02–3:11 [von Trotta]: „Wir waren ja doch politisch sehr interessiert und haben das immer schon verfolgt, deshalb hat auch sicher Böll die Idee gehabt uns das anzubieten.“ u. 7:58–8:21 [von Trotta]: „Und als Schriftsteller [...] hat man die Möglichkeit, darüber zu schreiben, und sich auf diese Weise auch sich an denen, die einen bedrängt haben oder ungerecht behandelt haben, gewissermaßen zu rächen. [...] Und wir wollten uns auch daran beteiligen.“; DVD-Extra [Katharina Blum] Presseheft, S. 6: „Wir arbeiteten an einer Drehbuchfassung von Bölls ‚Gruppenbild mit Dame‘ [...]. Da erhielten wir das Manuskript der ‚Katharina Blum‘ [...]. Wir waren uns sofort einig, daß das die ideale Kinogeschichte ist. Katharina Blum ist eine jüngere Schwester der Leni Pfeifer. [...] Katharinas Verhalten ist ebenso ‚anachronistisch‘ wie Lenis, aber ihre Geschichte betrifft uns unmittelbar.“

<sup>1939</sup> Vgl. DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen“, 8:22–10:24; DVD-Extra [Katharina Blum] Presseheft, S. 6–7 u. 8–9.

<sup>1940</sup> Vgl. DVD-Extra [Katharina Blum] Presseheft, S. 6: „Obschon vieles in Bölls Erzählung – wie Rückblenden, Einschübe aus Protokollen, Zeitungsartikel usw. – beim Lesen sehr ‚filmisch‘ wirkt, haben wir uns für einen geradlinigen Ablauf der Erzählung entschieden. Der Zuschauer macht mit Katharina Blum eine Entdeckungsreise durch unsere Wirklichkeit, und er wird mit ihr vom Beobachter zum Betroffenen – so wie es Böll selbst ergangen ist und wie es uns allen ergehen könnte.“ u. S. 8: „Frage: Böll hat in den Rezensionen seines Buchs von Kritikern attestiert bekommen, die Erzählung Katharina Blum sei im Stil zum Teil auch von einer distanzierenden Ironie. V.S.+M.v.T.: Das ist ein ganz bewußtes Vorgehen, wie es beispielsweise Kluge in seinen Filmen auf seine Art und Weise ebenfalls benutzt: daß man diese Art von alpträumerhafter Wirklichkeit nur als überwindbar schildern kann, wenn man es mit Humor oder mit Ironie tut. Denn sonst ist die Realität erdrückend. [...] Nur kann man den Böllschen Humor, der in der Erzählweise liegt, nicht unbedingt übernehmen, wenn man einen Film macht, weil sich die Wirklichkeit – und Film ist ein sehr realistisches Medium – dagegen sträubt. Und ein satirischer Film würde wiederum den Kern der Erzählung verfehlen.“

gar noch verschärfte Aussage zur bundesdeutschen Wirklichkeit, in der aufgrund der aufgeheizten Atmosphäre jeder Bürger zum Opfer werden könne, treffen.<sup>1941</sup>

Bei seinem Erscheinen polarisierte der Film sehr stark, d. h. einerseits hatte er, auch international, großen Erfolg beim Publikum, andererseits wurden die Beteiligten von Teilen der Medien als Sympathisanten der Terroristen verunglimpft.<sup>1942</sup> Dass er und andere auch in den folgenden Jahren unter starkem Druck standen, geht u. a. aus diversen Einträgen Schlöndorffs in seinem *Blechtrommel*-Tagebuch hervor, in denen er Hausdurchsuchungen, Gerichtstermine und seinen Rauswurf aus dem Verwaltungsrat der Filmförderungsanstalt, in dem er seit 1974 im Auftrag der SPD tätig war, notiert.<sup>1943</sup>

<sup>1941</sup> Vgl. DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen“, 17:13–19:08 [Schlöndorff]: „Dann war es Dr. Rohrbach beim WDR in Köln, der gesagt hat, wir machen da mit. Und nicht nur das, er hat sogar das Funkhaus zur Verfügung gestellt als das Äußere des Polizeipräsidiums. [...] Das hat uns auch deshalb gut gefallen, weil wir wollten Böll noch verschärfen [...]. Und verschärfen konnten wir es, indem wir einerseits die ganze Polizeihysterie, nicht nur die der Presse mit einbezogen, also die ganze Ausrüstung, diese Bewaffnung, diese Helme und die Hubschrauber und die Panzerspähwagen. Wenn der Mario Adorf da auftritt und die wie die Marsmenschen oder wie mittelalterliche Ritter in ihren Rüstungen da auftreten – das hat es ja alles vorher gar nicht gegeben. [...] Dann haben wir entdeckt, dass es in Bonn ein Polizeipräsidium im Bau gab, das war fast fertig und das war nun schon nach den neuen Anforderungen der Hysterie [...] gebaut, das war nämlich bürgerkriegssicher, das heißt, es gab im Erdgeschoss keine Fenster [...] und es war inwendig von einer perfekten funktionalen, aber irgendwie unmenschlichen bürokratischen Sauberkeit, Überschaubarkeit [...]“ u. 20:58–21:58 [Schlöndorff]: „Nikos Perakis hat dann die Ausstattung gemacht, auch die Inneneinrichtung [...], diese Großraumbüros mit nur so kleinen wabenartigen Wänden [...], denn ich wollte für diese langen [...] Verhörsszenen jetzt nicht so das Übliche haben [...]. Und mit der Auswahl dieser Motive und der Arbeit am Drehbuch [...] konnten wir wirklich das Klima noch verschärfen der Novelle.“; DVD-Extra [Katharina Blum] Presseheft, S. 7–8: „natürlich hatten wir aus unseren Aktionen zugunsten der Rechte von Gefangenen, Besuchen im Knast usw. Erfahrungen, die waren anders als die von Böll. Er hatte die Erzählung zwar geschrieben, als die Polizei bei ihm Hausdurchsuchung gemacht hatte, aber die Polizei verhielt sich da eben doch anders als bei den Namenlosen, die wir zum Teil kennen. Insofern ist der Film schärfer als das, was Böll geschrieben hat. Und als Böll die Muster der Hausdurchsuchungsszene, als der die Maskierten mit den Kugelwesten gesehen hat, da hat er das zunächst einmal nicht glauben wollen.“

<sup>1942</sup> Vgl. DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen“, 44:18–45:52 [Schlöndorff]: „Ja, ich glaube der Film gilt heute, so was man so nennt ‚ne gelungene Literaturverfilmung‘. Das war damals überhaupt nicht der Fall. Damals war das ein Film in dem Klima um den deutschen Herbst herum, dem sehr aufgeheizten Klima, wurde dieser Film als ein sehr polemisches Manifest beinahe wahrgenommen und bekam entsprechend vehementen Zuspruch oder Ablehnung, je nachdem. Also ich erinnere mich [...] in Kiel war der Theaterbesitzer empört. Das Haus war ausverkauft und draußen standen die Leute und ich kam zur Diskussion und er sagte ‚ganz gefährlicher Film und das sind alles Revoluzzer, die da kommen‘. Ich habe mich umgeschaut: Es war viel gutbürgerliches Publikum, Böll-Leser, und auch natürlich viele junge Leute, die dankbar waren, dass mal ‚ne andere Stimme gehört wird. Und in der Presse war das dann ähnlich. [...] Schütte in der *Frankfurter Rundschau* hat getitelt, ‚das ist der Durchbruch‘, also endlich einer von den jungen neuen deutschen Filmen, der auch das Publikum findet. Das war der erste, der wirklich das Publikum gefunden hat, bis dahin waren wir in der Filmkunst eingesperrt, im Ghetto. Und auf der anderen Seite Leute wie Hans Habe und die ganze Springer-Presse, die natürlich sagten, [...] das ist ja schlimmste Demagogie, das ist ja Stürmer-Politik.“, 47:54–48:26 [Junkersdorf]: „Der Film ist dann von einem amerikanischen Verleih ins Kino gebracht worden und hatte eigentlich ‚nen sehr großen Erfolg. Ich glaube, wir hatten so 1,9 Millionen Besucher für diesen Film. [...] Also, das Thema ist angekommen und viele, viele Leute haben es gesehen [...]“ u. 48:27–48:54 [von Trotta]: „Es war ja ein Riesenerfolg dann. Es war so, als ob wir doch damit vielen Leuten eine Stimme verliehen hätten und etwas ausgedrückt haben, was viele so empfunden haben. Also diese Rebellion gegen diese Vergewaltigung durch die Presse, also durch eine bestimmte Presse und durch eine bestimmte Rechte in Deutschland. Das war für viele befreiend, so einen Film zu sehen.“

<sup>1943</sup> Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 41/43: „19. September [1977] [...] ‚SPD-Mann fördert Filme und Verteidiger der RAF‘ heißt die Überschrift eines Artikels in der ‚Welt‘, der viel Staub aufwirbelt. Aufgrund anonymer Hinweise [...] ist unser Bauernhaus in der Toskana durchsucht und – oh Schreck! – eine Pistole gefunden worden, allerdings ohne Munition. Die Pistole hat mit der RAF nichts zu tun [...]. Nein, Marian Seydovsky [sic], der Darsteller des Opfers Basini in meinem ‚Törless‘, hat sie mir einmal geschenkt [...]. Tatsächlich vertrete ich im Verwaltungsrat der Filmförderungsanstalt (FFA) die Regisseure des neuen deutschen Kinos. Ebenso zutreffend ist es, daß ich mich auch sonst engagiere, unter anderem im Rechtshilfefonds der Anwälte des Prozesses in Stuttgart-Stammheim und im Beirat des Frankfurter ‚Informationsdienstes für unterbliebene Nachrichten‘, kurz ID genannt. [...] Der kleine Artikel löst große Aufregung aus, zumal Schleyer gerade entführt wurde und niemand weiß, wohin. Für die SPD werde ich zur Belastung; man bittet mich zu einer Aussprache nach Bonn. ‚Ich müsse ihnen entgegenkommen‘ – was immer das heißt –, am Telefon oder schriftlich ginge das nicht. Entweder wollen sie, daß ich, wie seinerzeit angeboten, ‚ohne Eklat‘ aus der FFA rausgehe oder mich vom Rechtshilfe-Fonds distanzieren – vielleicht auch von ID oder wovon sonst man etwas weiß. Meine Haltung: weder noch.“, S. 42 (Abdruck des Artikels „Ein SPD-Mann fördert Filme und Verteidiger der RAF“ in *Die Welt* vom 27.09.1976), S. 44: „30. September [1977] Böll rief heute an. Er sorgt sich wegen ‚Katharina Blum‘ im Fernsehen, ob die Sendung überhaupt stattfinden wird. Bei seinem Sohn René, dem Maler, Hausdurchsuchung mit 40 Polizisten aufgrund eines anonymen Anrufes. ‚So was kann man für 20 Pfennig haben.‘ Er sagt, seine Frau und er seien völlig fertig. ‚Wir müssen durchhalten – ist ja ein blödes Wort, aber so ist es.‘“, S. 47–48: „16. November [1977] [...] Gestern abend rief Margarethe mich in London an: Christoph Wackernagel ist bei einer Schießerei in Holland gefaßt worden – er soll an der Schleyer-Entführung beteiligt gewesen sein. Ich weiß noch, wie er mit seiner Video-Kiste zu uns in die Wohnung kam, um uns seinen Vietnam-Film zu zeigen: ein Film über die Beteiligung der Bundesrepublik an diesem Krieg, für den es ihm an Anschauungsmaterial fehlte. [...] Wir haben lange darüber diskutiert, und ich habe ihm Wochenschaumaterial besorgt. Auf der Suche nach Schuldigen hat seine Mutter jetzt mich genannt als bösen Verführer, ohne den Deutsche sich Geschichte nicht erklären können. Das ZDF hat diese Aussage auch schon in den Abendnachrichten gebracht. Worauf aus Bonn prompt gemeldet wird, aufgrund dieser neuen Lage habe ich meinen

## Der Fangschuss (1976)

Mit *Der Fangschuss* setzt Schlöndorff die Zusammenarbeit mit Margarethe von Trotta und die Serie von Filmen mit einer weiblichen Hauptfigur fort. Die Verfilmung von Marguerite Yourcenars Roman *Le Coup de Grâce* (1939) ist erneut angeregt durch von Trotta, die auch (zusammen mit der späteren Regisseurin und Drehbuchautorin Jutta Brückner) das Drehbuch schreibt<sup>1944</sup>, und sowohl Schlöndorff als auch von Trotta betonen die teilweise sehr persönlichen Motive, die der Stoffwahl zugrunde lagen<sup>1945</sup>. Vor dem Hintergrund der politischen Auseinandersetzungen im Baltikum des Jahres 1919 – die Landbevölkerung lehnte sich gegen die Junker auf, Freikorps bekämpften die Bolschewisten<sup>1946</sup> – erzählt der Film die Geschichte der Sophie von Reval, die sich in den preußi-

---

Rücktritt aus der FFA erklärt. Dieser ‚Rücktritt‘ überrascht mich etwas. Niemand hat mich gefragt oder versucht, mich zu erreichen.“ u. S. 118: „12. Februar [1979] Ich musste die Synchronarbeit heute unterbrechen [...] weil ich einen Gerichtstermin in München habe. Immer noch die alte Sache mit dem Springer-Verlag aus der Sympathiesanten-Kampagne [sic]. [...] Im Prozeß kommt es zu einem Vergleich. Die Springer-Presse darf auch weiterhin nicht behaupten, ich hätte ‚Kontakte zur Baader-Meinhof-Bande oder den Roten Brigaden unterhalten‘. Es sei denn, neue Tatsachen würden bekannt. Andererseits darf der CSU-Abgeordnete Müller mich weiterhin ‚den hauptverantwortlichen Informationsstrategen der RAF‘ nennen.“ Vgl. auch Schlöndorffs Webseite (<http://www.volkerschloendorff.com/biographie/politisches-engagement/>): „Aufgrund der politik- und gesellschaftskritischen Aussage des 1975 veröffentlichten Films *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* wurde er heftig angegriffen. Diese Kritik zog daraufhin den Ausstieg aus dem Verwaltungsrat der Filmförderungsanstalt mit sich, in welcher er von 1974 bis 1978 als Delegierter die SPD-Bundesfraktion vertrat und sich mehrfach an den Diskussionen um Filmförderungsgesetze beteiligte.“

<sup>1944</sup> Vgl. DVD-Extra [Fangschuss] „*Der Fangschuss* – Ein Rückblick“, 1:03–1:57 [Schlöndorff]: „Der Film ist ja ausgelöst worden praktisch durch die Margarethe von Trotta, das war so als ob ich gesagt hätte, ich suche eine Rolle, eine Geschichte für die Margarethe. Und so ist mir plötzlich ‚Mensch, *Fangschuss*, das war doch mal dein Lieblingsbuch‘. Und ich hab darüber gesprochen mit ’nem französischen Produzenten, ’nem alten Freund von mir [...], der [...] gerade das *Strohfeuer* gesehen hatte und der mir auch gesagt hat, Mensch du musst unbedingt mit dieser Frau noch einen Film machen. Und ich hab gesagt, ich wüsste schon: den *Fangschuss* von Marguerite Yourcenar. Und dann hat er gleich bei Gallimard die Rechte besorgt und so ist der Film ins Laufen gekommen.“ u. 1:58–2:42 [von Trotta]: „Und dann, nachdem wir *Katharina Blum* gemacht hatten [...], habe ich das Buch nochmal gelesen. Und auf einmal fand ich das sehr aufregend. Gerade nach dieser Gegenwartsgeschichte zurückzugehen in die Vergangenheit. Und ich hab das dem Volker gesagt und wir haben dann also die Jutta Brückner gebeten [...] und die war also sofort bereit mitzumachen. Und dann haben wir uns hingesetzt, Jutta und ich, und haben versucht eben ein Drehbuch zu schreiben.“

<sup>1945</sup> Vgl. ebd., 7:10–7:50 [Schlöndorff]: „Für uns war der Film natürlich ein sehr persönlicher Film. Man kann mal vereinfacht gleichsetzen, sie ist die Sophie von Reval, und ich bin dieser Offizier Erich von Lhomond, und natürlich die Auseinandersetzungen zwischen den beiden hatten viel mit unseren eigenen Auseinandersetzungen zu tun, wo jeder auch eifersüchtig darauf bedacht war, seine eigene Unabhängigkeit zu wahren. [...] Das war sozusagen auch die Zerreißprobe.“, 7:51–8:45 [von Trotta]: „Ich wollte das spielen, weil ich wusste, das wird meine letzte Rolle sein. Danach hab ich meinen ersten Film gemacht [...] und dann nie wieder gespielt [...]. Und deswegen hat sich die Geschichte ja auch so angeboten vom *Fangschuss*. Weil, die geht ja auch von einer Situation, von einer Klasse in die nächste Situation [...], also sie schließt mit einem Leben ab und geht sozusagen in ein selbstbestimmteres Leben. Und das war ja dann auch mein Weg: von der Schauspielerin, wo [...] jemand anders einem sagt, was er will und was man machen soll, zu dem, das man eben nun selber sagt. Das fand ich dann auch so ’ne kleine Entsprechung, die mir gefallen hat.“ u. 8:46–9:34 [Schlöndorff]: „Gleichzeitig war für mich der Film eine Hommage an die Margarethe. [...] ich wollte, dass der Film wirklich ein Porträt der Schauspielerin ist, nicht dieser erfundenen Sophie von Reval.“

<sup>1946</sup> Vgl. ebd., 20:21–21:39 [Schlöndorff]: „Die Marguerite Yourcenar erklärt ja überhaupt nicht, wo diese Offiziere herkommen. Bei ihr sind das diese Kämpfer, die da im Osten das Abendland, Polen vor allen Dingen, gegen die Bolschewiken verteidigen. Das sind eben wunderbare, adelige Helden. Und wir haben natürlich auch da dann unsere Recherchen gemacht und haben gesehen, dass eben diese Freikorps [...] aus ganz üblen Elementen zusammengesetzt waren. Das waren wirklich Leute, die zum Teil am Kapp-Putsch in Berlin beteiligt gewesen sind. Das sind Offiziere und auch Landser gewesen, die sich nicht mit dem Verlust des Ersten Weltkrieges haben abfinden wollen, natürlich den Vertrag von Versailles nicht anerkannt haben und die schon früh praktisch ihr Waffenmetier retten, indem sie in den Osten gehen und sich nun in Freiwilligen-Korps gegen die Bolschewiken stellen.“ u. 21:40–21:54 [von Trotta]: „Die Freikorps, dadurch, dass die halt wirklich sehr, sehr, sehr konservativ und rechts standen und natürlich eigentlich mit der Republik gar nichts anfangen konnten, ganz dagegen waren, das waren so die ersten, die dann zu den Nazis übergegangen sind.“; DVD-Extra [Fangschuss] Presseheft, S. 5 („Inhaltsangabe I“): „Zwei Jahre nach der russischen Revolution versuchen Esten und Letten, die seit Jahrhunderten bestehende Herrschaft der Landbarone und Grossgrundbesitzer [sic] zu brechen. In Westeuropa befürchtet man, der Bolschewismus könne auch auf Deutschland, Frankreich übergreifen; Freiwilligen-Korps werden gegründet, um die alte Ordnung zu retten.“, S. 7 („Interview I“ [Schlöndorff]): „Damals, ein Jahr nach der russischen Revolution befürchtete man, sie werde auf ganz Mitteleuropa übergreifen. Im Baltikum gab es auf der einen Seite die Aufstände der lettischen und estnischen Bevölkerung, auf der anderen Seite standen Männer, die das Abendland verteidigen, die einen Wall gegen den Bolschewismus bilden wollten: das waren meist junge Offiziere verschiedener Nationen, die sich nicht eingestehen wollten, daß der erste [sic] Weltkrieg verloren war und die glaubten, sie könnten die Entscheidung hinausschieben, möglicherweise noch umkehren.“ u. S. 17 („Interview II“ [Schlöndorff]): „Das war ein Unabhängigkeitskampf im Stil eines Bürgerkrieges, den die Bevölkerung schließlich auch gewonnen hat. Ihr gegenüber stand ein mittel-, osteuropäisches Söldnergemisch. Noch komplizierter: die eigentlichen Schloßherren sind zwar nach Sprache und Kultur Deutsche, aber dabei russische Staatsbürger, die auf der Seite des Zaren gegen Deutschland gekämpft haben. Dazu kommen Weißrussen, die sich ins Baltikum geflüchtet haben, um von dort aus den Kommunismus zu bekämpfen und die Revolution rückgängig zu machen. Dazu kommen Freiwilligenkorps aus allen europäischen Ländern: junge Offiziere, die angeblich – das war die Verbrämung für ihr Abenteuerum [sic] –

schen Offizier Erich von Lhomond, der mit einer Truppe Freischärler auf dem Revalschen Familiensitz Schloss Kratovice Quartier nimmt, verliebt und von diesem brüsk zurückgewiesen wird. Sie flüchtet sich zunächst in die Arme anderer Männer und wechselt schließlich in das verfeindete Lager der Aufständischen. Als sie und ihre Kameraden von Lhomonds Truppe festgenommen und der Reihe nach liquidiert werden, zwingt sie Lhomond dazu, sie eigenhändig zu exekutieren. Künstlerische Zielsetzung des Films ist Schlöndorff zufolge die Darstellung des ewigen „Geschlechterkampfes“ zwischen Mann und Frau gewesen, während die Darstellung eines Aspektes der deutschen Geschichte aus der heutigen, rückblickenden Perspektive lediglich ein Nebenziel gewesen sei.<sup>1947</sup> Er bezeichnet den Film, dessen „Pointe“ als „Triumph“ Sophies, die denjenigen, der der Grund für ihr Leiden ist, zum Leiden verdammt, indem sie ihn mit dieser Tat belastet, verstanden werden kann<sup>1948</sup>, als „Korrektiv zum *Strohfeuer*“<sup>1949</sup>. Die grundlegende Gestaltungsidee der Adaption, die im Wechsel von der männlichen Perspektive des Textes zur weiblichen Perspektive im Film bestand, wurde allerdings von der Autorin des Romans stark kritisiert.<sup>1950</sup>

---

Europa vor der Walze des Bolschewismus bewahren wollten. [...] Außerdem kämpften auf ihrer Seite russische Kriegsgefangene, die man in Deutschland mit dem Versprechen freigelassen hatte, sie könnten sich hier ihre Freiheit verdienen. Auf der anderen Seite wiederum gab es deutsche Kriegsgefangene, die – für die Barone unverständlich – sich während des Krieges politisiert hatten und nun ohne Gegenleistung mit den Bolschewisten kämpften.“

<sup>1947</sup> Vgl. DVD-Extra [Fangschuss] „*Der Fangschuss – Ein Rückblick*“, 14:55–16:50 [Schlöndorff]: „Politisch hat der Roman zwei Ebenen, die der Film leicht verschiebt. Das eine ist die Auseinandersetzung zwischen den Bolschewiken auf der einen Seite und den Resten von der polnischen und deutschen Adelskultur auf der anderen Seite. Dann gibt’s aber diese [...] ganzen Freikorps, die in Deutschland nicht akzeptieren wollten [...], dass der Erste Weltkrieg verloren war 1918 und die 1919 in den Osten gehen und versuchen, nun im Kampf gegen die Bolschewiken sozusagen den Ersten Weltkrieg im Nachhinein doch noch zu gewinnen. Dabei spielen rechts/links-Kategorien ’ne Rolle [...], aber das war [spielte; AG], obwohl wir das praktisch 1976/77 mitten in den Auseinandersetzungen in der Bundesrepublik gedreht haben, für mich keine Rolle. Das war auch das große Missverständnis, alle erwarteten nun hier kommt ein agitatorischer Film mit Auseinandersetzungen mit den Bolschewiken. Das war überhaupt nicht mein Anliegen. [...] Es ging um die Auseinandersetzung zwischen einem Mann und einer Frau und das haben wir noch verschärft, indem diese Frau natürlich im Grunde eine Feministin war [...], also jemand, der schon 1917 und in den 20er Jahren sehr bewusst auf seine Unabhängigkeit gepocht hat.“, 19:22–20:20 [Schlöndorff]: „Ist auch sehr verschieden, ob man das Buch 1936/37 liest, als die Yourcenar das geschrieben hat, oder ob man das 20 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg liest. Damals war das ein reines Gefühlsdrama zwischen den beiden, denn man wusste ja noch nicht, dass dieser Offizier mal mit der Wehrmacht erneut nach Osten marschieren wird und vielleicht für noch viel schlimmere Gräueltaten verantwortlich wird als das, was er da an ihr begangen hat. Und das ist unsere Interpretation natürlich von 20 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen, oder 30 sogar, dass man ihn nicht mehr so unschuldig betrachten kann wie die Marguerite Yourcenar das getan hat.“ u. 43:35–44:03 [Schlöndorff]: „Aber worum es ging, darin waren wir uns alle einig, es ging nicht drum, hier eine geopolitische Auseinandersetzung mit dem Krieg der Junker im Baltikum zu machen, es ging auch überhaupt nicht um Kategorien von links oder rechts, sondern es ging strikt im Sinn eines klassischen Dramas von Racine etwa, um eine Auseinandersetzung zwischen einem Mann und einer Frau.“; DVD-Extra [Fangschuss] Presseheft, S. 4 („Einleitung“): „für mich war es nur konsequent, diesen Film zu machen, er ist keine Auseinandersetzung mit unserer Gegenwart, sondern er handelt von dem problematischen Verhältnis zwischen Männern und Frauen, das uns überkommen ist [...]“; Buchka, 40:29–41:17: „*Der Fangschuss* ist für mich also das Musterbeispiel vom Geschlechterkampf [...], weil in der Auseinandersetzung zwischen dem Paar, wenn sie dann mal zusammen sind, es eigentlich ein dauerndes Kämpfen ist, zwischen dem einen, der sich den anderen aneignen will, und der andere [sic], der sich verweigert.“

<sup>1948</sup> Vgl. DVD-Extra [Fangschuss] „*Der Fangschuss – Ein Rückblick*“, 17:54–19:22 [Schlöndorff]: „Nur ein hartes Ende hat Würde und sie will mit einem harten Ende zusammen mit ihren anderen Kameraden hingerichtet werden, aber sie will, dass diese Hinrichtung durch ihn geschieht. Und das ist natürlich auch wieder verschieden zu interpretieren. Das kann ihrerseits eine Bitte sein, die aus ’ner Liebe kommt, also wenn schon, dann will ich diesen Gnadenstoß [...] auch von [...] dem bekommen, den ich am meisten liebe. ’Ne bössere Interpretation ist diejenige, die auch die Yourcenar andeutet, dass sie das tut, um ihn dadurch indirekt zu zerstören. Weil, indem er gezwungen ist, sie zu erschießen, wird er sich selbst nie wieder ins Angesicht schauen können. Er wird nie damit fertigwerden. Also sie wird einen zerstörten Menschen hinterlassen oder einen Menschen, der sich nach und nach selbst zerstört. Diese Möglichkeiten der Interpretation muss man offenlassen.“; DVD-Extra [Fangschuss] Presseheft, S. 11 („Interview I“ [von Trotta]): „Sie zieht ihn zur Verantwortung. Sie will nicht zulassen, daß er sich weiterhin um die Taten drückt, die andere in seinem Befehl ausführen. Sie zwingt ihn auch dazu, nicht nur seine persönliche, sondern auch seine historische Schuld zu akzeptieren. Dazu kommt – glaube ich –, daß sie nicht aufgehört hat, von ihm besessen zu sein. Da spielt sich auch noch einmal ein Kampf zwischen den beiden ab. Wenn sie ihn zwingt, die Pistole zu ziehen, ist das auch ihr persönlicher Triumph, denn sie weiß, dass sie ihn damit vernichtet.“; Buchka, 41:52–42:38: „Ich glaube, sie will ihn jetzt nur noch vernichten. Weil ihre Liebe dazu geführt hat, dass sie so schrecklich an ihm leidet, dass nur, indem sie ihn vernichtet, sie ihr eigenes Leiden aufhören kann. Und da ist nun also noch eine psychologische Drehung, sie sagt ‚ich vernichte ihn nicht, indem ich ihn jetzt erschieße‘ – nehmen wir mal an, sie wäre die Siegerin in diesem Kriegskampf –, sondern ‚ich vernichte ihn, indem ich ihn zwingen, mich zu erschießen, denn das wird er nicht überleben, danach werde ich einen zerstörten Menschen hinterlassen‘. Und so weit, bis zu solchen Wahnsinns-Konstruktionen, glaube ich, geht Leidenschaft.“

<sup>1949</sup> DVD-Extra [Strohfeuer] „Ein Familienunternehmen“, 8:30–8:34.

<sup>1950</sup> DVD-Extra [Fangschuss] „*Der Fangschuss – Ein Rückblick*“, 2:45–3:11 [von Trotta]: „man will ja auch eine Geschichte, auch wenn sie so weit weg spielt in der Zeit [...], sie doch zu sich in irgendeiner Weise hinziehen und sie etwas gegenwärtiger machen. Und dadurch sind wir eben auf den Gedanken gekommen [...], dass wir die Sophie, also die Gegenspielerin von Erich von Lhomond, [...] eigentlich zur Hauptfigur machen.“ u. 41:17–43:21 [Schlöndorff]:

### *Deutschland im Herbst (1978)*

Am 3. März 1978 hat *Deutschland im Herbst*, ein Kollektivfilm von Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder und fünf weiteren deutschen Filmemachern, auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin Premiere. Initiiert vom Filmverlag der Autoren<sup>1951</sup> und von dessen Tochterfirma Pro-ject Filmproduktion und den eigenen Produktionsfirmen der beteiligten Regisseure finanziert, setzt sich der Film vor dem Hintergrund aktueller Ereignisse – die auf der DVD enthaltene Zeittafel nennt die Verurteilung der RAF-Terroristen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe im April 1977, die Entführung und Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer im September/Oktober 1977 sowie die Entführung einer Lufthansa-Verkehrsmaschine und den Freitod der drei in Stuttgart-Stammheim inhaftierten RAF-Terroristen im Oktober 1977<sup>1952</sup> – mit der bundesdeutschen Gesellschaft, in der Angst, Hass und Gewalt dramatisch eskaliert waren, auseinander. In 14 Episoden – einer Collage aus Spielszenen, Interviews und dokumentarischen Passagen – entstehen ein Stimmungsbild und ein Kommentar zum aktuellen Zustand der Gesellschaft. Als Motto des Films fungiert ein Zitat, das als Schrifteinblendung zwischen die erste und zweite Episode (4:40–4:54) und zwischen die 14. Episode und den Abspann (1:56:57–1:57:12) platziert ist: „An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören“. Es stammt – wie aus dem ersten Insert hervorgeht – vom 8. April 1945 und kann in dem zeitgenössischen Kontext als konkreter Appell verstanden werden. Während die verschiedenen Spielszenen vor allem darauf zielen, das Klima der Angst, des Misstrauens, der Denunziation und der Selbstzensur anschaulich zu machen, sind die unterschiedlichen Elemente der dokumentarischen Teile zu einer kaleidoskopartigen Schau ohne eindeutige Aussage montiert<sup>1953</sup>. Schlöndorff, der als das Ziel des Films beschreibt, ein Gegengewicht zur offiziellen Berichterstattung und zur vorherrschenden Meinungslage zu liefern<sup>1954</sup>, hat – jeweils zusammen mit Alexander Kluge – die dokumentarischen Passagen von den Beerdigungen Schleyers (Episode 1 und 3, zusammen ca. 14 Min.) und der drei RAF-Terroristen (Episode 14, ca. 20 Min.)<sup>1955</sup> sowie den Kurzfilm „Die verschobene Antigone“ (Episode 13, ca. 13 Min.), für den er zusammen mit Heinrich Böll das Drehbuch verfasste, beigeuert.

---

„Marguerite Yourcenar ist natürlich eine sehr selbstbewusste Frau gewesen, aber auch eine sehr konservative. [...] Die wollte diesen feministischen Aspekt einfach nicht drin haben. Und das hat zu den Auseinandersetzungen zwischen ihr und uns geführt, aber erst nach dem Film. Denn im Vorfeld, als sie das Drehbuch gelesen hat und auch als sie den Film zum ersten Mal gesehen hat, ist ihr das gar nicht aufgefallen. [...] Als sie dann nach Paris kam, hat man sie drauf aufmerksam gemacht, dass diese Trotta und der Schlöndorff angeblich zur extrem linken Intellektuellen in Deutschland gehört. Und da hat sie dann Alarm geschlagen und hat so ungefähr behauptet, mein Buch ist verfälscht worden. Und hat uns das dann auch in einem langen Brief in 18 Punkten auseinandergesetzt. Das hatte was sehr Lehrerhaftes.“ Vgl. auch Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 235 u. 239.

<sup>1951</sup> Vgl. DVD-Extra [Herbst] „Gegenöffentlichkeit herstellen. Volker Schlöndorff über ‚Deutschland im Herbst‘“, 0:08–3:38 u. 23:46–24:50; DVD-Extra [Herbst] „Presseheft 1978“, Bildschirmseite 14.

<sup>1952</sup> Vgl. DVD-Extra [Herbst] „Zeittafel“, Bildschirmseite 1–3.

<sup>1953</sup> Enthalten sind u. a.: Aufnahmen von der Trauerfeier für Hanns Martin Schleyer in Stuttgart und den Schweigeminuten in den Daimler-Werkshallen in Sindelfingen; ein Streitgespräch Rainer Werner Fassbinders mit seiner Mutter; Wochenschau-Archivmaterial aus dem Jahr 1944 von der Beisetzung Generalfeldmarschalls Erwin Rommel, des Vaters des amtierenden Stuttgarter Oberbürgermeisters Manfred Rommel; ein von Helmut Griem geführtes Interview mit dem inhaftierten RAF-Mitbegründer Horst Mahler; ein Gedichtvortrag Wolf Biermanns; Aufzeichnungen vom Herbstmanöver der Bundeswehr; Aufnahmen vom Parteitag der SPD u. a. mit Ausschnitten vom Auftritt des Gastredners Max Frisch; sowie Aufnahmen von der Beisetzung der drei RAF-Terroristen auf dem Dornheidenfeld-Friedhof in Stuttgart.

<sup>1954</sup> Vgl. DVD-Extra [Herbst] „Gegenöffentlichkeit herstellen“, 0:39–1:52: „Und warum muss man was machen? Nicht so sehr die berühmte Betroffenheit, sondern weil die Meinung oder die Berichterstattung, ganz egal ob im Fernsehen, im Rundfunk oder in der Presse, ja derartig [...] gleichförmig war. [...] Da wurde nun aus dem Unternehmer Schleyer so ein halber Heiliger und Märtyrer gemacht und die Terroristen waren natürlich die absoluten Untermenschen, der Abschaum der Menschheit. Kann man sich überhaupt gar nicht vorstellen, wie das polarisiert hat. Und wir haben gesagt, also wir müssen – in den Worten von Alexander Kluge – eine Gegenöffentlichkeit herstellen. [...] schließlich sind das Leute unserer Generation, die 'ne ähnliche Entwicklung wie wir gemacht haben, aus der Studentenbewegung, erst Anti-Konsum, erst Hippie, erst Beatles und Rolling Stones usw., das war ja erst 'ne Kulturrevolution, die sich da nach und nach politisiert hat und sich im Fall der RAF [...] fanatisiert hat.“

<sup>1955</sup> Seine Eindrücke vom Dreh der Dokumentarbeiträge notiert Schlöndorff am 28. Oktober 1977 in seinem *Blechtrummel*-Tagebuch, S. 44/46: „Spät abends, Alexander Kluge und ich kommen gerade aus Stuttgart zurück, wo wir vier Tage lang für unser ‚Deutschland im Herbst‘ gedreht haben. Ein Tag Staatsakt für Schleyer, ein Tag bei Mercedes-Benz, ein Tag mit Familie Ensslin im Pfarrhaus auf der Schwäbischen Alb und ein Tag das Begräbnis von Gudrun, Andreas und Raspe sowie die anschließende Polizeifalle. Ein so plötzlicher Einbruch von Wirklichkeit nach Monaten am Schreibtisch und im Büro ist schwer zu verkraften. [...] Stichworte nach diesen Drehtagen: Land ohne Trauer. Generation der Verdrossenen. Ratlosigkeit. Sprachlosigkeit. Deutschland, das vergiftete Herz Europas, immer noch.“

Schlöndorffs/Kluges dokumentarische Episoden weichen, etwa in der filmischen Erzählweise, wegen des nur spärlich eingesetzten Off-Kommentars und mittels Einsatz von Musik stark von den Konventionen des Dokumentarfilms ab, weil es in der erklärten Absicht der Regisseure lag, „auch ästhetisch eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen“<sup>1956</sup>. Die Episoden 1/3 und 14 sind in der Auswahl der Bild- und Toninhalte sowie der rahmenartigen Platzierung innerhalb der Gesamtstruktur des Films auf Kontrastwirkung angelegt<sup>1957</sup> und zielen nicht auf Informationsvermittlung, sondern darauf, Denkanstöße zu geben und Empathie zu erzeugen. Die satirische Antigone-Sequenz von Schlöndorff und Böll ist im Zusammenhang mit dem Streit um die Beerdigung der drei Terroristen zu sehen, der sich nicht nur an der Frage entzündete, ob man dem Wunsch nach einem gemeinsamen Grab entsprechen sollte, sondern es grundsätzlich auch darum ging, ob sie überhaupt auf einem Friedhof bestattet werden sollten.<sup>1958</sup> Die „komische Einlage“<sup>1959</sup> zeigt eine Programmsitzung eines öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders, in der eine heftige Kontroverse ausgetragen wird über die Ausstrahlung einer Neuinszenierung der Antigone-Tragödie – in der Kreon, der Herrscher von Theben, dem Polyneikes eine würdige Bestattung verweigert, und dessen Schwester Antigone, „dieses rebellische Weib“ (1:29:20), sich seiner Anordnung widersetzt. Obwohl der zuständige Redakteur drei Versionen eines für den Filmanfang vorgesehenen und nach Art des griechischen Chores vorgetragenen Distanzierungstextes vorbereitet hat<sup>1960</sup> und obwohl von einigen Mitgliedern der Vorwurf der Zensur erhoben wird, folgt der Programmbeirat dem Einwand des teilnehmenden Politikers, aufgrund der inhaltlichen Parallelen werde „die Jugend [...] das missverstehen, als eine Aufforderung zur Subversion“ (1:33:22–1:33:24), und entscheidet sich, „die Produktion [...] fertig[zu]stellen, den Film auf Eis [zu] legen und [zu] warten, bis ruhigere Zeiten kommen“ (1:33:46–1:33:53), und stattdessen „die Wiederholung der Dramatisierung des Bellum Gallicum von Höckner“ (1:34:03–1:34:06) zu senden.

<sup>1956</sup> Vgl. DVD-Extra [Herbst] „Gegenöffentlichkeit herstellen“, 26:48–27:14: „Uns ging’s ja nicht nur drum ‘ne Gegenöffentlichkeit herzustellen zu der politischen Einstellung der Fernsehmagazine und der Berichterstattung, sondern auch ästhetisch ‘ne Gegenöffentlichkeit [zu] schaffen. Wir wollten die Bilder in ihrer Länge stehen lassen. Wie Alexander sagt, Emotion braucht Zeit, um sich zu entwickeln und auch das Nachdenken braucht Zeit.“ u. 28:50–29:56: „nachdem wir uns einmal entschlossen hatten [...] war ganz klar, wir müssen aussuchen, welche Einstellung zeigen wir und die zeigen wir sozusagen in ganzer Länge und das andere wird eben eliminiert, aber wir wollen nicht so eine teleskopisch komprimierte Fassung machen, die zum Schluss nix anderes ist als so ein Bildersalat, der wieder beliebig ist. Und das zweite war selbstverständlich keinen Kommentar da drauf packen. [...] Das heißt, dass wir als Filmemacher sagen, die Bilder und der Originalton von dem Augenblick, die sagen mehr als alles, was man da als Kommentar noch drauflegen kann.“

<sup>1957</sup> Die an den Filmanfang gestellten Episoden vom Begräbnis Schleyers zeigen etwa vorwiegend ältere Herren in gedeckten Anzügen, dunkle Luxuskarossen von Daimler Benz und die Vorbereitungen eines Nobelhotels für den Leichenschmaus mit 500 Gästen und enthalten klassische Chor- und Orchestermusik. In der Schlussepisode von der Bestattung der drei Terroristen sind vorwiegend hippiemäßig gekleidete junge Leute zu sehen, ist die Aussage der Wirtsleute einer gutbürgerlichen Gaststätte enthalten, sie hätten Herrn Ensslin, der überall abgewiesen worden war, aus „menschlichen Gründen“ angeboten, den Leichenschmaus auszurichten (1:40:20–1:40:54), und ist am Ende mit einem von Joan Baez gesungenen Protestlied („Here’s to You, Nicola and Bart“) unterlegt.

<sup>1958</sup> Vgl. DVD-Extra [Herbst] „Gegenöffentlichkeit herstellen“, 1:59–2:28: „Dann knüpfte sich daran noch an der große Streit über die Beerdigung überhaupt. Das heißt selbstverständlich für den einen ein Staatsbegräbnis und ein Staatsakt, wo noch dann das gesamte Land eingeschworen wurde auf die Trauer um diesen einen und gleichzeitig die Ausgrenzung der andern, die so weit gehen sollte, dass sie ja eigentlich gar nicht auf einem öffentlichen Friedhof begraben werden dürften.“ u. 10:12–11:52: „Besonders interessant wurde das noch dadurch, dass Christiane Ensslin dort war und irgendwie, sagen wir mal, den letzten Willen ihrer Schwester durchsetzen wollte, nämlich dass sie in ein gemeinsames Grab mit dem Andreas Baader beigesetzt sein wollte. Nun ist es aber so, das waren ja nicht Gräber nebeneinander, wie man ein Ehepaar nebeneinander betten kann, sondern aus Platzgründen wurden immer zwei Särge übereinander gestapelt. Und [...], da hörte die Toleranz auf. Es war unvorstellbar, dass dieses Terroristenpaar nun auch noch einer über dem andern, und wer unten und wer oben beigesetzt würde. Aber das wurde alles natürlich heftigst diskutiert. Und da ist uns eingefallen, das ist ja eigentlich die Antigone-Situation [...] und ich hab dann den Heinrich Böll darauf angesprochen auf diese Antigone-Situation und habe ihm das geschildert – das hat ihn dann im Grunde inspiriert.“

<sup>1959</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 49: „6. Dezember [1977] Heute bei Böll [...]. ‚Die verschobene Antigone‘ erinnert sehr an Dr. Murkes gesammeltes Schweigen [eine Kurzgeschichte von Heinrich Böll, die 1963/64 von Rolf Hädtrich und Dieter Hildebrandt verfilmt wurde; AG]: Satire auf die Ängstlichkeit der Redakteure, den Unsinn der Politiker aller Farben und der Gewerkschaften in den Gremien. Diese komische Einlage wird dem sonst bedeutungsschwangeren ‚Deutschland im Herbst‘ wohl tun. Ich freue mich, weil es leicht zu inszenieren ist und doch sinnvoll. Fraglich, ob Antigone tatsächlich als ‚einfach zu aktuell‘ verschoben würde, aber möglich.“

<sup>1960</sup> Der Vortrag der dritten Fassung bildet den humoristischen Höhepunkt der Episode. Vgl. *Deutschland im Herbst*, 1:23:46–1:23:50 (erste Fassung): „Gewaltiges kündend, künden wir doch nicht Gewalt.“, 1:30:08–1:30:15 (zweite Fassung): „Nicht bestimmt war’s uns, Gewaltiges zu künden. Gewalt aber zwang uns, Gewaltiges zu künden.“ u. 1:31:14–1:31:55 (dritte Fassung): „Es ist unvermeidlich, auch unübersehbar, dass in manchen Stücken, auch klassischen, Gewalt dargestellt wird. Wir distanzieren uns aufs Schärfste von jeglicher Form der Gewalt und wir sagen dies auch im Namen der Regie, der Verwaltung, des gesamten Ensembles, der Bühnenarbeiter, der Kassierer und im Namen aller, die direkt oder indirekt an der Inszenierung mitwirkten.“

### **Die Blechtrommel (1979)**

In der Zeit von Frühjahr 1977 bis Frühjahr 1979 arbeitet Schlöndorff an der Filmadaption von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*. Das beinahe 800 Seiten umfassende, in drei Bücher gegliederte literarische Werk liefert anhand der Geschichte Oskar Matzeraths, eines 30-jährigen zwergwüchsigen, buckligen Insassen einer Heil- und Pflegeanstalt, ein surreales Bild Deutschlands von der Zwischenkriegszeit und dem Aufstieg der Nationalsozialisten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und schließlich, nach einem Schauplatzwechsel von Danzig nach Düsseldorf, in der Nachkriegszeit bis Mitte der 1950er Jahre. Im Rückblick, dabei jedoch weitgehend chronologisch, erzählt Oskar Matzerath in den ersten beiden Büchern von seiner kaschubischen Herkunft, seinem an seinem dritten Geburtstag aus Protest und Verweigerung gegen die Welt der Erwachsenen gefassten und sofort in die Tat umgesetzten Entschluss, sein Wachstum einzustellen, seiner Kindheit und Jugend, die er, geistige Zurückgebliebenheit vortäuschend, beobachtend und gegen den Irrsinn der Welt auf seiner Blechtrommel antrommelnd, verbringt, seinem Jahr als Ensemblemitglied eines Fronttheaters der Propagandakompanie und seiner Zeit als Führer einer Jugendbande und schließlich von seinem Entschluss, weiterzuwachsen und seiner Übersiedelung aus der nach Ende des Krieges zu Polen gehörenden Stadt Danzig in den Westen. Das dritte Buch beinhaltet Oskars Bericht von seinem Leben in Düsseldorf – seiner Lehrzeit als Steinmetz, seiner „Karriere“ als Aktmodell und Musiker und seiner Verwicklung in einen Mordfall, die die Einweisung in eine Nervenheilanstalt zur Folge hat.

Nachdem Günter Grass bereits mehrere Angebote zur Verfilmung seines Romans ausgeschlagen hatte, vergibt er die Filmrechte 1975 an den Regisseur und Produzenten Franz Seitz, der ihn mit einem Treatment, in dem er seine Grundidee zum geplanten Film entfaltet, überzeugt; Seitz schreibt eine erste Fassung des Drehbuchs und trägt Volker Schlöndorff das Projekt im Frühjahr 1977 an.<sup>1961</sup> Dieser sagt nach der ersten Lektüre des Buches zu, da ihn die Figur des sich verweigernden und protestierenden Oskar und die Vorstellung eines Films als „Weltgeschichte von unten gesehen und erlebt“ reizt.<sup>1962</sup> Schlöndorff erarbeitet eine Neustrukturierung des Films, trifft sich mit dem Schriftsteller, betreibt Hintergrundrecherchen und fertigt mit Unterstützung von Grass, der laufend Feedback gibt und an den Filmdialogen mitarbeitet, zunächst eine chronologische und dann zusammen mit Jean-Claude Carrière eine szenische Drehbuchfassung an.<sup>1963</sup> Die Mitwirkung des Autors setzt

<sup>1961</sup> Vgl. Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ (Abschnitt „Ausschnitte aus einer Pressekonferenz mit Günter Grass, Volker Schlöndorff und Franz Seitz in Berlin am 30.06.1978“), S. 21–22: „Grass: Seit 1959, als ‚Die Blechtrommel‘ erschien, lag alle zwei Jahre ein Angebot vor, einen Film aus der ‚Blechtrommel‘ zu machen – mit den absurdesten Vorstellungen. Seitz: Auf der Frankfurter Buchmesse im Frühjahr 1960 fragte ich Günter Grass, ob ich die Filmrechte an dem einige Monate zuvor erschienenen Roman haben kann. Grass bedauerte: ‚Da ist schon eine Option vergeben.‘ Grass: Einmal kam ein amerikanischer Regisseur, der ganz begeistert von dem Buch sprach, das ging eine Viertelstunde lang; dann aber fragte er: ‚Muß das unbedingt sein, daß dieser Junge mit drei Jahren sein Wachstum einstellt?‘ Ich habe ihn rausgeschmissen. Seitz: Nach dem Buchmesse-Gespräch mit Grass wartete ich vergeblich auf einen ‚Blechtrommel‘-Film. 1975 unternahm ich einen neuen Vorstoß [...]. Im April kam Grass zu mir zu Besuch. ‚Sagen Sie mir zuerst, wie Sie den Film machen wollen‘, forderte er. Ich konnte das nicht einfach sagen – ich schrieb innerhalb von zwei Monaten ein 50-Seiten-Treatment, das ich Grass im Juni während der Filmfestspiele in Berlin übergab. Grass schaute sich das an und sagte: ‚Sie können es haben.‘ Ich schrieb ein erstes Drehbuch, das 1976 eine Prämie bekam. Nachdem ich der Versuchung widerstanden hatte, diesen so deutschen Stoff einem ausländischen Regisseur in die Hand zu geben, wandte ich mich an Volker Schlöndorff, dessen Debütfilm ‚Der junge Törless‘ ich produziert hatte.“

<sup>1962</sup> Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 37–38: „23. April 1977 Heute zum ersten Mal ‚Die Blechtrommel‘ gelesen, nicht an einem Tag natürlich. [...] Ich versuche mir einen Film vorzustellen, der von der ‚Blechtrommel‘ ausgeht. Das könnte eine sehr deutsche Freske werden. Weltgeschichte von unten gesehen und erlebt: riesige, spektakuläre Bilder, zusammengehalten von dem winzigen Oskar. Eine Ausgeburt des zwanzigsten Jahrhunderts hat man ihn genannt. Für mich hat er zwei zeittypische Eigenschaften: die Verweigerung und den Protest. [...] So gesehen ist er uns heute sogar näher als vor fünfzehn Jahren bei Erscheinen des Buchs. Ich empfinde die Möglichkeit, an der ‚Blechtrommel‘ zu arbeiten, als eine Herausforderung, der man sich nicht entziehen kann. Also willige ich ein.“

<sup>1963</sup> Vgl. ebd., S. 38: „30. Mai [1977] Auf der Suche nach einer Struktur. Die Heil- und Pflegeanstalt ist im Roman Oskars letzte Station, von der aus er als Dreißigjähriger seine Geschichte erzählt. Diese Erzählerposition ist klar, aber das erste Drehbuch, das Franz Seitz in diesem Sinne geschrieben hat, mit vielen ineinander verschachtelten Rückblenden und Off-Texten Oskars, wird zur schwer nachvollziehbaren Biographie eines gewissen Oskar Matzerath, der so niemanden interessiert. Ich verzichte lieber auf diese Erzählerposition und stelle chronologisch eine Serie von Bildern auf, die ohne erklärende Übergänge einander folgen.“, S. 39: „30. Juni [1977] Erster Besuch bei Günter Grass mit Franz Seitz. [...] Trotz lebhafter Gespräche bleiben wir uns fremd. Ich bekomme Panik vor dem Ausmaß des Unternehmens und Angst vor dem Autor. Das meiste, was sich im Buch wie frei fabuliert liest, ist für ihn erlebte Wirklichkeit. Der Film darf nicht inszenierte Literatur werden. [...] Viel über Danzig, Kleinbürger und Nazis gelesen, Zeitungen, Romane, Dokumente.“, S. 44: „1. Oktober [1977] Ich habe eine erste Fassung geschrieben, chronologisch, fast ohne Dialog, wenig Kommentar. Jean-Claude Carrière ist heute nach München gekommen. Wir beginnen nach meinem Entwurf Szene für Szene als Drehbuch zu schreiben.“, S. 49–50: „13. Februar [1978] Mit Jean-Claude Carrière drei Tage bei Grass. ‚Protestantisch und kartesisch‘ nennt er unser Drehbuch. Es fehlt ihm der irrationale Einbruch der Zeit, die

sich auch während der Phase der Filmrealisierung fort, insofern als Grass im September 1978 für mehrere Tage den Drehort besucht, sich eine Mustervorführung ansieht und Gespräche mit dem Regisseur und den Schauspielern führt,<sup>1964</sup> und findet ihren Abschluss im Februar 1979 mit einer letzten Kritik Grass' nach der Vorführung des fertigen Films<sup>1965</sup>.

Die Änderungen gegenüber dem Roman – die Neukonzeption der Erzählstrategie und diverse Kürzungen – erfolgen nachweislich mit der Billigung von Günter Grass.<sup>1966</sup> So beschränkt der Film sich auf die ersten beiden Bücher, weil es nach Schlöndorffs Einschätzung „ohnehin unmöglich ist, das Buch ganz nachzuerzählen“<sup>1967</sup>, wobei in Betracht gezogen wurde, das dritte Buch zu einem späteren Zeitpunkt als Fortsetzung zu realisieren<sup>1968</sup>. Zudem wird die Rahmenhandlung mit dem 30-jährigen Oskar in der psychiatrischen Anstalt weggelassen und die Erzählerposition wechselt vom rückblickenden Berichtersteller zur unmittelbaren, größtenteils stark an die Perspektive des Protagonisten gebundenen Darstellung des Geschehens. Während somit die retrospektive Sicht des Romans sowie die vereinzelt erzählerischen Flashforwards vollständig entfallen, ist die Erzählerstimme jedoch von Filmbeginn an gelegentlich in Gestalt der Off-Stimme Oskars implementiert.

Die Hauptfigur, die von Schlöndorff bewusst mit einem Kind und nicht mit einem zwergwüchsigen Erwachsenen besetzt wurde, um den Zuschauern die Identifikation mit ihr zu ermöglichen<sup>1969</sup>, kennzeichnet der Regisseur als personifizierte „Rachsucht des Kleinbürgers“<sup>1970</sup>, als „Ausgeburt unseres

---

Knotenpunkte, wo alles tragikomisch zusammenstößt und -bricht. Er verlangt mehr harten Realismus einerseits, mehr Mut zum Irrealen andererseits. Phantasie als Teil der Wirklichkeit, Oskars Wirklichkeit. Diese wenigen Stichworte genügen, um uns an eine neue Fassung zu setzen.“ u. S. 52: „14. Mai [1978] Wieder bei Grass, fast ein Jahr nach dem ersten Besuch, diesmal mit dem fertigen Drehbuch: es ist jetzt katholischer und weniger rational, allerdings auch wieder umfangreicher, etwa 2½ Stunden Film. Wir überarbeiten noch einmal den Dialog, was uns beiden viel Spaß macht. Es wird zwar kein Lustspiel, aber jedenfalls sehr komisch.“; Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Pressekonferenz 30.06.1978], S. 21: „Grass: [...] nur so, durch Schlöndorffs provozierende Fragen, war es möglich, daß ich an den Dialogen habe arbeiten können.“; Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ (Abschnitt „Aus der Sendung ‚Notizbuch‘, Bayerischer Rundfunk, 06.10.1978“), S. 23: „Grass: [...] Schlöndorff hat mir die verschiedenen Drehbuchfassungen vorgelegt, und ich hab dann meine Meinung dazu gesagt. Wir haben die Szenen durchgesprochen, es ergaben sich auch Änderungen daraus, und intensiv hab ich dann das letzte Mal an den Dialogen mitgearbeitet, auch dort, wo Schlöndorff noch weitere Dialoge benötigte für die Szenen.“

<sup>1964</sup> Vgl. Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 90: „19. September [1978] [...] Gestern abend kam Grass an, alle Schauspieler fanden sich wie zufällig im Speisesaal des Hotels, und im Laufe des Abends hat er mit allen gesprochen. [...] Für heute vormittag war eine Mustervorführung angesetzt. Mir ist nicht wohl dabei. Was soll ein Autor mit den ungeschnittenen Mustern, d.h. mit den ausführlichen Wiederholungen einzelner Bewegungsabläufe anfangen? Prompt heute abend, kaum vom Floßhafen zurück, sagt David mir, die Vorführung hätte Günter Grass wohl nicht so gefallen.“, S. 91: „20. September [1977] [...] Grass zieht mich in eine Ecke. Er hat gestern abend eine Stunde Muster gesehen. Er ist sehr zurückhaltend mit Wertungen, will sich nicht einmischen. David als Oskar gefällt ihm sehr. Auch Angela. Bronski weniger, zu oberflächlich.“ Zu einzelnen Gesprächen vgl. S. 92–94.

<sup>1965</sup> Vgl. ebd., S. 121: „24. Februar [1979] Es ließ sich nicht mehr länger aufschieben. Heute mußten wir den Film Günter Grass zeigen. ‚Das sollen zweieinhalb Stunden gewesen sein?‘ fragt er als erstes, nachdem das Licht wieder angeht. ‚Eine geballte Ladung ... Ich habe das Buch vergessen und einen Film gesehen. Ich würde es ein realistisches Märchen nennen.‘ Den Himmelflug der Nonnen am Atlantikwall könnte er entbehren, ebenso den Tod des Gemüsehändlers Greff. Grass meint, es sind zu viele Tote gegen Ende des Films, und das schwächt Alfred Matzeraths Tod, indem es ihn vorwegnimmt.“

<sup>1966</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Bayerischer Rundfunk, 06.10.1978], S. 23: „Grass: Die Lösung des Regisseurs und Drehbuchautors von der literarischen Konzeption – das hieß: die Erzählerposition aufgeben. Es hätte sonst eine ständige Rückblende gegeben, umständlich und dreimal um die Ecke; was man mit einem Semikolon beim Schreiben machen kann, wird im Film umständlich. [...] Wir waren uns beide einig, daß man nicht die Fülle der einzelnen Kapitel und Szenen in den Film hineingeben kann. Nicht nur, weil es zu lang werden würde. Es gibt bestimmte Kapitel, die einfach rauszulösen waren, obwohl wir ungern auf sie verzichtet haben, zum Beispiel die Figur des Herbert Truczinski, der sich an der Galionsfigur aufspielt. Aber das war rauszulösen, ohne daß der Verlauf der Geschichte Schaden nehmen konnte. So gibt es einige Sachen, die nicht hineingefunden haben ...“

<sup>1967</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 44.

<sup>1968</sup> Vgl. Neuhaus, S. 31; Die Welt Online – Interview mit David Bennent, 17.12.2007: <http://www.welt.de/kultur/article/1470591/Warum-es-keine-neue-Blechtrommel-gibt.html> und Interview mit Volker Schlöndorff, 23.06.2010: <http://www.welt.de/kultur/article8157236/Schloendorffs-neues-Projekt-die-Berlin-Konferenz.html>.

<sup>1969</sup> Vgl. Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Bayerischer Rundfunk, 06.10.1978], S. 24: „Die Idee war eben immer, nicht einen Film mit einem Zwerg zu machen, weil sich dann jeder sagt, das sind Zwergenprobleme, das ist das Problem eines Zwergs, das interessiert mich nicht. Aber jeder hat seine Kindheit, der er nachtrauert und die er gerne hätte verlängern wollen, jedenfalls nachträglich – und mit dem Kind kann man sich identifizieren.“

<sup>1970</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 39. Vgl. auch ebd., S. 108: „Das ist die Parabel: Oskar benimmt sich auch egoistisch, opportunistisch, bequem usw., aber er hat ein Recht dazu: er ist Kind. Die Kleinbürger dagegen benehmen sich auch als Erwachsene noch wie Kinder – verantwortungslos und selbstsüchtig, eben kindisch. Oskar ist also die Verkörperung des Kleinbürgers, nur daß dieser in seiner Person nicht denunziert wird – weil er ja Kind ist.“

Jahrhunderts und vielleicht auch unserer deutschen Geschichte“, dessen Weigerung, Verantwortung zu übernehmen, während er zugleich „lautstark und schrill“ protestiere, gegenwärtig „besonders aktuell“ sei,<sup>1971</sup> und als passive Figur, die es vorziehe, „die Position des Voyeurs“ einzunehmen<sup>1972</sup>. Hinsichtlich der Zielsetzung, diese Haltung im Film zu transportieren, sowie „keine objektive Geschichtserzählung“<sup>1973</sup> zu liefern und ein Äquivalent für die Eigenart des Erzählers, der im Roman von sich „mal in der ersten, mal in der dritten Person spricht“<sup>1974</sup>, zu implementieren, nimmt die Perspektive und der Perspektivenwechsel – „Oskars Blick“ und „der Blick auf Oskar“<sup>1975</sup> – im künstlerischen Konzept des Films eine zentrale Stellung ein.

Der Handlungsablauf und die Chronologie der Ereignisse entsprechen im Wesentlichen dem Ausgangstext, wobei die meisten der im Roman geschilderten Schlüsselerlebnisse in Oskars Kindheit und seinem jungen Erwachsenenleben sowie die zentralen Aspekte der politischen Entwicklungen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs szenisch und dialogisch umgesetzt sind und der anekdotische Charakter des Textes durch die episodische Reihung beibehalten wird: Schlöndorff beschreibt das Darstellungsprinzip als „Nebeneinander“ und als „Nummernrevue“ mit einmontierten Live-Kommentaren Oskars.<sup>1976</sup> Auf Basis seiner Inhalts- und Zeitstruktur kann der Film in der untersuchten Originalfassung<sup>1977</sup> grob in sechs Abschnitte gegliedert werden:

- 1) Als Prolog fungiert die Vorgeschichte von Oskars Familie, beginnend mit der Zeugung seiner Mutter Agnes auf einem kaschubischen Kartoffelacker, über die kurze Ehe der Großeltern Anna Bronski und Joseph Koljaiczek, den Tod des Großvaters bzw. dessen glorreiche Karriere in Amerika, die Jugendliebe von Agnes und ihrem Cousin Jan Bronski bis zur Eheschließung Agnes' mit dem aus dem Rheinland stammenden Alfred Matzerath und der Übernahme eines Kolonialwarenladens im Danziger Labesweg im Jahr 1923. (1:01–9:28)
- 2) Nach dem Bericht von seiner eigenen Geburt folgt Oskars dritter Geburtstag, an dem er die ihm von seiner Mutter bei seiner Geburt versprochene Blechtrommel geschenkt bekommt und an dem er – abgestoßen vom Treiben der anwesenden Erwachsenen – einen Treppensturz inszeniert, der als Vorwand für seinen Wachstumsstopp dient. Daran anschließend werden in mehreren kurzen Sequenzen Oskars Blechtrommel-Obsession und seine Fähigkeit, mit seiner Stimme Glas zum Zerspringen zu bringen, demonstriert. (9:29–22:51)
- 3) Beinhaltet seinen ersten (und letzten) Schultag, die Arztbesuche, das Mobbing der Nachbarskinder, die Besuche im Spielwarenladen von Sigismund Markus, den fortgesetzten Ehebruch Agnes' mit Jan (den Oskar für seinen leiblichen Vater hält) und die Glaszerstörung vom Stockturm, den Zirkusbesuch und die Bekanntschaft mit dem kleinwüchsigen Musikalclown Bebra, Matzeraths Parteieintritt, den Aufstieg der Nationalsozialisten und Oskars musikalischen Sabotageakt während einer Nazi-Versammlung auf dem Maiwiesenplatz, die Pferdekopf/Aale-Episode an der Brösener Mole, Schwangerschaft, Beichte, Fisch-Heißhunger und Tod seiner Mutter, die Reichspogromnacht am 9. November 1938 und den Suizid des jüdischen Spielwarenhändlers Sigismund Markus. (22:52–1:19:37)
- 4) Erstreckt sich vom Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 und dem von Oskar verschuldeten Tod Jan Bronskis, der mit den anderen Verteidigern der Polnischen Post von der SS exekutiert wird, über den Anschluss Danzigs an das „Großdeutsche Reich“, die Anstellung der gleichaltrigen Maria Truczinski als Laden- und Haushaltshilfe und Oskars erste Erfahrungen mit Liebe und Sexualität, Marias Verhältnis und Heirat mit Matzerath, Oskars Eifersucht und

<sup>1971</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Pressekonferenz 30.06.1978], S. 22. Siehe auch Anm. 1962.

<sup>1972</sup> Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 116.

<sup>1973</sup> Ebd., S. 60.

<sup>1974</sup> Ebd., S. 72.

<sup>1975</sup> Ebd.

<sup>1976</sup> Ebd., S. 38.

<sup>1977</sup> *Die Blechtrommel*. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2001. Diese Fassung entspricht der Kinofassung aus dem Jahr 1979. Die Laufzeitdifferenz zwischen der DVD-Fassung mit 136 Minuten und der Kinofassung mit 142 Minuten resultiert aus der unterschiedlichen Wiedergabe-Bildfrequenz in der Film- und der Video- und Fernsehtechnik. Die im Jahr 2010 bei Kinowelt Home Entertainment/Arthaus erschienene 156-minütige „Director's Cut“-Fassung enthält bis dahin nicht gezeigte Szenen. Hintergründe zur Neuausgabe erläutert der Regisseur in den auf der DVD enthaltenen Extras „Volker Schlöndorff über den Director's Cut von *Die Blechtrommel*“ und „Aufnahmen von der Synchronisation“.

seinen Versuch, das ungeborene Kind Marias zu töten, und die Andeutung seines sexuellen Verhältnisses mit Lina Greff, der Frau des Gemüsehändlers, bis zur Geburt und dem Taufessen von Kurt Matzerath, den Oskar für sein eigenes Kind hält und dem er ebenfalls zum dritten Geburtstag eine Blechtrommel verspricht. (1:19:38–1:51:24)

- 5) Handelt von Oskars Künstlerexistenz als Mitglied in Bebras im Dienst des Reichspropagandaministeriums stehendem Fronttheater und zeigt seine zweite Begegnung mit Bebra und die Bekanntschaft mit der Liliputanerin Roswitha Raguna, seine Auftritte als „Glastöter“ in Paris und Trouville, seine Liebschaft mit Roswitha, die durch einen Angriff der Alliierten, bei dem Roswitha den Tod findet, jäh beendet wird, und den Abschied von Bebra. (1:51:25–2:03:18)
- 6) Beginnt mit Oskars Rückkehr in den Danziger Labesweg und der Freude und den Vorwürfen beim Wiedersehen mit Maria und Alfred Matzerath, setzt sich fort mit Oskars Enttäuschung an Kurts drittem Geburtstag, dem Einmarsch der russischen Truppen und der Zerstörung Danzigs, dem Rückzug der Labesweg-Bewohner in den Luftschutzkeller, dessen Einnahme durch russische Soldaten, die Lina Greff vergewaltigen und – von Oskar verschuldet – Alfred Matzerath erschießen, und endet mit der Beerdigung Matzeraths und Oskars Entschluss, wieder zu wachsen, Oskars Rekonvaleszenz, seinem Abschied von der kaschubischen Großmutter und der Abreise mit Maria und Kurt nach Westen. (2:03:19–2:15:47)

Reduktionen, d. h. Eliminierungen und Raffungen, betreffen sowohl ganze Kapitel als auch einzelne Episoden. So fehlen folgende Kapitel vollständig: „Fotoalbum“, in dem im Roman – Orte und Personen vorstellend – von Oskars Geburt zu seinem dritten Geburtstag übergeleitet wird; „Rasputin und das ABC“, in dem Oskar bei der sexuell frustrierten Bäckersgattin Gretchen Scheffler lesen lernt und das starke erotische Implikationen aufweist<sup>1978</sup>; „Schaufenster“, in dem Oskar Passanten in Versuchung führt, zum Dieb zu werden; „Herbert Truczinskis Rücken“ und „Niobe“, in denen Oskar, der seine Mutter sehr vermisst, Trost in den Geschichten seines Freundes und Nachbarn findet, dieser sich jedoch im Liebeswahn zu einer verfluchten hölzernen Galionsfigur im Schifffahrtsmuseum aufspießt und stirbt (s. Anm. 1966); „Die Stäuber“ und „Das Krippenspiel“, in denen Oskar eine Bande jugendlicher Diebe und Räuber anführt, die nach dem Abhalten einer „Schwarze[n] Messe“ (S. 499) allesamt verurteilt werden; und schließlich „Wachstum im Güterwagen“, in dem von der Fahrt gen Westen, dem Wachsen, der Ausprägung eines Buckels und dem Verlust der Fähigkeit des Glaszersingens berichtet und zu dem im dritten Buch entfalteten Geschehen übergeleitet wird. Des Weiteren sind u. a. der erste Versuch Oskars, Marias Schwangerschaft zu beenden (S. 387–388), der Suizid des Gemüsehändlers Albrecht Greff, der wegen seiner homoerotischen Neigungen vors Gericht geladen wurde (S. 407–415)<sup>1979</sup>, Oskars erster Auftritt in einem Berliner Luftschutzkeller beim Zwischenhalt auf der Reise des Fronttheaters nach Frankreich (S. 427–429) sowie die Erschießung der fünf Nonnen am Atlantikwall und deren Aufstieg in den Himmel (S. 446–449)<sup>1980</sup> entfallen und ist die Übernahme des Kolonialwarenladens durch den aus Lemberg stammenden Mariusz Fajngold, der als einziger seiner Familie das Vernichtungslager Treblinka überlebt hat und dessen Heiratsantrag von Maria abgewiesen wird (S. 523–525 u. 539–549)<sup>1981</sup>, nur angedeutet.

<sup>1978</sup> Eine entsprechende Sequenz war in der Rohfassung enthalten, wurde jedoch später eliminiert. Vgl. Schlöndorff: „Die Blechtrommel“ [Tagebuch], S. 115: „22. Dezember [1978] [...] Felix [der damals 13-jährige Sohn von Margarethe von Trotta; AG] meint weiter: Zu viel Sex. Diesem Urteil werden wahrscheinlich einige Szenen zum Opfer fallen, insbesondere die Rasputin-Szene. Oskar sitzt bei Gretchen Scheffler, der Bäckersfrau, futtert Sahnetorte und läßt sich von ihr aus dem Buch ‚Rasputin und die Frauen‘ vorlesen. Der Vorhang zu Gretchen Schefflers Schlafzimmer öffnet sich, eine Petersburger Dekoration erscheint, Rasputin tanzt inmitten der Damen der Gesellschaft, die meisten sind nackt. Diese Bilder sind irgendwie mißlungen. Sie entsprechen nicht einer kindlichen Phantasie, erinnern zu sehr an russische Nachtlokale auf der Reeperbahn.“ Vgl. auch Schlöndorff (Hg.): *Die Blechtrommel als Film*. Der Materialenteil enthält auf zwei Seiten Fotos von den Rasputin- und Vorlese-Szenen (ohne Seitenangabe). In die im Jahr 2010 erschienene Director's Cut-Fassung wurden die Szenen wieder integriert.

<sup>1979</sup> Eine entsprechende Sequenz war in der Rohfassung enthalten, wurde jedoch später eliminiert. Vgl. den bebilderten Drehbuchtext in Schlöndorff (Hg.): *Die Blechtrommel als Film*, S. 163. Vgl. auch Grass' Kommentar zur Endfassung in Anm. 1965. In die im Jahr 2010 erschienene Director's Cut-Fassung wurden die Szenen wieder integriert.

<sup>1980</sup> Eine entsprechende Sequenz war in der Rohfassung enthalten, wurde jedoch später eliminiert. Vgl. den bebilderten Drehbuchtext in Schlöndorff (Hg.): *Die Blechtrommel als Film*, S. 152–153 und das Foto vom Set im Materialenteil, Abschnitt „Special effects“ (ohne Seitenangabe). Vgl. auch Grass' Kommentar zur Endfassung in Anm. 1965. In die im Jahr 2010 erschienene Director's Cut-Fassung wurden die Szenen wieder integriert.

<sup>1981</sup> Eine entsprechende Sequenz war in der Rohfassung enthalten, wurde jedoch später eliminiert. Vgl. den bebilderten Drehbuchtext in Schlöndorff (Hg.): *Die Blechtrommel als Film*, S. 168–170. In die im Jahr 2010 erschienene Director's Cut-Fassung wurden die Szenen wieder integriert.

Schlöndorff selbst war zwar, wie er im Dezember 1978 nach der Vorführung der Rohfassung in sein Tagebuch notiert, „[e]nttäuscht [...], daß der Film so ernst wird, wieder einmal, und daß es nicht doch eine Burleske geworden ist“<sup>1982</sup>, was er darauf zurückführt, dass die politische Thematik des Nationalsozialismus jegliche Komik verhindere<sup>1983</sup>, bei Publikum und Kritik fand *Die Blechtrommel*, die am 3. Mai 1979 Premiere feiert, jedoch überwiegend positive Resonanz und gilt bis heute als einer der erfolgreichsten deutschen Filme überhaupt.

### 1981–1984: *Der Kandidat, Die Fälschung, Krieg und Frieden, Eine Liebe von Swann*

Im Anschluss an *Die Blechtrommel* (d. h. von Herbst 1979 bis Frühjahr 1980) realisiert Volker Schlöndorff vor dem Hintergrund der Bundestagswahl am 5. Oktober 1980 zusammen mit Stefan Aust, Alexander von Eschwege und Alexander Kluge mit *Der Kandidat* ein filmisches Porträt des CSU-Politikers und Kanzlerkandidaten Franz Josef Strauß (Uraufführung am 18. April 1980). Das Presseheft nennt den Film einen „Diskussionsbeitrag zum Wahljahr [...], wie ihn das Fernsehen nicht bringen wird“<sup>1984</sup>, der „ein kritisches, aber faires Bild von Franz Josef Strauß“, „Anschauungsmaterial über Deutschlands Geschichte und Gegenwart“ und letztlich „ein Deutschlandbild, das es in dieser Form als Kinofilm noch nicht gegeben hat“, liefere<sup>1985</sup>. Wie aus Schlöndorffs Interview-Aussagen hervorgeht, verfolgte der Film allerdings ein eindeutiges politisches Anliegen, nämlich Franz Josef Strauß als Kanzler der Bundesrepublik Deutschland zu verhindern.<sup>1986</sup> Anhand von Archivmaterial, Redeausschnitten und Bezugnahmen auf die journalistische Berichterstattung der jüngeren Vergangenheit zeichnet die Dokumentation Strauß' Werdegang vom Sonderminister und Atomminister unter Konrad Adenauer bis zur Kanzlerkandidatur nach, wobei der Schwerpunkt auf seiner Amtszeit als Verteidigungsminister liegt: In der „Geschichte einer Aufrüstung (Kurzfassung)“ (Textinsert, 43:59–44:04) wird Strauß' politisches Ziel, die Bundeswehr zu einer der stärksten und – auch mit Atomwaffen – bestausgestatteten Armeen in Westeuropa zu machen, dargelegt, werden u. a. die im Zusammenhang mit dem Kampfflugzeug F104 („Starfighter“) und dem HS30-Panzer erhobenen Korruptionsvorwürfe thematisiert und wird schließlich ausführlich auf die *Spiegel*-Affäre im Jahr 1962 eingegangen, die zu Strauß' Entlassung als Verteidigungsminister und seinem Rückzug nach Bayern führte. Darüber hinaus wird Strauß' politisches Wirken in zeitgenössische Kontexte – etwa den Atom-Unfall von Harrisburg (28.03.1979), den Tod Rudi Dutschkes (24.12.1979), den Abzug russischer Truppen aus der DDR (1979/1980) und den Gründungsparteitag der Grünen (13.01.1980) – gestellt, die ihn klar als politisches Relikt ausweisen. Die Dokumentation entstand trotz einiger Widerstände – die öffentlich-rechtlichen TV-Anstalten verweigerten den Zugriff auf ihre Archive, es wurden keine Drehgenehmigungen erteilt und die Dreharbeiten wurden (etwa bei der Aschermittwochsveranstaltung der CSU in Passau) vorsätzlich behindert – als Koproduktion von Schlöndorffs und Kluges eigenen Produktionsfirmen Bioskop- bzw. Kairos-Film und der Pro-ject Filmproduktion des Filmverlags.<sup>1987</sup>

Am 14. April 1980 (d. h. vier Tage vor der Premiere von *Der Kandidat*) wird Schlöndorff auf den 52. Annual Academy Awards der Oscar für *Die Blechtrommel* in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ verliehen. Trotz dieses Erfolgs, der ihm international große Beachtung einbringt, setzt Schlöndorff in den folgenden vier Jahren mit *Die Fälschung* (1981) nach dem gleichnamigen, 1979

<sup>1982</sup> Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 116.

<sup>1983</sup> Vgl. ebd., S. 115: „Dauer der Rohfassung: 3 Stunden. Keine Minute Langeweile, immer emotionsgeladen, aber kaum ein Lacher, im Gegensatz zu meiner Erwartung. [...] Sogar die Szenen, bei denen wir in der Mustervorführung und beim Schneiden kaum an uns halten konnten vor Lachen, sind, in die Handlung eingebettet, so beklemmend, daß einem das Lachen im Halse steckenbleibt. Überhaupt tritt der historische Aspekt – Aufstieg und Zusammenbruch des Dritten Reichs im Kleinbürgertum, beim Inszenieren immer nur im Hintergrund behandelt – beim fertigen Film stark in den Vordergrund und relativiert alle Einzelszenen, alle Gags, alle Pointen, alles Anekdotische.“

<sup>1984</sup> DVD-Extra [Kandidat] Presseheft, S. 4.

<sup>1985</sup> Ebd., S. 5.

<sup>1986</sup> Vgl. ebd., S. 7: „wir wollten nachfragen, was ist das für ein Land, in dem ein Mann wie Strauß, [...] behaupten kann, er sei der geeignete Mann für das wichtigste politische Amt in dieser Republik. [...] Ich glaube nicht, daß Strauß die Gefahr ist. Die Gefahr ist die Trägheit unserer Gesellschaft, die bereit ist, eine mehr oder weniger funktionierende Demokratie aufzugeben und sie einem sogenannten starken Mann zu überantworten. Man sollte annehmen, daß nach 45 eigentlich nie wieder [...] jemand nach dem starken Mann ruft.“, S. 9: „Es wäre falsch zu glauben, man könne das Rad der Geschichte noch einmal zurückdrehen und am Ende des 20. Jahrhunderts zu einem Altvater, der uns alle in einen nationalen Taumel reißen will, zurückflüchten. In genau diesen Wahnvorstellungen verharrt der Politiker Strauß. Er bleibt ein Mann der 50er Jahre, also ein Mann aus der falschen Zeit, um die 80er Jahre zu regieren.“ u. S. 10–11: „Ich halte ihn für eine unzeitgemäße Person, eigentlich beeindruckend, aber als Kanzler eine totale Fehlbesetzung.“

<sup>1987</sup> Vgl. ebd., S. 8–9 [Interview mit Volker Schlöndorff] u. S. 22–23 [Brief von Schlöndorff an den CSU-Pressesprecher].

erschienenen Roman von Nicolas Born, dessen Hauptschauplatz das vom Bürgerkrieg gezeichnete Beirut des Jahres 1976 ist, mit der Anti-Kriegs-/Anti-Atomwaffen-Dokumentation *Krieg und Frieden* (1983) und mit der Marcel Proust-Adaption *Eine Liebe von Swann* (1984) drei Herzensprojekte um, mit denen er seine bisherige Linie – die Themen, die filmischen Gattungen und die Produktionsumfelder betreffend – fortführt.

Direkt nach dem Oscar-Gewinn, erzählt Schlöndorff auf dem DVD-Extra zu *Die Fälschung*, habe er sich gefragt, welche Richtung er einschlagen wolle, und er habe sich entschieden, entsprechende Angebote auszuschlagen und nicht nach Hollywood zu gehen, sondern „seinen eigenen Wünschen [...] zu folgen“ und mit der Born-Adaption einen „Film über unsere Beziehung mit der Dritten Welt zu drehen“.<sup>1988</sup> Borns Roman ist eine literarische Medien- und Gesellschaftskritik vor dem Hintergrund des Libanon-Konflikts, dessen Entstehungsgeschichte Schlöndorff im DVD-Extra wie folgt beschreibt: Born sei von der Art der Berichterstattung – die sich zwischen Sensationsgier und der nüchternen Bekanntgabe der Opferzahlen bewegte – abgestoßen gewesen und habe mit dem Buch eine Wette mit dem für den *Stern* tätigen Journalisten Kai Hermann eingelöst, nämlich zu beweisen, dass es möglich sei, auf eine andere, d. h. menschlichere und würdigere Art und Weise über den Bürgerkrieg zu berichten.<sup>1989</sup> Vorwiegend aus der Innenperspektive erzählt der Roman die Geschichte des Journalisten Georg Laschen, der mitten in einer Lebenskrise steckt, als Reporter für ein Hamburger Magazin in den Libanon reist und sich dort in die deutsche Botschaftsangestellte Ariane verliebt. Selbstkritisch setzt sich Laschen mit seiner Rolle als Kriegsberichterstatter auseinander, sieht sich zunehmend außerstande, die gewünschte „Story“ zu liefern, und erkennt, dass sein bisheriges Leben – sowohl beruflich als auch privat – nur eine „Fälschung“ war. Seine Entscheidung für dieses Projekt und gegen eine Arbeit in der Traumfabrik Hollywood begründet Schlöndorff damit, dass er Parallelen gesehen habe zwischen dem Anspruch des Journalisten, über die Wirklichkeit zu berichten, um etwas zu bewirken, und seinem eigenen, ähnlich gelagerten Anspruch als Regisseur.<sup>1990</sup> Der Film, der von November 1980 bis Februar 1981 an Originalschauplät-

<sup>1988</sup> Vgl. DVD-Extra [Fälschung] „Bloß nicht die Pseudo-Reportage. Volker Schlöndorff über *Die Fälschung*“, 0:00–3:03: „Ich hatte ja nun gerade mit der *Blechtrommel* den großen Erfolg des Lebens – der Goldenen Palme und dem Oscar – und mein alter Produzent Anatole Dauman hat mir schon gesagt, ‚jetzt wirst du leiden‘. Ich hab gedacht, jetzt stehen mir alle Türen offen. Was er meinte, ist auch ‚was machst du als nächstes, in welche Richtung gehst du‘. Und genau die Frage hab ich mir gestellt am Morgen nach dem Oscar, als ich da im Hilton Hotel in Hollywood am Swimmingpool saß. Und dann bin ich ein paar Bahnen geschwommen, um einen klaren Kopf zu kriegen. Und es gab natürlich jede Menge Angebote aus Hollywood und man hätte sagen können und müssen, jetzt ist das Eisen heiß, jetzt wird’s geschmiedet. Ich hab genau das Gegenteil getan, ich hab gedacht, jetzt hast du den Oscar, dein nächster Film wird sowieso finanziert [...], also kannst du machen, was du willst. Und du musst gar nicht in Hollywood jetzt hier Karriere machen, sondern du kannst deinen eigenen Wünschen folgen. Und meine eigenen Wünsche waren ein Film über unsere Beziehung mit der Dritten Welt zu drehen. Ich war im Jahr zuvor mit dem Günter Grass in Indonesien gewesen, in Ägypten, in Israel, und wir hatten bei dieser Reise immer mal so mit dem Gedanken gespielt, schreiben wir doch ein Original-Drehbuch, nachdem das mit der *Blechtrommel* so gut gegangen ist. Und er hatte auch die Idee für einen Film, der sollte heißen ‚Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus‘. [...] Ich hab dann vor diesem Drehbuch Angst bekommen, dass der Film selbst eine Kopfgeburt würde. Und als ich also meine Bahnen schwamm, da in Hollywood, hab ich auf einmal gedacht: nee, *Die Fälschung* von Nicolas Born. Das hatte ich oft gelesen während der Arbeit mit Günter Grass an dem Original-Drehbuch, weil Born ein Freund von Grass war und Grass ihn sehr gefördert hatte und [er] gerade gestorben war. Ich hab ihn also nicht kennengelernt, ich bin eigentlich durch seinen Tod auf ihn aufmerksam geworden.“

<sup>1989</sup> Vgl. ebd., 6:56–10:09: „So hab ich dann mit der Witwe von Nicolas Born einen Vertrag über die Rechte gemacht und bin an ihren Wohnort gefahren, Lüchow-Dannenberg an der Elbe. [...] Und in dieser kleinen Enklave hatten sich alle möglichen Intellektuellen, Journalisten und Leute aus Hamburg und Berlin angesiedelt, u. a. die *Stern*-Reporter Kai Hermann und Heiko Gebhardt, die zusammen *Die Kinder vom Bahnhof Zoo* geschrieben hatten und die zurzeit auch über den Krieg im Libanon berichteten. Und der Nicolas Born war Lyriker und hatte sich dort angesiedelt, weil es billig war, und beobachtete nun diese hochbezahlten Kollegen vom *Stern*, die da von einer Reportage von drei Tagen im Libanon irgendwie zurückkamen, schnell ihren Artikel runterrotzten sozusagen, während er – und viel Geld kassierten – während er da mühsam an einem Gedicht arbeitete, um zu versuchen, mit den gleichen Worten, mit den gleichen Buchstaben in der gleichen Sprache etwas *richtig* auszudrücken. Und daraus ist eine Rivalität und ein Streit zwischen ihm und dem Journalisten Kai Hermann entstanden und plötzlich sagte der Nicolas Born, so Ende 30, ich wette mit dir, ich fahre in den Libanon und ich berichte von dort anders als du. Und hat diese Wette eingehalten. Hat sich aufgemacht in den Libanon [...], ohne Spesenrechnung für den *Stern* und hat angefangen zu recherchieren. Aufgrund der Reportagen seines Kollegen Kai Hermann, die schon erschienen waren, ist er an dieselben Orte zurückgefahren und hat nun versucht, sich vorzustellen, wenn er diese Reportage geschrieben hätte, was er dabei empfunden hätte, wo er gelebt hätte, wie er gelebt hätte und sozusagen, um das eigentliche Leben mit einzufangen. Nicht nur die Ereignisse, die immer gleichen Sensationen, noch mehr Tote. Sagt, das ist ja Kannibalismus, da wird ja den Lesern, die immer jeden Tag die frischen Neuigkeiten haben wollen, neue Toten [sic] haben wollen, denen wird da im Grunde das Menschenfleisch vorgeworfen. Ich will aber beschreiben, was der empfindet, der die Artikel liefert. Und so ist der Roman entstanden.“

<sup>1990</sup> Vgl. ebd., 3:04–4:29: „Und *Die Fälschung* erzählt, wie ein deutscher Journalist, ein *Stern*-Reporter, in das Kriegsgebiet im Libanon kommt, in den Bürgerkrieg und wie er darüber nach Hause berichten soll und wie er irgendwann das

zen gedreht wird, entsteht als deutsch-französische Koproduktion, an der u. a. Schlöndorffs eigene Firma Bioskop-Film und der Hessische Rundfunk beteiligt waren, nach einem Drehbuch von Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Kai Hermann und Margarethe von Trotta und hat am 10. Oktober 1981 Premiere. Grundkonzept des Films ist, mit der – sich zu einer journalistischen Herangehensweise konträr verhaltenden – emotional packenden Darstellung eines Landes im Bürgerkrieg, wo es (nicht zuletzt im Vergleich zum bequemen Leben des Zuschauers) um die nackte Existenz geht, grundlegende, moralisch-ethische Probleme in Bezug auf Medienproduktion und Medienkonsum sowie in Bezug auf das Verhältnis des Westens zur sogenannten Dritten Welt zu veranschaulichen.<sup>1991</sup> Indem das journalistische Dilemma innerhalb eines konkreten politischen Kontextes thematisiert wird, fordert der Film (wie der Roman) zur kritischen Selbstreflexion auf und stellt zugleich eine künstlerische Selbstreflexion des Filmautors bzw. der Filmautoren dar.

Das Thema Libanonkrieg greift Schlöndorff auch in dem in den Jahren 1980–1982 gedrehten und u. a. von ZDF, Bioskop-Film und Kairos-Film produzierten dokumentarischen Gemeinschaftsfilm *Krieg und Frieden* (1983) auf, der in Kollaboration mit langjährigen Weggefährten wie Alexander Kluge und Stefan Aust vor dem Hintergrund des Rüstungswettlaufs der Großmächte – und zwar ganz konkret der für Herbst 1983 geplanten Stationierung von Pershing II-Mittelstreckenraketen in Westdeutschland<sup>1992</sup> – entstand und der wie zuvor *Deutschland im Herbst* und *Der Kandidat*, „ein Gegengewicht

---

nicht mehr über sich bringt. Das ist im Grunde die Krise, in die er gerät. Und gleichzeitig lernt er eine Deutsche kennen, die sich in Beirut eingerichtet hat, die dort lebt, die am Goethe-Institut [sic] arbeitet und die, wie sie selbst, sagt zur Araberin geworden ist. Das ist also der sehr einfache Rahmen des Films und wo ich die Möglichkeit gesehen hab, also sowohl über dieses berufliche Dilemma zu berichten, was mir sehr nah war, denn er sagt solche Sätze wie ‚Wenn ich schon einen Job mache, dann muss ich den auch ordentlich machen. Und wenn ich zu etwas verpflichtet bin, solange ich hier bin, dann zum Hinsehen.‘ Und das ist genau meine Haltung auch meinem eigenen Beruf gegenüber. Also ich habe mich sehr mit ihm verstanden und konnte auch diese Zweifel sehr gut verstehen. Wie kann man denn über Wirklichkeit berichten. Das ist ja im Film wie im Journalismus sehr schwierig.“, 5:43–5:49: „Also das Dilemma des Journalisten hab ich mit dem Dilemma des Regisseurs gleichgesetzt.“ u. 6:16–6:55: „Und deshalb hab ich mich also am Morgen nach dem Oscar für diesen Stoff entschieden. Ganz entgegen allem, was ein kluger Schritt gewesen wäre für meine Karriere, weil ich von diesem Roman gefesselt war und von diesen Figuren und ich dachte, na damit kann ich Anti-Hollywood machen, damit kann ich vielleicht der Wirklichkeit näherkommen. Mich mehr vom Showbusiness entfernen. Mir ging’s gar nicht drum, im Showbusiness Karriere zu machen. Mir ging’s drum, gute Filme zu machen, wie man sie vielleicht anderswo eher machen kann als in Hollywood.“

<sup>1991</sup> Vgl. ebd., 23:42–24:49: „Also es ist etwas umgeschlagen [bei den an den Dreharbeiten beteiligten Personen; AG], dass innerhalb von dieser Kriegssituation plötzlich man deutlicher wusste, was ist eigentlich am Leben wichtig und was ist unwichtig [...]. Und dass es in der Stadt auf der einen Seite so viel Tod gab und auf der anderen Seite so viel Respekt für das Leben. Also, dass man wirklich wusste, es ist nicht selbstverständlich, am Leben zu sein [...]. Das ist für viele auch, die aus der übersättigten Konsumgesellschaft kamen, eine sehr starke Erfahrung gewesen und auch etwas, was ich natürlich in den Film mit reinnehmen wollte.“ u. 26:25–28:18: „Und das war auch diese Herausforderung bei dem Film, dass ich von vornherein gesagt hab, wir wollen jetzt nicht dem deutschen Zuschauer erklären, wer im Libanon gegen wen kämpft und wer Recht oder Unrecht hat. [...] Und es ist mir [...] auch klar gewesen, dass ich jetzt nicht hier mit links/rechts-Schema und ideologischen Sichten darauf erklären will, worum es geht. Es ging drum, wie kann ein Journalist oder auch ein Filmemacher überhaupt vor einer derartig komplexen Welt etwas berichten über den Ort, an dem er ist, und was ist da besonders und was ist da anders als zu Hause. Und dazu gehört eben unter anderem dieser große Respekt dieser Wichtigkeit, der jedem Augenblick im Leben zuteil wird.“; DVD-Extra [Fälschung] Making-of, 25:03–26:14: „Für uns handelt es sich hier nicht darum, irgend eine Partei zu ergreifen für die eine oder für die andere Seite, meine Sympathien dabei sind klar. Aber das eigentliche Engagement besteht vielmehr darin, überhaupt aus der Bundesrepublik rauszugehen, überhaupt aus Europa rauszugehen, mal in die Welt hinauszugehen und dort Film zu machen. In die Welt hinausgehen ist für mich übrigens nicht, nach Hollywood zu gehen, wo ich ja doch wieder in so eine Scheinwelt hineinkomme, sondern die Chancen des deutschen Films nutzen, um eine Verbindung herzustellen zwischen dem, was bei uns passiert, und dem, was in der Welt passiert. Und darum geht’s für mich in dem Roman *Die Fälschung*, die Geschichte von einem Journalisten, der viel weniger an seinem Schreiben zerbricht – das ist kein Intellektueller in der Krise oder so etwas –, sondern das ist einfach die existenzielle Nord-Süd-Krise. Das ist, während die Welt rundherum zu Bruch geht, buchstäblich wie hier, leben wir weiter mit kleinlichen Bedürfnissen von Sicherheit und von Komfort und verschließen uns praktisch der Welt.“ u. 27:13–27:52: „Was ich meinte, ist, dass der Konflikt, den man hier erlebt im Libanon, wahrscheinlich gerade daher kommt, dass Libanon am meisten versucht hat, sich zu verwestlichen, [...] so eine Art Mischung aus Schweiz und Kalifornien zu werden und sie dabei ihre eigene Identität verloren haben und daran kaputtgegangen sind. Und das ist in etwa, was überall in der Dritten Welt passiert, wenn man so versucht, mit Gewalt das Europa und Amerika nachzuahmen. Ob das in der Architektur ist oder in den Getränken, in der Nahrung, in der Art, sich zu kleiden. Und vielleicht ist es eins der Beispiele der Rückbesinnung.“; DVD-Extra [Fälschung] Presseheft, S. 19: „Volker Schlöndorff: Georg Laschen wünscht sich, daß seine Berichte dem Leser zu Hause wie ein Schreck in die Glieder fahren. Das soll mein Film auch.“

<sup>1992</sup> Vgl. DVD-Extra [Krieg] Presseheft, S. 6: „Im Hinblick auf den für Ende 1983 geplanten Vollzug der NATO-Nachrüstung mit Pershing II-Raketen, Cruise Missiles und Neutronenbomben geben Informationen über diese und bereits vorhandene nukleare Waffensysteme beiderseits der deutsch-deutschen Grenze dem breiten Spektrum dieses kooperativen Films beklemmende Aktualität.“ u. S. 7: „Wenn Ende des Jahres im Vollzug der NATO-Nachrüstung 180 Mittelstreckenraketen vom Typ Pershing II plus Cruise Missiles und Neutronenbomben auf deutschem Boden stationiert werden sollten, wird die Bundesrepublik, schon heute ein ‚Atomvulkan‘, endgültig das gefährlichste Land der Erde sein.“

zu den Inhalten der herkömmlichen Massenmedien bilden<sup>1993</sup> sollte. Gerahmt von einem Textinsert am Filmanfang, in dem indirekt der Anspruch der Filmautoren formuliert ist, das Publikum aufzuklären<sup>1994</sup>, und einem am Filmende, in dem (mit einem Adorno-Zitat) an die Zuschauer appelliert wird, sich nicht manipulieren und einschüchtern zu lassen<sup>1995</sup>, setzt sich der Film in insgesamt elf Episoden mit dem Phänomen Krieg und der aktuellen Bedrohung durch Atomwaffen auseinander. Unter anderem werden historische Ereignisse und technische Entwicklungen zu einer Geschichte des Krieges verwoben, wird der Frage nachgegangen, wie ein atomarer Ernstfall ablaufen würde, wird die Bundesrepublik Deutschland als ein im Rahmen der „Atlantischen Partnerschaft“ mit den USA seiner Souveränität entkleidetes Land und als nukleares Schlachtfeld im Vernichtungskrieg der verfeindeten Weltmächte USA und UdSSR präsentiert und wird mit Bildern von der Friedensdemonstration in Bonn am 10. Oktober 1981 anschaulich gemacht, wie groß der Widerstand in der Bevölkerung ist. In Schlöndorffs Doku-Episode „Abschied von vorgestern“ (1:23:51–1:39:53) entfalten die Aufnahmen von dem in der Zeit vom 4. bis 6. Juni 1982 in Versailles abgehaltenen G7-Gipfel – dem strengen Protokoll, dem opulenten Staatsbankett im Spiegelsaal des Schlosses, den floskelhaften Stellungnahmen der Staatschefs auf der Pressekonferenz – und die Aufnahmen aus dem weitgehend zerstörten Südlibanon, das zeitgleich – am 6. Juni – von israelischen Truppen besetzt wurde, eine starke Kontrastwirkung. Die Art und Weise, wie Schlöndorff die Hauptakteure des Wirtschaftstreffens in Szene setzt – etwa in der Eingangssequenz, in der die Regierungschefs in der Reihenfolge „nach dem Bruttosozialprodukt geordnet“ (1:26:59–1:27:08) mit Hubschraubern einschweben und wiederholt die Fanfare angestimmt, der Springbrunnen eingeschaltet und der rote Teppich ausgerollt wird –, zeigt, dass die Mächtigen der Welt nach Ansicht des Regisseurs vor eindrucksvoller Kulisse eine Art absurdes Theater der Eitelkeiten aufführen, während im Libanon – worauf Schlöndorff in einem Off-Kommentar explizit hinweist (1:36:30–1:39:34) – seit sieben Jahren Krieg herrscht. Die fiktionalen Episoden Schlöndorffs basieren auf Skripten von Heinrich Böll und spielen jeweils unmittelbar nach einem Atomkrieg: Die schwarzhumorigen „Gespräche im Weltraum“ (49:13–55:24 und 56:03–57:27) zeigen den Disput US-amerikanischer und russischer Raumfahrer, die, während sie in ihren Raumkapseln über der zerstörten Erde kreisen, über Funk darüber streiten, wer denn nun der Sieger sei; „In einem Atombunker“ (55:25–56:02) stellen zwei Angehörige einer Kommandozentrale lapidar fest, dass die Astronauten wahrscheinlich abstürzen werden; und in dem surrealgenspenstischen „Kill Your Sister“ (57:28–1:01:27) tötet ein Mann, der sich in seinen unterirdischen Schutzraum geflüchtet hat, seine eigene Schwester, als diese ihn anfleht, sie hereinzulassen.

Wiederum um eine Literaturadaption handelt es sich bei Schlöndorffs nächstem Film *Un amour de Swann* nach dem gleichnamigen Kapitel aus Marcel Prousts siebenbändigem Romanzyklus *A la Recherche du Temps perdu* (1913–1927). Angesiedelt am Ende des 19. Jahrhunderts erzählt es die Geschichte Charles Swanns, eines Mannes von Welt, der in den höchsten Kreisen der Pariser Gesellschaft verkehrt und sich in Leidenschaft für die Halbweltdame Odette de Crécy verzehrt. Doch je mehr er sie begehrt und besitzen will, desto stärker entzieht sie sich ihm. Sein Verlangen und seine Eifersucht werden zu einer Obsession, aber als es ihm endlich gelingt, Odettes Herz zu gewinnen, und er sie schließlich zu seiner Frau macht, ersterben seine heftigen Gefühle. Schlöndorff begibt sich hier, wie schon zuvor mit *Der Fangschuss*, auf das „weite[] und schwierige[] Feld“ der Geschlechterbeziehungen, das seiner Ansicht nach, sobald Liebe und Leidenschaft im Spiel sind, stets zu einem Kampfschauplatz wird.<sup>1996</sup> Zum Entstehungshintergrund erzählt er, dass ihn das Buch be-

<sup>1993</sup> DVD-Extra [Kombach/Halbfass/Strohfeuer/Fangschuss/Swann] Biografie „Volker Schlöndorff“, S. 1.

<sup>1994</sup> *Krieg und Frieden*, 0:46–0:54: „Nichts entmutigt so sehr, als ein Spiel nicht zu überschauen, von dem das Leben abhängt ..[.]“

<sup>1995</sup> Ebd., 1:56:21–1:56:33: „Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen.“

<sup>1996</sup> Vgl. Buchka, 37:08–39:01: „Das ist was, was ich nicht einsehen kann. Warum muss es denn immer ein Kampf sein, kann es denn, geht es denn nicht anders, ohne dass es gleich absackt dann auf das Nuttenniveau, wo man also nur jemanden bezahlt dafür, dass man ein Verhältnis hat. Ist es nicht möglich, eine Liebe zu haben, die ohne Kampf ausgeht. Ich fürchte, die Antwort auf die Frage ist negativ. Dass es tatsächlich nicht geht, dass es dann eben keine Liebe mehr ist, dann ist es ein gemütliches Zusammenleben. Das kann 'ne wunderschöne Ehe sein, man kann Kinder haben oder sonst was, aber in der Leidenschaft ist anscheinend dieses Element drin und deshalb kann auch 'ne Leidenschaft nie zum Glück führen. Ich bin, kann mich da abstrakt nicht weiter dazu äußern, ich kann nur die Beispiele von den Paaren, an denen ich das im Film erlebt hab. Speziell nochmal bei Swann und Odette, da hört dann irgendwann die Leidenschaft auf und dann heiraten sie und dann sind sie sozusagen, was man so ein glückliches Paar nennt, was aber nur noch nach außen im Grunde ein bürgerliches Paar ist, wo jeder sich arrangiert hat, aber man, auf der Gefühlsebene, nix mehr voneinander erwartet. Und da das also so ein weites und schwieriges Feld ist, wird's da sicher

reits als Jugendlichen stark beeindruckt habe und Proust ihn seitdem begleite und dass er sich, als er nach *Die Fälschung* erfahren habe, dass Peter Brook gezwungen war, aus dem *Swann*-Projekt auszusteigen, sofort als Regisseur angeboten habe und mit der Produzentin, die den Film zeitnah umsetzen musste, um die Rechte an Proust zu wahren, schnell einig wurde – wohl auch, da er bereit war, das von Jean-Claude Carrière für Brook verfasste Drehbuch zu übernehmen.<sup>1997</sup> Der Film entsteht im Sommer 1983 in deutsch-französischer Koproduktion unter Beteiligung der Fernsehsender WDR und FR 3. Er komprimiert die Handlung (drehbuchgemäß) auf einen Tag aus dem Leben Charles Swanns und endet mit einem 15 Jahre später spielenden Epilog, in dem die Hauptfigur im Gespräch mit einem Freund auf sein Leben zurückblickt.

### 1985–1987: *Death of a Salesman, A Gathering of Old Men*

Im Sommer 1984 nimmt Schlöndorff das ihm von Arthur Miller und Dustin Hoffmann unterbreitete Angebot an, die aktuelle Broadway-Inszenierung von Millers Theaterstück *Death of a Salesman* für das Fernsehen umzusetzen.<sup>1998</sup> Das 1949 veröffentlichte Werk über den alternden Handelsvertreter Willy Loman, dem nach einem langen Berufsleben gekündigt wird, als seine Verkaufszahlen rückläufig sind, und der sich zunehmend aus der Realität in eine Phantasiewelt flüchtet und nicht zuletzt darüber in Konflikt gerät mit seinem Sohn Biff, der selbst alle seine Illusionen verloren hat, stellt *den* dramatischen Abgesang auf den amerikanischen Traum schlechthin dar. In der filmischen Dokumentation von den Dreharbeiten ist belegt, dass Schlöndorff die Filmversion der Bühnenaufführung in enger Zusammenarbeit mit dem Autor erarbeitet und dass auch dem Hauptdarsteller Dustin

---

noch viele Filme und viele Bücher und Literatur, solange die Menschheit existiert, weiter geben, weil keiner von uns das einsehen kann, wieso denn eigentlich die Leidenschaft nicht irgendwann zum Glück führen kann.“

<sup>1997</sup> DVD-Extra [Swann] „Ein Tag, der das ganze Leben enthält. Volker Schlöndorff über *Eine Liebe von Swann*“, 0:23–4:23: „Ich hab Proust gelesen, als ich in Frankreich im Internat war [...], genau dieses Taschenbuch-Bändchen *Eine Liebe von Swann* [...]. Und ich hab diese *Liebe* sehr geliebt, weil sie, ja erst mal hat es mir die Augen geöffnet, was das für eine merkwürdige Angelegenheit – Liebe – ist. [...] Aber das zweite und fast noch spannendere, was das Buch mir erschlossen hat, das ist die Komplexität der französischen Gesellschaft, die ja eine Republik ist seit 1789, und in der aber gleichzeitig der Adel heute und der Adel zur Zeit von Marcel Proust, da so um 1900 noch eine große Rolle spielte. [...] er hatte keine Macht mehr, aber der hatte noch seine Sprache [...] und er hatte einfach auch noch seine Haltung und seine Sitten und Gebräuche. [...] Und zum Dritten hat das Buch mir einfach die Möglichkeiten von Sprache und die Möglichkeiten von französischer Sprache erschlossen. Also das war ein absolutes Wunderwerk, diese *Liebe von Swann* und das hat mir für viele Jahre auch genügt, was Proust betrifft. Erst fünf Jahre später [...] hab ich mir dann nach und nach alle Bände der *Suche nach der verlorenen Zeit* gekauft [...] und hab mehrfach im Leben immer wieder diesen Proust gelesen.“ u. 6:37–8:45: „Und nach der *Fälschung*, während wir noch bei der Tonarbeit waren, war ich in meiner kleinen Wohnung in Paris, die beim Jean-Claude Carrière im gleichen Haus ist, und ging, wie ich das oft so mache, rüber zu ihm, um eine Kleinigkeit zu essen, und da war Peter Brook. Und Peter Brook sagte ‚du ich habe da eine schlechte Nachricht für unsere Produzentin Nicole Stéphane: ich kann den Proust-Film dieses Jahr nicht machen‘. Und da hab ich erfahren, die beiden hatten an einem Projekt von *Eine Liebe von Swann* gearbeitet und es gab auch ein Drehbuch. Und dieser Ausstieg für dieses Jahr von Peter Brook war eine Katastrophe für die Produzentin, denn im Jahr drauf würden die Rechte von Proust ins Public Domain fallen, also dann konnte jeder Proust verfilmen. Sie hatte aber ihr Leben lang ihr Vermögen als geborene Rothschild in Proust investiert und in die Rechte von Proust und sie musste also unbedingt in diesem Jahr noch den Proust, wenigstens einen Proust-Film, machen, um den Fuß in der Tür zu haben, denn dann verlängern sich die Rechte wieder in Form von Remake-Rechten. Und das haben die mir so erklärt und ich hab gemerkt, dass ich ein rasendes Herzklopfen bekommen hab und hab dann gesagt, also wenn ihr ‚nen Regisseur sucht, hier ist einer, ich mach das sofort. Und so ist es gekommen. Am nächsten Tag haben wir die Nicole Stéphane angerufen, der Peter Brook hat gesagt, ich kann’s nicht machen, aber der Volker wäre bereit das zu machen und der wäre auch bereit, das Drehbuch so zu übernehmen, wie wir das bisher mit dem Jean-Claude für mich, Peter Brook, erarbeitet haben. Und dann ist alles ganz schnell gegangen. Ich hab das Drehbuch tatsächlich so übernommen.“ Vgl. auch DVD-Extra [Swann] Presseheft, S. 5: „Ich muss sechzehn oder siebzehn gewesen sein, als mir an einem Wochenende ein Taschenbuch [...] in die Hände fiel. [...] Ich verschlang *Un amour de Swann* an einem Wochenende, stilgerecht unter Apfelbäumen im Garten des Internats liegend. [...] Drei Welten erschloss mir Proust: die französische Sprache, die dazugehörige Gesellschaft und die unbekanntenen Regionen der Liebe und der Eifersucht. [...] das Dritte und Wichtigste am Leseerlebnis dieses Nachmittags hat sich nie erschöpft: Die Entdeckung der widersprüchlichen Mechanik unserer Herzenswünsche und Begierden. Wir behaupten, nach Glück in der Liebe zu suchen und trefen zielstrebig auf Leiden. Als mir *Eine Liebe von Swann* angeboten wurde, habe ich keine Sekunde gezögert. Ohne das Buch nachzulesen, habe ich zugesagt.“

<sup>1998</sup> Vgl. DVD-Extra [Tod] Presseinformationen, S. 4 („Drei Besessene und ein amerikanischer Klassiker“): „1984 wurde [...] das Stück mit Dustin Hoffmann in der Hauptrolle 250 mal [sic] mit standing ovations aufgeführt. Der Gedanke einer Verfilmung dieses Ereignisses lag nahe. Miller und Hoffmann unterhielten sich mit einigen amerikanischen Regisseuren darüber, aber keiner von ihnen entsprach den Vorstellungen der beiden Besessenen. Dann schlug Miller Volker Schlöndorff vor. Hoffmann hatte keinen seiner Filme gesehen, aber nach einigen Gesprächen war klar: Das war der richtige.“ u. S. 6 („Volker Schlöndorff zur Entstehung des Projekts“): „Das Angebot von Miller und Hoffmann kam überraschend. Ich wollte ablehnen, denn dieses typischste Stück Amerikas braucht doch einen amerikanischen Regisseur. ‚Gerade nicht‘, war ihre Antwort, ‚uns interessiert der Blick von außen.‘“ Vgl. auch DVD-Extra [Tod] „Private Conversations“, 3:28–3:36 u. 33:03–33:47.

Hoffmann ein substanzieller künstlerischer Anteil zugeschrieben werden kann.<sup>1999</sup> Der Film kommt im August 1985 auf CBS zur Erstausstrahlung und erhält sehr gute Kritiken, gelangt aber (wie ursprünglich geplant) nur in Europa ins Kino.

Dass Schlöndorff seinen beruflichen Standort in die Vereinigten Staaten verlagert und mit *A Gathering of Old Men* (1987) eine weitere TV-Produktion und dann mit *The Handmaid's Tale* seinen ersten amerikanischen Kinofilm realisiert, begründen Moeller/Lellis auch mit den im Zuge der politischen Wende 1982 eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten in Deutschland.<sup>2000</sup> Unter anderen kulturell-historischen Vorzeichen setzt Schlöndorff seine weltanschaulich-thematische Linie jedoch fort.

Die Verfilmung von *A Gathering of Old Men* – laut Moeller/Lellis „eines Hauptwerks der afroamerikanischen Literatur“<sup>2001</sup> – übernimmt Schlöndorff als Regie-Auftrag<sup>2002</sup>, auf den er sich mit einer gemeinsam mit dem Autor Ernest J. Gaines unternommenen Reise zu den Originalschauplätzen im Süden der USA vorbereitet<sup>2003</sup>. Sie spielt in den 1970er Jahren in Louisiana und erzählt eine Geschichte des Aufbegehrens gegen rassistische Diskriminierung und Ungerechtigkeit.

Als der schwarze Landarbeiter Charlie nach einem Streit von dem weißen Farmer Beau Boutan mit dem Traktor über die Zuckerrohrfelder gejagt wird, flüchtet er sich in die Hütte des alten Schwarzen Mathu. Als Boutan die Schrotflinte anlegt und zielt, fällt aus der Hütte ein Schuss und Boutan wird tödlich getroffen. Wegen des weithin hörbaren Knalls eilt Candy Marshall, die junge Plantagenbesitzerin, zu Mathu, der mit der Flinte in der Hand auf der Veranda steht, während Charlie ungesehen durch den Hinterausgang in die Felder entwischt. Candy erfasst die Situation auf Anhieb: Es droht ein Lynchmord, da zu befürchten steht, dass Fix Boutan, der Landpächter, den Tod seines Sohnes rächen wird. Um Mathu, den sie für den Schützen hält und zu dem sie eine Zuneigung wie zum eigenen Großvater hegt, zu schützen, fasst Candy einen Plan. Sie mobilisiert alle alten schwarzen Männer der Umgebung, zu Mathu zu kommen und alle sollen eine zuvor abgefeuerte Flinte mitbringen. Ohne zu Zögern und manchmal gegen den Willen ihrer Ehefrauen folgen die Alten Candys Aufruf und als sich einige von ihnen am alten Friedhof versammeln, um von dort in fast militärischer Formation zu Mathus Hütte zu marschieren, beobachtet Charlie sie aus einem Versteck heraus und hört, wie sie, sich an Episoden aus ihrem Leben erinnernd, beschließen, zum ersten Mal Widerstand zu leisten – und so ihre verlorene Selbstachtung wiederzuerlangen. Bei Mathu angekommen, entbrennt ein Streit, da dieser sich dem Sheriff stellen, jeder der Ankömmlinge aber die Schuld auf sich nehmen will und

<sup>1999</sup> Vgl. DVD-Extra [Tod] „Private Conversations“. Die Zusammenarbeit mit Miller wird von Schlöndorff selbst mehrfach expliziert; zudem ist Miller an verschiedenen Drehtagen am Set zu sehen. Über Dustin Hoffmann, der über seine eigene Rolle hinaus sehr engagiert war, sagt Schlöndorff z. B. bei der Wiederholung des Drehs in der Kneipe: „Dustin Hoffmann hält es nicht, er muss sich einmischen. Ich habe damit keine Probleme. Ich finde, ein Regisseur muss sein Ego zu Hause lassen. Gott sei Dank gibt es nur *eine* Szene, in der Dustin nicht selbst zu spielen hat.“ (25:10–26:05)

<sup>2000</sup> Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 224–225. Unter der von Bundeskanzler Helmut Kohl geführten CDU-Regierung hätten sich die Rahmenbedingungen für die Filmwirtschaft drastisch verschlechtert: Es hätten weniger Geldmittel für die Förderung des einheimischen Films zur Verfügung gestanden, neue staatliche Finanzierungsrichtlinien hätten die Produktion großer Unterhaltungsfilme zu Lasten unabhängiger und anspruchsvoller Filme begünstigt, die öffentlich-rechtlichen Sender hätten sich in Konkurrenz zu den ersten kommerziellen Privatsendern stärker in Richtung Unterhaltung orientiert und nicht zuletzt habe dies auch für die Publikumserwartungen gegolten.

<sup>2001</sup> Ebd., S. 239.

<sup>2002</sup> Vgl. DVD-Extra [Aufstand] Presseheft, S. 23 („Interview mit Volker Schlöndorff“): „Produzent Gower Frost, er ist Engländer, hatte mir das fertige Drehbuch von Charles Fuller geschickt mit dem Angebot, den Film zu inszenieren. Er wollte einen europäischen Regisseur für diesen Stoff haben.“; DVD-Extra [Aufstand] „Volker Schlöndorff über *Ein Aufstand alter Männer*“, 0:05–0:55: „Ja, Louisiana, das ist wirklich zu mir gekommen durch Zufall, [...] aus dem Film hat sich sehr, sehr viel ergeben. Angefangen hat es ganz einfach in der Paul Kohner-Agentur, wo ich in Los Angeles bin, zwischen Projekten, die alle nicht richtig vorwärts gingen, gibt mir plötzlich jemand ein Drehbuch und sagt, lies das doch mal. Und ich bin ins Auto gestiegen, bin um ein paar Blocks gefahren, hab mich da in den Schatten gesetzt und hab im Auto das Drehbuch gelesen. Nach einer Stunde bin ich zurück in die Agentur und hab gesagt, ich möchte das machen. Also ich, der ich sonst immer zögere, irgendwas hat mich da sofort berührt und auch die Möglichkeit natürlich, es *sofort* zu machen.“

<sup>2003</sup> Vgl. DVD-Extra [Aufstand] Presseheft, S. 8 („Die Autoren“): „nicht nur als Autor war Gaines ein wichtiger Mitarbeiter dieses Films. Er beriet Regisseur Volker Schlöndorff bei der Auswahl der Drehorte in der Nähe von Thibodaux, Louisiana, und bei vielen atmosphärischen Details“ u. S. 23–24 („Interview mit Volker Schlöndorff“): „Gaines hat mich zu seinem Louisiana geführt, zu den Menschen und zu den Schauplätzen einer untergehenden schwarzen Kultur. Der erste Eindruck von diesem Louisiana war allerdings tristesse. [...] Im Süden herrscht Grabesruhe. Die Schwarzen sind nicht mehr an einem Miteinander mit den Weißen interessiert, die Rassentrennung ist freiwillig. Ich habe mit Gaines in ihren Wohnmobilen gegessen und ihren Geschichten zugehört, und ich war beeindruckt von ihrem Stolz und ihrer Würde. Gaines hat mir auch die ehemaligen Sklavenhütten und den Friedhof gezeigt, wo seine Vorfahren beerdigt sind – bescheidene Monumente, die allmählich alle abgerissen und spurlos eingeebnet werden.“ Vgl. auch DVD-Extra [Aufstand] „Volker Schlöndorff über *Ein Aufstand ...*“, 1:21–7:04.

jeder einzelne von ihnen behauptet, geschossen zu haben. Als Sheriff Mapes am Ort des Geschehens eintrifft, zählt er 18 alte schwarze Männer und erkennt nicht nur die drohende Gefahr, sondern durchschaut auch Candys Plan sofort. Um die bevorstehende „hanging party“ (40:52) zu verhindern, schickt er einen Deputy zum Bajou, der Fix Boutan und seine Leute dort festhalten soll. Mapes selbst, der ebenfalls glaubt, dass Mathu geschossen hat, versucht derweil, die Alten mit Schlägen, Einschüchterungsversuchen und Drohungen zur Aufgabe zu bewegen, und als diese sich standhaft zeigen, appelliert er – ebenfalls vergeblich – an Candy und Mathu, dem Ganzen ein Ende zu bereiten.

Während die vor der Hütte Versammelten nun der Dinge harren, die da kommen werden, braut sich im Bajou langsam das Unheil zusammen. Dabei schlägt die Stimmung vor Mathus Hütte im Laufe des Nachmittags um: Nachdem sich die Alten mit bitteren „Anekdoten“ – jeder von ihnen hat seine eigenen Erfahrungen mit Diskriminierung gemacht und jeder von ihnen hadert damit, sich nie gewehrt zu haben – einander ihrer Solidarität und Entschlossenheit versichert haben, herrscht zunächst eine geradezu gelöste Picknick-Atmosphäre, die später einem bedrückten, hitzeflirrenden Warten weicht. Im Haus der Boutans haben sich derweil Familie, Freunde und Nachbarn zusammengefunden. Im Lauf einer heftigen Auseinandersetzung spaltet sich die aus Männern jeden Alters bestehende Gruppe über die Frage, ob man sich an dem „Nigger“ rächen solle, in zwei Lager. Während der junge Gil Boutan dafür plädiert, sich herauszuhalten, und von seinem Vater aus dem Haus geworfen wird, droht der Heißsporn Luke, ein Freund der Familie, nachdem der Patriarch sich der Mehrheitsmeinung gebeugt und entschieden hat, die Angelegenheit der Justiz zu überlassen: „If you think this is over you're crazy.“ (1:06:16–1:06:18) Mapes, über Funk von der Situation ins Bild gesetzt, verkündet der Versammlung, dass Fix nicht kommen werde, und will Mathu in Gewahrsam nehmen, gewährt den Alten aber ein letztes Gespräch mit Mathu allein. In der anbrechenden Dämmerung versammeln sich die alten Männer im Haus. Gerade als Mathu sich bei allen für den stolzesten Tag seines Lebens bedankt hat und sich Mapes stellen will, stürmt Charlie durch den Hintereingang herein und verlangt, mit dem Sheriff zu sprechen. Zur gleichen Zeit reden sich Luke und seine Kumpane in der örtlichen Kneipe zunehmend in Rage. Alkoholisiert und bewaffnet treffen sie just in dem Moment bei Mathu ein, als Mapes den geständigen Charlie abführt. Aber während Luke seine Truppe kaum zum Angriff mobilisieren kann, stellen sich die Alten geschlossen und mit angelegten Flinten auf der Veranda auf – und können ihr Glück kaum fassen, als die Angreifer unverrichteter Dinge wieder abziehen. Es sei, bemerkt Schlöndorff im DVD-Interview, gerade dieses gegenüber dem Roman geänderte gewaltfreie Ende gewesen, das ihm an dem Drehbuch von Charles Fuller besonders gut gefallen habe.<sup>2004</sup>

### Die 1990er Jahre: *Homo Faber*, *Der Unhold*, *Palmetto*

Die Auswahl des auf *The Handmaid's Tale* folgenden Filmprojekts – die Adaption von Max Frischs Roman *Homo faber: Ein Bericht* (1957) – sieht Schlöndorff selbst in seiner eigenen Biografie begründet. Er habe, so erzählt er im DVD-Extra des Films *Homo Faber* (1991), sich in einer krisenhaften Phase, in der er das Gefühl gehabt habe, dass sein Leben seiner Kontrolle entgleite, stark mit der Figur des Walter Faber – also des Protagonisten des Romans, dessen Leben durch eine Kette von Zufällen eine verhängnisvolle Wendung vom Ausmaß einer griechischen Tragödie nimmt – identifiziert.<sup>2005</sup> Nachdem Schlöndorff sich – seinen Erinnerungen zufolge – mit Frisch getroffen und mit

<sup>2004</sup> Vgl. DVD-Extra [Aufstand] „Volker Schlöndorff über *Ein Aufstand ...*“, 7:05–8:41: „Das Drehbuch von Charles Fuller war fertig geschrieben, ohne dass ein Regisseur daran beteiligt gewesen ist. Bin mit ihm dann in New York noch zusammen gewesen, sind es ein paar Mal durchgegangen. Und was ihm so wichtig war, das war auch eine Abweichung insofern von dem Roman, dass es am Ende gewaltfrei endet. [...] im Roman ist es dann so, dass am Ende dann die Weißen, die Cajuns, kommen, und dann kommt es eben doch zu dem berühmten Shootout. Und da hat eben Charles Fuller gesagt, ich bin es müde, ich bin es leid, ich kann es nicht mehr aushalten, dass jeder amerikanische Film und vor allem jede Rassengeschichte endet mit einer Konfrontation und zum Schluss mit einem Shootout. Und deshalb werden wir das so inszenieren und so machen, dass es nicht dazu kommt. Dass also die Lynchtruppe plötzlich, wenn sie vor den alten Männern steht, einfach das Gewehr senkt. [...] Das hat mir natürlich, ist ja klar, auch sehr, sehr gefallen.“

<sup>2005</sup> Vgl. DVD-Extra [Homo Faber] „Erlebtes Leben“, 0:06–2:10: „Ja, *Homo Faber*. Das ist natürlich ein ganz besonderer Film, weil da geht es emotional bei mir sehr ans Eingemachte, aber auch bei Max Frisch [...], der dann plötzlich erfuhr, dass er Krebs hat, der gegen Ende starb. Und während dieser kurzen Zeit hatte sich 'ne sehr starke, sehr intensive Freundschaft zwischen uns entwickelt. Und ich selbst und irgendwie alle beide, haben wir da viel Leben abgearbeitet, viel Erlebtes in diesem Film. Bei mir hat es angefangen, dass ich damals in New York war. Ich hatte also *Tod des Handlungsreisenden* gemacht, den Film in Louisiana, *Die Geschichte der Dienerin*. Ich hatte mich praktisch von meinem europäischen Leben getrennt, lag auch in Scheidung mit der Margarethe von Trotta nach immerhin 20 Jahren, und hatte also viele, viele ungelöste Konflikte, die ich mit mir rumtrug und [bin] so am Rande einer Depression entlanggeschlittert. Und als ich da eines Tages die Ninth Avenue runterging, wo ich wohnte [...] – da traf es mich plötzlich: *Homo Faber*. *Homo Faber*, das bist du. Der Mann, der Macher, der meint, immer alles rational und mit Vernunft sein Leben organisiert und geplant zu haben, und jetzt stehst du hier praktisch vor dem Absturz oder bist vielleicht schon

diesem schnell über eine konzeptionelle Änderung, nämlich die Konzentration auf die „Erste Station“ des Romans, in dem die Geschichte des Vater-Tochter-Inzests, die mit dem Tod der Tochter endet, entfaltet wird, einig geworden war,<sup>2006</sup> erarbeitet er das Drehbuch in enger Zusammenarbeit mit dem Autor<sup>2007</sup>. Der Film entsteht als deutsch-französisch-griechische Koproduktion an Schauplätzen und Drehorten in den USA (New York und Südkalifornien) und Europa (Schweiz, Frankreich, Italien und Griechenland). Eingerahmt von den Anfangs- und Schlussequenzen, die Faber einsam in der Wartehalle des Athener Flughafens zeigen, und unterbrochen von gelegentlichen Rückblenden auf die 20 Jahre zurückliegende Trennung Fabers von Hannah, entrollt der Film das Geschehen in enger Anlehnung an den Roman: die Ereignisse in Südamerika und New York, die Faber veranlassen, eine geplante Reise nach Europa statt mit dem Flugzeug mit dem Schiff anzutreten; wie Faber und Sabeth, die – was keiner der beiden weiß – seine und Hannahs Tochter ist, sich auf der Schiffspassage kennenlernen und ineinander verlieben; ihr Wiedersehen in Paris, wo Faber beschließt, Sabeth nach Athen, wo diese ihre Mutter besuchen will, zu begleiten; ihre sich auf der gemeinsamen Reise durch Italien entwickelnde Liebesbeziehung, die eine unglückliche Richtung nimmt, als Faber erfährt, dass Sabeth die Tochter Hannahs und – vermeintlich – seines früheren Freundes Joachim ist; den Unfall Sabeths, die, als sie unter einem Baum an einem Strand in Griechenland döst, von einer Schlange gebissen wird und, nachdem sie in Panik aufgesprungen war, mit dem Kopf auf einen Stein aufschlägt; das Wiedersehen Fabers und Hannahs in Athen und wie die beiden – während Sabeth im Krankenhaus liegt – über die Vergangenheit sprechen und die Wahrheit zutage tritt; und schließlich Sabeths Abkehr von Faber und ihr Tod.

Dass von der Uraufführung von *Homo Faber* (am 31. März 1991) bis zur Premiere seines nächsten Spielfilms *Der Unhold* (am 12. September 1996) fünfzehn Jahre vergehen, hängt mit Schlöndorffs Engagement für den Erhalt der ehemaligen UFA/DEFA-Filmateliers in Babelsberg zusammen.<sup>2008</sup>

---

abgestürzt. Das Buch hatte ich zehn Jahre oder mehr vorher gelesen. Ja, noch schlimmer, es war mir sogar zur Verfilmung angeboten worden, und zwar von Charles Bluhdorn.“ u. 3:11–3:44: „Das war gleich nach der *Katharina Blum* [...]. Und ich muss zu meiner Schande gestehen, ich hab damals gedacht, das kann man nicht verfilmen, die Geschichte dieser Liebe zwischen Vater und Tochter – auch wenn sie es nicht wissen – für den Zuschauer ist es ein Inzest auf der Leinwand. Also ich war irgendwie damit noch nicht fertig und hab das abgelehnt. Und nun zehn Jahre später, auf einmal plötzlich die Erleuchtung: *Homo Faber*, das bist du.“

<sup>2006</sup> Vgl. DVD-Extra [*Homo Faber*] „Erlebtes Leben“, 3:45–6:22: „Und ich hab Max Frisch in Zürich angerufen und auf Umwegen rausbekommen, wie denn die Rechtslage wäre. Und der sagte, das trifft sich gut, die Rechte kommen in acht Wochen zu mir zurück. [...] Also jedenfalls zum 1. Januar, ich glaube '88 waren die Rechte wieder bei ihm. Und ich hab ihn aufgesucht in Zürich und wir haben über das Projekt gesprochen. [...] Und meine erste Frage war, wie wichtig ist es, dass man die zwei Stationen aus dem Buch verwendet. Das Buch ist eingeteilt praktisch in zwei Bände: ‚Erste Station‘, ‚Zweite Station‘. Die ‚Zweite Station‘ ist, wo er weiß, dass er todkrank ist, und er fährt nochmal an die verschiedenen Orte seines Lebens. Die ‚Erste Station‘ ist die Reise nach Mexiko, die Überfahrt auf dem Schiff von New York nach Europa, wo er diese junge Frau kennenlernt und dann mit ihr quer durch Frankreich, Italien bis nach Griechenland fährt. Und das ist eigentlich, hab ich gesagt, ist diese ‚Erste Station‘, sagen wir mal, nicht nur gerade genug, sondern so viel, dass man mehr in einem Film nicht erzählen kann. Und das hatte 'ne Konsequenz, da haben wir uns drüber unterhalten: dann darf er aber auch nicht krank sein, also dann würde man das ganze Moribunde, das Somatisieren der Krankheit wegnehmen und es ist offen, was nach dem Filmende mit ihm passiert. Das ist 'ne wesentliche Veränderung natürlich im Verhältnis zum Roman. Im Roman ist es der Bericht von einem, der weiß, dass er sterben wird, und diese Ebene ist im Film nicht drin, sondern das ist der Bericht von einem, dem etwas zugestoßen ist.“

<sup>2007</sup> Vgl. ebd., 12:49–15:22: „Frisch war aber sehr, sehr ergiebig bei der Drehbuchkonstruktion [...], denn er ist ja Dramaturg auch gewesen. Außer den Romanen hat er ja hauptsächlich Theaterstücke geschrieben, hat sehr viel auch am Theater in Zürich gearbeitet. Der weiß also ganz genau: hier irgendwann geht der Vorhang hoch und jetzt muss eine Geschichte erzählt werden, und am Ende geht der Vorhang runter und in dieser Einheit muss sich etwas abgespielt haben, was spannend war. Das kann man nicht wie ein Buch weglegen und am nächsten Tag wieder aufnehmen. Und da hat er zum Beispiel gesagt, das Elend bei Filmen im Allgemeinen sind die Rückblenden. Sag ich, ja wieso denn ein Elend, das ist doch gerade das Filmische. Sagt er, ja die Literatur kann sehr leicht Rückblenden benutzen, das gehört schon immer zur Erzählung, aber beim Film [...] das ist doch oft sehr holprig, da müssen wir sehr genau aufpassen. Und hat dann mit dem Finger sozusagen gezeigt, wo seiner Meinung nach in der Erzählung die erste Rückblende sein könnte. [...] Also er hat richtig so architektonisch gedacht, als Architekt, wie man das aufbauen kann. Und das hat sich so ungefähr über ein Jahr hingezogen, dass ich immer mit der nächsten Drehbuchfassung wieder zu ihm kam und wir das so austariert haben.“

<sup>2008</sup> Vgl. Freyermuth, der in seiner 1993 veröffentlichten Reportage *Der Übernehmer* von den Hintergründen, Zielen und Problemen der DEFA-Übernahme und der Geschäftsführertätigkeit Schlöndorffs berichtet. Er zitiert Schlöndorff u. a. mit folgenden Selbstaussagen: „Der Autorenfilm und das Subventionskino sind am Ende. Nur wenn es uns gelingt, wieder Filme in der Größenordnung zu produzieren, wie sie Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre in Babelsberg entstanden sind, hat das deutsche Kino noch eine Zukunft.“ (S. 8), „Meine Utopie sieht ganz einfach aus: In der einen Halle dreht Wim Wenders oder Werner Herzog, in der daneben Louis Malle oder Claude Chabrol, da kommen Engländer wie Peter Greenaway oder Amerikaner wie Martin Scorsese [sic]. Und in der Kantine treffen sie sich alle, diskutieren, planen, hecken neue Filme aus. So einen Ort der ständigen Begegnungen, der Bündelung der Kräfte und Phantasien will ich schaffen – wie es hier bei der Ufa mal war, bevor die Nazis alles zerstörten.“ (S. 15–16), „Ich bin immer noch so

Diese waren im Zuge der deutschen Wiedervereinigung zunächst in den Besitz der Treuhandanstalt übergegangen und von dieser im Jahr 1992 an den französischen Konzern Compagnie Générale des Eaux (CGE) verkauft worden. Noch im gleichen Jahr – das mit der Heirat mit der Cutterin Angelika Gruber und der Geburt seiner Tochter Elena auch einen privaten Neuanfang markiert – übernimmt Schlöndorff als Geschäftsführer für fünf Jahre die Leitung des Atelierbetriebs der von den neuen Eigentümern gegründeten Babelsberg Studio GmbH. Hinter seinem erklärten Ziel, Babelsberg „wieder zu einem Zentrum europäischer Filmproduktion zu machen“<sup>2009</sup>, stehen strategische Überlegungen, die auf eine Erneuerung der deutschen und europäischen Filmkultur gerichtet sind. Denn nach Schlöndorffs Auffassung gibt es für die Kinoindustrie in Deutschland und Europa – und damit für in thematischer, kultureller und ästhetischer Hinsicht eigenständige Filme europäischer Prägung – angesichts der marktbeherrschenden Macht Hollywoods nur dann eine Zukunft, wenn ihre Produktionen mit denen der Traumfabrik konkurrieren können. Schlöndorffs Vision von der Filmstadt Babelsberg, in der die technischen, infrastrukturellen und personellen Voraussetzungen für die Realisierung großer Filmprojekte gegeben sind, speist sich letztlich aus dem Wunsch, dass in Europa wieder anspruchsvolle und kommerziell erfolgreiche Filme für ein europäisches Publikum gemacht werden.

Mit *Der Unhold*, dem einzigen Spielfilm, der während seines Babelsberg-Intermezzos entstand, versucht Schlöndorff diesen Anspruch auch als Regisseur einzulösen. Seine Adaption des Romans *Der Erlkönig* (*Le Roi des Aulnes*, 1970) von Michel Tournier, für die er zusammen mit Jean-Claude Carrière das Drehbuch schreibt, entsteht zum einen als deutsch-französisch-britische Koproduktion u. a. unter Beteiligung des Studio Babelsberg und ist zu großen Teilen (alle Innenszenen) auf dem Studiogelände in Babelsberg gedreht. Zum anderen greift Schlöndorff mit der Verfilmung eines Werks der französischen Literatur, in dem ein Franzose zum Handlanger der Nationalsozialisten in Ostpreußen wird, dessen Titel auf eine Ballade Goethes zurückgeht und das laut Selbstauskunft des Autors auch Ausdruck einer tiefen Zuneigung zu Deutschland sei<sup>2010</sup>, ein das Europa des 20. Jahrhunderts beherrschendes Thema – die Barbarei Nazi-Deutschlands, die den ganzen Kontinent in Krieg und Chaos gestürzt hat – auf, während gleichzeitig die Frage nach der Stellung Deutschlands innerhalb der europäischen Kultur- und Wertegemeinschaft der Nachkriegszeit aufgeworfen wird.

Der Film erzählt die Geschichte des Sonderlings Abel Tiffauges – mit John Malkovich starbesetzt –, eines tumben Toren, der Kinder liebt, über magische Kräfte zu verfügen glaubt und der dem Blendwerk der Nationalsozialisten erliegt und zu spät erkennt, „einem Nichts gefolgt“ (1:37:04–1:37:07) zu sein. Als Abel zu Unrecht des Kindesmissbrauchs verdächtigt wird, entgeht er einer Haftstrafe nur durch den Eintritt in die Armee, um gegen Nazi-Deutschland zu kämpfen. Er gerät in Kriegsgefangenschaft, wird zum Arbeitsdienst auf das preußische Jagdschloss Hermann Görings abkommandiert und gelangt von dort nach Burg Kaltenborn, dem Familiensitz eines der ältesten Adelshäuser Deutschlands, die zur „Nationalpolitischen Lehranstalt“ (Napola) umfunktioniert ist. In dem Internat werden nicht nur 400 Jungen unter Führung der SS weltanschaulich und militärisch gedrillt, sondern betreibt der fanatische Professor Blättchen seine „Forschungen“ zur „Chromosomen-Auslese“ reinrassiger Arier. Abel, der den Kindern sehr zugetan und bei ihnen beliebt ist, wird als Mädchen für alles Teil der nationalsozialistischen Erziehungsmaschinerie, die sich mit der Ausrichtung ihres „Lehrplans“ – Körperertüchtigung und Übungen an Kriegsgerät – sowie mit Fackelumzügen, Fahnen-eiden und Marschmusik die jugendliche Begeisterung für das Kräfteressen, für Technik und Abenteuer und das Bedürfnis junger Heranwachsender nach Gemeinschaft für eigene Zwecke zunutze macht. Nachdem Abel eine Gruppe Jungen, die eine Radtour unternehmen, nach Kaltenborn eingeladen hat, wird er von Kommandant Raufeisen, dem angesichts der Verweigerung der lokalen Bevölkerung, ihre Kinder auf die Napola zu schicken, langsam der Nachwuchs ausgeht, beauftragt, Knaben zu „beschaffen“. So sammelt Abel in den umliegenden Wäldern – getreu dem Motto des Erlkönigs „doch sind sie nicht willig, so brauch’ ich Gewalt“ (1:12:35–1:12:38) – Jungen ein, und schon bald macht in der Gegend die Warnung die Runde, dass ein Unhold umgehe und die Kinder hole.

---

vermessen zu glauben [...], daß der Kinofilm in Deutschland ohne Babelsberg überhaupt keine Zukunft haben wird. Ich hege daher keinen Zweifel an der Richtigkeit des Versuchs, ein deutsches Filmzentrum aufzubauen.“ (S. 74) und „Wenn das wieder eine Filmstadt würde, wo die in Deutschland und Europa weitverstreuten Talente sich versammeln, wie sie sich seit Jahrzehnten in Hollywood versammeln oder auch in mancher europäischen Hauptstadt, dann kann daraus das entstehen, was ich mir erhoffe.“ (S. 80). Vgl. auch Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 271–278.

<sup>2009</sup> DVD-Extra [Kombach/Halbfass/Strohfeuer/Fangschuss/Swann] Biografie „Volker Schlöndorff“, S. 1.

<sup>2010</sup> Vgl. Paver, S. 107: „Tournier’s novel is, by his own account, informed by a deep affection for Germany, and while it never lets the French reader forget the political realities of the Nazi era [...], the lovingly detailed descriptions of the East Prussian landscape are tinged with nostalgia for an irretrievably lost German cultural realm.“

Im Sommer 1944 eskaliert die Lage: Als die Nachricht von einer Bombe im Führerhauptquartier eintrifft, rät Graf von Kaltenborn, der das Vaterland nach dem missglückten Attentat nun unrettbar verloren und die deutsche Kultur und Tradition dem Untergang geweiht sieht und der wenig später unter dem Verdacht, zum Kreis der Verschwörer zu gehören, abgeholt wird, Abel zur Flucht. Aber Abel will die Kinder nicht im Stich lassen, verharrt auf Kaltenborn und erlebt den Zusammenbruch seiner Welt, in der er seinen Platz gefunden zu haben glaubte: Während die älteren Kinder eingezogen werden, um an der einbrechenden Ostfront verheizt zu werden, und Gerüchte von „Todesfabriken“ kursieren, bricht in der Umgebung mit den Flüchtlingstrecks in Richtung Westen, der den Rückzug antretenden Wehrmacht und dem Vormarsch der russischen Truppen das Chaos aus. Als Abel unter den Toten am Wegesrand – KZ-Gefangene, die den Todesmarsch nicht überlebt haben – einen kleinen Jungen findet, pöppelt er diesen heimlich auf. Nach quälenden Selbstzweifeln – „Was habe ich getan?“ (1:37:12–1:37:14) – gelangt Abel zu der Überzeugung „das waren alles nur Lügen, es wird keinen Endsieg geben“ (1:37:49–1:37:52) und beschließt, mit den verbliebenen Jungen in den Wald zu fliehen. Aber die älteren – indoktriniert, dem „Führer“ ihr Leben zu opfern – leisten Widerstand und einer von ihnen schlägt Abel nieder und verletzt ihn an den Augen. Als die russischen Panzer vorrücken und einer der Jungen Alarm schlagen will, als er Ephraim, den „Judenbengel“ (1:42:48), entdeckt, tötet Abel diesen und unternimmt einen vergeblichen Versuch, die Burg kampfflos zu übergeben. Während die Angreifer die Burg unter schweren Beschuss nehmen und für die jugendlichen Verteidiger das Kriegsspiel zum blutigen Ernst wird, ergreift er mit Ephraim, der den fast Blinden durch die Kampfhandlungen hindurch in den Wald führt, die Flucht. Das Filmende zeigt Abel, Ephraim auf seinen Schultern sitzend, sich einen Weg durch die Sümpfe kämpfend, während er – im Voice-over – das Bild des Märtyrers, der das Jesuskind trägt, heraufbeschwört: „Denkt immer daran, ihr alle steht unter dem Zeichen des Heiligen Christophorus. Ihr alle seid Träger des Kindes. Denkt immer daran: Solange ihr ein Kind tragt, könnt ihr euch unter dem Mantel der Unschuld verstecken und dann könnt ihr durch Flüsse und Unwetter gehen und sogar durch die Flammen der Sünde. Und dann ....“ (1:49:36–1:50:07)

Im Einklang mit seinen Selbstaussagen kann das künstlerische Konzept Schlöndorffs knapp umrissen werden als der Versuch, dem Zuschauer – anhand von Abels Faszination für die nationalsozialistischen Machthaber, anhand des Enthusiasmus der Napola-„Jungmannen“ und anhand der Massenszenen in einer an Leni Riefenstahl-Filme angelehnten Ästhetik – die Mechanismen der Verführung vor Augen zu führen, die das totalitäre NS-Regime in die Lage versetzten, die Welt in die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts zu stürzen.<sup>2011</sup>

Nach Beendigung seines Babelsberg-Engagements dreht Schlöndorff die deutsch-amerikanische Koproduktion *Palmetto – Dumme sterben nicht aus* (1998) nach dem Roman *Just Another Sucker* (1961) von James Hadley Chase. In dem in Florida spielenden Thriller entgeht der abgehalfterte Reporter Harry Barber (dargestellt von Woody Harrelson), der, gerade aus dem Gefängnis entlassen, zur Schachfigur in einem Mordkomplott wird, in dem eine raffinierte Blondine, eine fingierte Entführung, eine Leiche im Kofferraum, ein Lösegeldkoffer voller Zeitungspapier und ein rachsüchtiger Multimillionär tragende Rollen spielen, nur um ein Haar einem unrühmlichen Ende im Säurebad. Moeller/Lellis zufolge enthält der Film in Bezug auf Handlung, Figuren, Schauplätze und Ausstattung alle typischen Zutaten des Neo-Noir-Genres und ist, ähnlich wie 30 Jahre zuvor *Mord und Totschlag*, ein bewusster Versuch gewesen (wie Schlöndorff selbst im Presseheft formuliert), „Abstand von der Ernsthaftigkeit zu gewinnen“.<sup>2012</sup>

Nach diesem Abstecher ins Trivialgenre kehrt Schlöndorff jedoch wieder ins „ernste“ Fach zurück. In fünf von sechs in der Zeit von 2000 bis 2014 vorgelegten Kinospielefilmen arbeitet er – und zwar größtenteils unter Rückgriff auf historisches und autobiografisches Material – bedeutende Ereignisse der deutschen und/oder europäischen Geschichte auf.

<sup>2011</sup> Vgl. DVD-Extra [Unhold] „Vom ‚Erlkönig‘ zum ‚Unhold‘ – Volker Schlöndorffs Tournier-Verfilmung“, 0:42–1:01: „Das ist ein Spiel mit dem Feuer, wir versuchen zu zeigen, wie verführerisch das zum Teil war, also muss man auch selbst versuchen, zu verführen. Schon allein, damit es glaubhaft ist. Wenn sich jetzt Zuschauer mit unserem Held verführen lassen, ja dann hoff ich, dass sie auch bis zur Katharsis noch dabei bleiben.“ u. 8:05–8:27: „Das fängt immer ganz unschuldig an, mit Sport, Kampfsport, schließlich Ausbildung an der Waffe, Manöver usw. Und für mich war es schon eine ziemliche Herausforderung, das so perfekt wie möglich zu inszenieren. Also sozusagen bis an die Schmerzgrenze, diese Begeisterung wieder herzustellen, die doch das ganze Volk wie ein Taumel erfasst hat.“

<sup>2012</sup> Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 312.

### 2000–2007: *Die Stille nach dem Schuss, Der neunte Tag, Strajk, Ulzhan*

So verbindet der Film *Die Stille nach dem Schuss* (2000), für den der namhafte ostdeutsche Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase mit Unterstützung Schlöndorffs das Drehbuch verfasst hat<sup>2013</sup>, zwei speziell deutsche Themen miteinander: den linksextremistischen Terrorismus in der BRD und den Zusammenbruch der DDR. Angelehnt an das Leben Inge Vietts und anderer RAF-Mitglieder der zweiten Generation<sup>2014</sup> und unter dem – in einer Texteinblendung am Filmende explizierten – Motto „Alles ist so gewesen. Nichts war genau so“ (1:36:36–1:36:44) erzählt der Film die Geschichte der fiktiven RAF-Terroristin Rita Vogt, die nach einer fehlgeschlagenen Aktion in der DDR untertaucht. Vom Ministerium für Staatssicherheit mit einer neuen Identität ausgestattet, führt sie als Arbeiterin in einer Textilfabrik ein ganz normales Leben im sozialistischen Ostdeutschland. Als sie auf einem Fahndungsfoto erkannt wird, erhält sie eine neue Legende und beginnt als Sabine Walter in einer anderen Stadt zum zweiten Mal neu. Nachdem sich ihr Leben anfänglich positiv entwickelt – die berufliche Tätigkeit in der Kinderbetreuung gefällt ihr sehr und sie verliebt sich in den Studenten Jochen –, versetzt ihr zunächst die Entscheidung der Stasi, ihr die Heirat mit Jochen und die Übersiedelung nach Moskau zu untersagen, einen Schlag und nimmt ihr Schicksal dann mit dem Fall der Mauer eine unerwartete Wende. Während eine ihrer ehemaligen Weggefährtinnen bereits verhaftet wurde, wird Rita zur Fahndung ausgeschrieben, begibt sich auf die Flucht und wird am Ende bei dem selbstmörderischen Versuch, auf einem gestohlenen Motorrad die innerdeutsche Grenze zu überqueren, von den Wachtposten erschossen. Schlöndorff, der hier thematisch an *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und die Dokumentation *Deutschland im Herbst* anknüpft, und Kohlhaase, in dessen Drehbuchwerk das ostdeutsche Alltagsleben stets anschaulich gemacht wird, ging es bei *Die Stille nach dem Schuss* nicht nur darum, Aspekte der deutschen Geschichte von weitreichender politischer Tragweite zu fiktionalisieren. Es war ihnen, wie aus Schlöndorffs Äußerungen auf der während der Dreharbeiten abgehaltenen Pressekonferenz im Volkshaus Gera hervorgeht, auch ein besonderes Anliegen, den westdeutschen Zuschauern Geschichten von Menschen zu erzählen, die zwar seit fast einem Jahrzehnt zu ihren Landsleuten gehören, die ihnen jedoch weitgehend fremd geblieben sind, und die untergegangene DDR aus einem ganz eigenen Blickwinkel – dem eines Fremdlings, der sich anzupassen und einzurichten versucht – zu präsentieren.<sup>2015</sup>

In *Der neunte Tag* (2004), entstanden nach einem – auf dem autobiografischen Bericht *Pfarrerblock 25487* des Luxemburger Priesters Jean Bernard basierenden – Drehbuch von Eberhard Görner und Andreas Pflüger, setzt sich Schlöndorff zum wiederholten Mal mit dem dunkelsten Kapitel deutscher Geschichte auseinander. Gerahmt von zwei Texteinblendungen, mit denen der enge Wirklichkeitsbezug betont<sup>2016</sup>, und den Anfangs- und Schlussequenzen, in denen der grausame Alltag im Konzentrationslager Dachau eindringlich gemacht wird, schildert der Film neun Tage im Leben des Abbé Henri Kremer. Dem wegen anti-deutscher Aktivitäten, d. h. weil er Position gegen die nationalsozi-

<sup>2013</sup> An dem Skript bzw. den Hintergrund-Recherchen arbeiten die beiden bereits Anfang/Mitte der 1990er Jahre. Vgl. Freyermuth, S. 113; Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 316.

<sup>2014</sup> Vgl. Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 316. Sie nennen Inge Viett sowie Silke Maier-Witt und Susanne Albrecht und erwähnen auch, dass es über den Zugriff auf Vietts Autobiografie *Nie war ich furchtloser* (1996) zu Rechtsstreitigkeiten kam. Laut eines Berichts auf Spiegel Online vom 14. September 2000 mit dem Titel „Schlöndorff vs. Inge Viett: Streit um Urheberrecht beigelegt“ (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schloendorff-vs-inge-viett-streit-um-urheberrecht-beigelegt-a-93321.html>) hat man sich auf eine „freiwillige Lizenzzahlung“ der Produktionsfirma geeinigt.

<sup>2015</sup> DVD-Extra [Stille] „Dokumentation ‚Beobachtungen bei den Dreharbeiten August–Oktober 1999““, 16:43–17:13: „Ich hab das Gefühl, ich [...] mache da weiter mit Filmen wie *Katharina Blum* oder wie *Deutschland im Herbst* und diese Filme. Vor allen Dingen nicht nur vom Thema her, auch in der Machart. Unkonventionell, sehr professionell, also mit 'nem kleinen jungen Team [...]. Die in der DDR untergetauchten Terroristen, wenn wir davon einen nehmen oder eine nehmen, dann könnten wir doch hier mit den Augen einer jungen Frau aus dem Westen die DDR noch mal zeigen, ganz einfach.“, 18:18–18:53: „Das heißt, wir wollen nicht ein System schildern, wir wollen, wir sind dankbar für die Motive, die man hier noch findet, die Betriebe, in denen gearbeitet wird, wie es da ausgesehen hat und wie es in manchen heute noch aussieht – übrigens ganz wenigen –, aber das Allerwichtigste ist, wir wollen was über die Menschen erzählen, denn die sind da, die Gesichter sind noch da. Wir erzählen also diese Zeit, dieses andere für uns Westdeutsche und für die Heldin also fremde Land von innen her durch die Begegnung mit den Menschen, die sie hat.“ u. 20:13–20:51: „Das ist das Angenehme bei diesem Film, dass man das Gefühl hat, man weiß, wovon man spricht, man kennt die Leute, die da auftauchen. [...] Aber ich behaupte auch nicht, ich zeige, wie sie selbst das von innen empfunden haben, sondern wie unsere Hauptperson, die aus dem Westen kommt, das sieht. Also insofern ist das überhaupt nicht, dass wir die Geschichte von innen her erzählen, sondern einer, der ins Innere eindringt, aber von außen kommt, betrachtet das Land.“

<sup>2016</sup> *Der Neunte Tag*, 0:08–0:10 (Textzeile im Vorspann): „frei nach dem Tagebuch ‚Pfarrerblock 25487‘ von Jean Bernard“ u. 1:29:44–1:30:05 (zweiteilige Texteinblendung in der Schlusseinstellung): „Henri Kremer hat unter anderem Namen wirklich gelebt. Mehrere tausend Geistliche aller Nationalitäten waren während des Krieges im ‚Pfarrerblock‘ des Konzentrationslagers Dachau interniert/ nahezu die Hälfte starb. Kremer gehörte zu jenen, die dem Tod entgingen.“

alistischen Rassengesetze bezogen hat, im sogenannten Pfarrerblock in Dachau inhaftierten Kremer wird unverhofft ein neuntägiger Urlaub gewährt – der allerdings mit einer klaren Weisung verbunden ist. Als früherer Protegé des Bischofs soll er das Kirchenoberhaupt im annektierten Luxemburg, das jeglichen Kontakt zur Besatzungsmacht verweigert und aus Protest regelmäßig die Domglocken läuten lässt, zur Kollaboration mit den Nazis bewegen. Der traumatisierte Kremer, der während seines „Freigangs“ bei Schwester und Schwager wohnt, gerät in schwere Gewissensnöte, und zwar nicht nur, weil im Falle seiner Flucht sämtliche in Dachau internierten Luxemburger Priester exekutiert würden. Während er von dem Gestapo-Offizier Gebhardt fortwährend unter Druck gesetzt und in theologische Dispute – die das Zentrum des Films ausmachen – gezwungen wird und ihn sowohl der Bischofssekretär als auch sein Schwager drängen nachzugeben und im Sinne der Nazis auf den Bischof einzuwirken, bittet sein Bruder Roger ihn inständig, mit ihm zusammen nach Paris zu fliehen und seine Arbeit in der Résistance fortzusetzen. Nach quälenden Tagen der Versuchung, der Schuldgefühle und der Zweifel entscheidet sich Kremer am Ende, nicht zum Judas zu werden, und kehrt „freiwillig“ ins KZ Dachau zurück, um das Leiden mit seinen Schicksalsgenossen zu teilen. Während durch die Ausstattung der DVD mit Hintergrundmaterial zum Konzentrationslager Dachau, zur Besetzung Luxemburgs und zur Rolle der Kirche im Nationalsozialismus die historischen und politischen Implikationen des Films herausgestrichen werden, stellt Schlöndorff in dem ebenfalls enthaltenen Interview klar, dass er in der Gewissensfrage des Priesters auch eine allgemeingültige – sowohl von der konkreten Situation als auch von religiösen Überzeugungen unabhängige – Dimension gesehen habe.<sup>2017</sup>

Das von Andreas Pflüger und Sylke Rene Meyer verfasste Drehbuch zu Schlöndorffs nächster Regiearbeit geht auf die von WDR und Arte im Jahr 2002 koproduzierte TV-Dokumentation *Wer ist Anna Walentynowicz?* von Sylke Rene Meyer zurück. *Strajk – Die Heldin von Danzig* (2006) macht das internationale Publikum mit einer Schlüsselfigur der polnischen Solidarność-Bewegung bekannt, deren politischer Kampf für eine freie und unabhängige Gewerkschaft im Jahr 1980 zu einem weitreichenden Abkommen mit der polnischen Regierung führte, mit dem eine entscheidende Weichenstellung für einen Demokratisierungsprozess in den kommunistischen Ostblock-Staaten vollzogen wurde, und der in der folgenden Dekade in die massiven politischen Umwälzungen in Europa mündete. Schlöndorff, der nach eigener Aussage angetan war von der Möglichkeit, „eine Erfolgsgeschichte“ des politischen Widerstands zu erzählen und zu zeigen, „wie ein einfacher Mensch was bewegen kann“<sup>2018</sup>, und der seine Auswahl in einem Zeitungsinterview zudem damit begründet hat, dass „Geschichte eben nicht immer nur von großen Männern gemacht wird“<sup>2019</sup>, beschreibt seinen künstlerischen Ansatz als halbdokumentarische Fiktionalisierung der Biografie einer zeitgeschichtlichen Person, die im Stil einer Ballade vorgetragen werde<sup>2020</sup>. Entsprechend wird der Film im Vorspann als „Ballade nach historischen Ereignissen“ (0:10–0:13) angekündigt, sind die Episoden aus dem Leben der Protagonistin (die im Film Agnieszka Kowalska heißt), anhand deren ihr Weg von der einfachen Arbeiterin,

<sup>2017</sup> Vgl. DVD-Extra [Neunte] „Interview Volker Schlöndorff“, 3:40–4:08: „Und das ist eigentlich, jenseits von Religion und von Existentialismus und was wir alles seit dem Zweiten Weltkrieg an Schuld-und-Sühne-Fragen durchgemacht haben, eine so klare Frage, die sich immer wieder stellt und die eigentlich ja einen zurückwirft auf den Humanismus: Was ist Anstand? Und nach dem Anstand muss ich mich entscheiden.“, 5:12–5:18: „Es ist wirklich eine Frage, die man losgelöst auch vom historischen Hintergrund sehen kann.“ u. 10:00–11:14: „Der Film ist die Geschichte einer Versuchung. Jemand wird in Versuchung geführt, für viele, viele materielle Vorteile und vor allen Dingen aber für viele Vorteile in seinem eigenen Leben und für Menschen um ihn herum, etwas zu verraten: seinen Glauben. [...] Und insofern ist es natürlich, wenn man so will, ein religiöses Thema. Aber in die Versuchung wird jeder in seiner Karriere geführt, entweder seinen Glauben oder, wenn man so will, ein Stück von sich selbst zu verraten und immense Vorteile zu bekommen oder nicht. [...] Ich hätte selbst nie gedacht, dass ich nochmal einen Film über die Versuchung mache. Und auf einmal sieht man, das ist eine Situation, die wir alle in kleinerem Maße aus unserem Leben kennen.“

<sup>2018</sup> DVD-Extra [Strajk] Making-of, 1:50–2:01.

<sup>2019</sup> *Der Spiegel*, 10/2007 (05.03.2007), S. 176.

<sup>2020</sup> Vgl. DVD-Extra [Strajk] Making-of, 5:45–6:52 „Wir haben natürlich die Dokumente betrachtet, das Wenige, was es aus der Zeit an Filmmaterial gab, das war ja noch sehr kontrolliert, wir haben die Bücher gelesen, und irgendwann das Gefühl gehabt, das wird so ein Doku-Drama, das könnte man eigentlich für's Fernsehen machen, die Zeitzeugen interviewen, zwischenschneiden wie Breloer und so, wäre eigentlich 'ne tolle Geschichte. Und dann hab ich gesagt, ist aber nicht mein Genre. Mein Genre ist Literaturverfilmung. Könnte man nicht diese Person nehmen und ihr Leben erzählen, so wie auf'm Jahrmart. Denn so liest sich das Leben dieser Frau. Und deshalb hab ich dann eben zur Kathi [Katharina Thalbach; AG] gesagt, lass uns das in dieser Richtung machen, lass uns uns freischwimmen, von den Vorgaben, die da sind, das muss historisch alles akkurat sein, aber das Menschliche müssen wir erfinden. Und dann nehmen wir uns die Freiheit, das wie in einer Ballade holzschnittartig zu machen.“ u. 12:23–12:44: „Wir wussten, dass wir hier versuchen müssen, einerseits sehr dokumentarisch zu sein, bei so 'ner Geschichte bietet sich das an. Also auch mit Handkamera zu arbeiten und ohne zusätzliches Licht. Aber andererseits soll es ja kein Doku-Drama sein, also wir wollen es auch wegholen von der Dokumentation zum Spielfilm.“

die sich mit Beharrlichkeit und Mut zur Kranführerin auf der Danziger Leninwerft emporarbeitet und die sich trotz aller Widerstände und Schikanen als Arbeiterführerin durchsetzt, nachgezeichnet wird, gegen Ende des Films, als die Ereignisse eine historische Tragweite annehmen, mit aus Archivmaterial montierten Sequenzen versetzt und wird in einer epiloghaften Schlussequenz in einem Voice-over der Hauptfigur eine Einordnung der Ereignisse in einen größeren geschichtlichen Kontext vorgenommen, die mit einem direkten Appell an den Widerstandsgeist der Zuschauer verbunden ist<sup>2021</sup>.

Das nächste, von Jean-Claude Carrière angestoßene<sup>2022</sup> und mit ihm gemeinsam umgesetzte Filmprojekt *Ulzhan – Das vergessene Licht* (2007) ist eine deutsch-französisch-kasachische Koproduktion unter Beteiligung der Fernsehsender Arte und BR. Das gelegentlich als „Roadmovie“<sup>2023</sup> bezeichnete Werk begleitet den Franzosen Charles auf seiner Reise quer durch Kasachstan zum im Grenzdreieck von Kasachstan, Kirgisistan und China gelegenen Heiligen Berg Khan Tengri, wo er sich, da er den Tod seiner Familie nicht verwinden kann, wie die Schamanen früherer Zeiten zum Sterben hinlegen will. Nachdem er der jungen Ulzhan, die an einer kleinen Schule mitten im Nirgendwo Französisch unterrichtet, ein Pferd abgekauft hat, folgt diese dem Trauernden gegen seinen Willen bis in das verschneite Gebirge. Als Charles sie fortschickt, um allein den Tod zu finden, macht sie, bevor sie selbst ins Tal hinabreitet, ihr geliebtes Pferd an einem Felsbrocken fest, in der Hoffnung, Charles möge sich für das Leben entscheiden. Die letzte Einstellung von Charles zeigt ihn im Schnee liegend, wie er den Kopf zur Seite wendend den Blick auf das wartende Pferd richtet. Der Film stellt nicht nur das Porträt eines Mannes dar, dem der Kummer über den Verlust seiner Lieben jeglichen Lebensmut geraubt hat, sondern auch das Porträt eines für das westliche Publikum fremdartigen Landes, das die Filmautoren anhand ruhiger Landschaftsaufnahmen von der endlosen Steppe, der von Ölfeldern und Atomtests entstellten Wüste und des schroffen, nebelverhangenen Hochgebirges und der dazu in starkem Kontrast stehenden langsamen Kamerafahrten durch das futuristische Zentrum der Hauptstadt Astana zeichnen.

#### 2012–2014: *Das Meer am Morgen, Diplomatie*

Themen der vorerst letzten Filme Schlöndorffs sind der Zweite Weltkrieg und die deutsche Schuld sowie die Möglichkeiten und Bedingungen des politischen Widerstandes und des Ungehorsams angesichts großen Unrechts und menschlichen Leids. Bei beiden Filmen handelt es sich um deutsch-französische Koproduktionen und um eine Rückkehr Schlöndorffs an die Schauplätze seiner Jugend in Frankreich.

Der nach einem Drehbuch Schlöndorffs entstandene Film *Das Meer am Morgen* (2012) rekonstruiert die dramatischen Ereignisse im nationalsozialistisch besetzten Frankreich im Oktober des Jahres 1941, die als „Massacre de Nantes“ in die Geschichte eingegangen und aufgrund des jährlichen Gedenkens an das jüngste Opfer der Geislerschießungen, des erst 17-jährigen Guy Môquet, noch heute gegenwärtig sind. Über den Hintergrund des Films wird der Zuschauer gleich am Anfang des Vorspanns informiert: „Die Handlung basiert auf zeitgeschichtlichen Dokumenten und ist inspiriert von Pierre-Louis Basse, einer Novelle von Heinrich Böll sowie den Schriften von Ernst Jünger.“ (0:14–0:20) Als grundlegend für die Filmidee und als Hauptquelle können Ernst Jüngers Aufzeichnungen mit dem Titel „Zur Geiselfrage“ betrachtet werden, die im Jahr 2011 von dem Politikwissenschaftler Sven-Olaf Berggötz als Buch herausgegeben wurden und die nicht nur hinsichtlich des Zugriffs auf die Materialien und die von Berggötz zusammengestellten historischen Fakten und deren Einordnung aufschlussreich sind, sondern auch, weil das von Schlöndorff verfasste Vorwort einige Selbstauskünfte zu seinen künstlerischen Beweggründen und seiner konzeptionellen Herange-

<sup>2021</sup> *Strajk*, 1:38:58–1:38:59 (Texteinblendung): „25 Jahre später“ u. 1:39:00–1:39:28 (Agnieszka im Off-Ton): „Damals war das ein großer Sieg und auch der Anfang vom Ende. Sechs Jahre später bekam Lech sogar einen Nobelpreis. Und neun Jahre später gab es die ersten freien Wahlen. Die Mauer war gefallen und Polen gehörte wieder zu Europa. Aber Ungerechtigkeit gibt es noch immer. Doch darum müssen sich die nächsten Generationen kümmern.“

<sup>2022</sup> Vgl. DVD-Extra [Ulzhan] „Interview mit Volker Schlöndorff“, 0:00–1:14: „Ja, also die meisten Filme kommen ja irgendwie durch Zufall auf einen zu und ich bekam einen Anruf von Jean-Claude Carrière [...] und der sagt, hast du Lust, 'nen Film in Kasachstan zu machen. Da hab ich gesagt, gerne, aber wo liegt das [...]. Und er sagte, ich schicke dir mal drei Seiten und dann kam ein Fax, drei Seiten, und auf der letzten Seite bin ich plötzlich aufmerksam geworden, da wurde dieses Bild beschrieben, ein Pferd steht da auf einer Passhöhe angebunden, die Frau reitet weg und sie weiß, das Pferd wird warten auf den Mann, der da kommen wird. [...] Und das hat mich sehr gereizt, von da aus rückwärts die Geschichte zu konstruieren. Ist das das Ende einer Liebesgeschichte oder der Anfang einer Liebesgeschichte?“

<sup>2023</sup> Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme*, S. 354; Klappentext der DVD *Das Meer am Morgen*.

hensweise enthält.<sup>2024</sup> Anhand des von Jünger im Rahmen seiner „dienstlichen Pflichten“<sup>2025</sup> angefertigten Protokolls der französischen Widerstandsakte gegen die deutschen Besatzer und deren Sanktionsmaßnahmen in der Zeit von August 1941 bis Februar 1942 kann das Geschehen, das Schlöndorff in *Das Meer am Morgen* in eine Filmhandlung transformiert hat, wie folgt zusammengefasst werden: Am Morgen des 20. Oktober 1941 wird der deutsche Stadtkommandant von Nantes von zwei jungen Männern, von denen man annimmt, dass sie dem kommunistischen Lager zugehören, und die unerkannt entkommen können, erschossen; als Vergeltungsmaßnahme gemäß dem sogenannten „Geiselerlass“ von August/September 1941 ordnet Adolf Hitler daraufhin umgehend die Erschießung von 100–150 sich (überwiegend aus politischen Gründen) in deutscher Haft befindlichen Franzosen an; in Abstimmung mit dem Militärbefehlshaber in Frankreich, General Otto von Stülpnagel, erteilt das Oberkommando die Weisung, 50 Geiseln sofort zu erschießen und weitere 50, falls die Täter, auf die ein hohes Kopfgeld ausgesetzt wurde, nicht binnen drei Tagen nach dem Attentat gefasst würden; die ersten 48, nach genau festgelegten Kriterien ausgewählten Geiseln, darunter 27 im sogenannten „Kommunistenlager“ in Châteaubriant („Centre de séjour surveillé de Choisel“) Inhaftierte, werden am 22. Oktober 1941 in Nantes und Châteaubriant von Soldaten der deutschen Wehrmacht exekutiert.<sup>2026</sup> Seinem Bericht fügt Jünger eigene Übersetzungen von 36 Abschiedsbriefen an, die die Unglücklichen kurz vor ihrer Hinrichtung an ihre Familien, Freunde und Nachbarn geschrieben haben<sup>2027</sup> und in denen Berggötz ein Indiz für Jüngers emotionale Betroffenheit und ein Movens für dessen spätere Distanzierung von den Nazis erkennen will<sup>2028</sup>.

Berggötz zufolge stellen die Geiseler-schießungen von Nantes und Bordeaux einen Markstein der französischen Résistance dar. Denn während die Besatzung Frankreichs bis zum Sommer 1941 ohne große Zwischenfälle verlaufen sei, hätten sich die Aktivitäten des französischen Widerstands nach dem Angriff Deutschlands auf die Sowjetunion (22.06.1941) stark ausgeweitet und habe das nationalsozialistische Regime verstärkt Zwangsmaßnahmen ergriffen, u. a. indem es im August 1941 „alle in deutscher Haft befindlichen Franzosen präventiv zu Geiseln [erklärt habe], von denen ‚bei jedem weiteren Anlass eine der Schwere der Straftat entsprechende Anzahl erschossen werden‘“ würde.<sup>2029</sup> Während im September 1941 als Vergeltung für fünf Attentate auf Wehrmattsangehörige und zwei

<sup>2024</sup> Ernst Jünger: *Zur Geiselfrage: Schilderung der Fälle und ihrer Auswirkungen* (1942). Hrsgg. von Sven Olaf Berggötz, mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. E-Book: Klett-Cotta 2011. Hierzu möchte ich anmerken, dass mir einige der in diesem Band im Rahmen der politischen und literarischen Deutung der Schriften Ernst Jüngers sowie der psychologischen Betrachtung des für die Durchführung von Massensexekutionen und Deportationen verantwortlichen Militärbefehlshabers Otto von Stülpnagel und des als Chronist beteiligten Jünger (insbesondere ihrer weltanschaulichen Positionen und ihrer Handlungsmotivationen) von Berggötz und Schlöndorff getroffenen Aussagen als (mindestens) diskussionswürdig erscheinen. Deshalb habe ich einige der folgenden Zitate kommentiert oder mit [sic!] markiert.

<sup>2025</sup> Ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 14.

<sup>2026</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „[Jünger:] Zur Geiselfrage“, Absatz „Das Attentat von Nantes“), S. 58–64.

<sup>2027</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Übersetzung letzter Briefe anlässlich des Attentates von Nantes erschossener Geiseln“), S. 110–127.

<sup>2028</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 31–33. Berggötz argumentiert, dass der Fall Guy Môquets auch auf Jünger „ungemein menschlich und anrührend“ gewirkt habe (S. 31), dass Jünger in der „Kombination der aus Polizeiberichten kompilierten, lakonischen Denkschrift zu den Hintergründen der Eskalation der deutschen Repression mit seiner Übersetzung der erschütternden letzten Briefe der Geiseln [...] prononciert Stellung“ bezogen habe (S. 31–32), dass Jünger „die starre und nüchterne Chronologie der Ereignisse durch das Hinzufügen der Briefe zugleich sublimiert“ habe (S. 33) und dass Jünger hier als „ein zutiefst mitfühlender Autor“ sichtbar werde, der „die Alträume nicht mehr loswerden“ konnte (S. 33). Meiner Auffassung nach lässt sich die Existenz der Briefe vor dem Hintergrund von Jüngers Bewunderung für eine „soldatische“ Haltung, die in seinem Bericht von der Exekution und in einer von Berggötz zitierten Anmerkung zutage tritt, auch anders deuten. Vgl. ebd., S. 63–64 (Abschnitt „[Jünger:] Zur Geiselfrage“, Absatz „Das Attentat von Nantes“): „Aus den Berichten über das Verhalten der Geiseln auf den beiden großen Richtplätzen von Nantes und Châteaubriant geht hervor, daß sie alle ohne Ausnahme durch ihr ruhiges und festes Verhalten auffielen. Bei der Führung zur Richtstätte war kein Zwang erforderlich. Einige wollten frei stehen, ohne angebunden zu werden; alle, bis auf einen, lehnten die Augenbinde ab.“ u. S. 29 (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“; Berggötz zitiert nach: Ernst Jünger: *Sämtliche Werke*, Bd. 3. Stuttgart 1979, S. 554): „Ich hatte meiner Schilderung die Übersetzung der Briefe angehängt, in denen die Opfer von Nantes unmittelbar vor dem Tod ihren Nächsten Lebewohl sagten. Sie spiegeln die Größe, die der Mensch gewinnt, wenn er den Willen verabschiedet, die Hoffnung aufgegeben hat. Da steigen andere Signale auf. Nun verlieren sich Furcht und Hass; das ungetrübte Bild des Menschen tritt hervor. Die Welt der Mörder, der grimmigen Rächer, der blinden Massen und Landpfleger versinkt im Dunkel; ein großes Licht wirft seinen Schein voraus.“

<sup>2029</sup> Ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 17–18; Berggötz zitiert aus: Regina M. Delacor: *Attentate und Repressionen. Ausgewählte Dokumente zur zyklischen Eskalation des NS-Terrors im besetzten Frankreich 1941/42*. Stuttgart 2000, S. 91. Vgl. auch S. 42–46 (Abschnitt „[Jünger:] Zur Geiselfrage“, Absatz „Der Fall Moser“).

Sabotageakte an Gleisanlagen insgesamt 27 Franzosen hingerichtet worden seien,<sup>2030</sup> hätten die Ra-  
cheakte für die Anschläge von Nantes und Bordeaux am 20./21. Oktober „schließlich quantitativ wie  
politisch eine neue Dimension“<sup>2031</sup> angenommen, in deren Folge die Situation weiter eskalierte. Dass  
das Geschehen von Nantes einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis Frankreichs einnimmt, ist,  
wie Berggötz' Erläuterungen zu entnehmen ist, vor allem der Einführung des 22. Oktobers als Ge-  
denntag der Résistance durch den französischen Staatspräsidenten Nicolas Sarkozy im Jahr 2007  
zu verdanken, als dieser die Direktive erteilt, den Abschiedsbrief Guy Môquets, der als einziger im  
Original überliefert ist, an diesem Datum künftig in allen Schulen des Landes verlesen zu lassen.<sup>2032</sup>  
Auf diesen Brief bezieht sich auch Volker Schlöndorff in seinem Vorwort, in dem er erzählt, dass er  
von dem Journalisten Pierre-Louis Basse, Autor des Essays „Guy Môquet: Une enfance fusillée“ auf  
den Stoff aufmerksam gemacht worden, damit aber bereits in seiner Jugend während seiner Zeit im  
nicht weit von Nantes und Châteaubriant gelegenen Internat in Berührung gekommen sei.<sup>2033</sup>

Wie aus Schlöndorffs Ausführungen – und unter Berücksichtigung der Umsetzung im Film – zu  
schließen ist, fungiert Jüngers „Zur Geiselfrage“ in mehrfacher Hinsicht als Schlüsseltext zu seinem  
Filmkonzept: Dessen in kühlem Amtsdeutsch verfasste Aufzeichnungen liefern nicht nur die nackten  
Fakten zu Daten, beteiligten Personen und Ablauf und legen damit auch ein Zeugnis ab, wie die Er-  
schießung von fast 50 Menschen streng nach Befehlsketten und mit bürokratischer Gründlichkeit  
organisiert und durchgeführt wurde, sondern werfen in einigen Passagen auch ein Schlaglicht auf  
die Sichtweisen des umstrittenen deutschen Schriftstellers und des deutschen Militärbefehlshabers  
in Frankreich.<sup>2034</sup> Neben anderen Schriften Jüngers<sup>2035</sup> nennt Schlöndorff als zwei weitere Quellen,

<sup>2030</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 18–19. Vgl. auch S. 47–57 (Abschnitt „[Jünger:]  
Zur Geiselfrage“, Absätze „Der Fall Hoffmann“, „Maßnahmen auf Grund der Fälle Basius Hoffmann, Deneke und Knop“,  
„Der Fall Scheben“ und „Maßnahmen auf Grund von Eisenbahn-Anschlägen im Militär-Verwaltungsbezirk C“).

<sup>2031</sup> Ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 19.

<sup>2032</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Berggötz: Ernst Jünger und die Geiseln“), S. 30–31. Vgl. auch den auf S. 121–122 abgedruckten  
Brief Guy Môquets im Abschnitt „Übersetzung letzter Briefe anlässlich des Attentates von Nantes erschossener Geiseln“.

<sup>2033</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Schlöndorff: Vorwort“), S. 5–6: „Ohne den hier erstmals in Buchform veröffentlichten Text von  
Ernst Jünger hätte ich wohl meinen jüngsten Film *Das Meer am Morgen* nie gedreht. Dazu kam, dass es mich vor mehr  
als fünfzig Jahren, gerade ein Jahrzehnt nach Kriegsende, im Rahmen eines europäischen Schüleraustausches, an ein  
Jesuiteninternat in der Bretagne verschlug. [...] Ohne Feindseligkeit mir gegenüber wurde von Greuelthaten, gerade  
auch hier in der Gegend gesprochen. Jede Familie schien ihre Erfahrungen mit den Besatzern gemacht zu haben, die  
einen als Opfer, die anderen als *collaborateurs*. Ein Schulkamerad aus Nantes, damals der kleine Jean-Pierre, heute  
der Arzt im Ruhestand Dr. Espelle, wohnte dort in der Rue du Roi Albert. Vor seiner Haustür war im Oktober 1941,  
nach fast eineinhalb Jahren Besatzungszeit, zum ersten Mal auf französischem Boden ein deutscher Offizier erschos-  
sen worden. Die Repressalien sollen so furchtbar gewesen sein, dass sie letztlich die *résistance* ins Leben gerufen ha-  
ben. Näheres war nicht zu erfahren, vielleicht wollte ich, der 16-Jährige, auch nicht mehr davon wissen. Ein Leben und  
viele Filme später gab mir der Journalist Pierre-Louis Basse nach einem Interview ein Büchlein in die Hand, das mich  
vielleicht interessieren könnte. Seine authentische Geschichte erzählt, wie es im Oktober 1941 zu dem frühen Tod des  
17-jährigen Guy Môquet kam, der in Frankreich das Gegenstück zu Sophie Scholl darstellt. Die Tat, die er mit dem Le-  
ben bezahlen musste: Er hatte in einem Kino Flugblätter gegen die Besatzer vom Rang in den Saal geworfen.“

<sup>2034</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Schlöndorff: Vorwort“), S. 6: „Erst die Entdeckung, dass Ernst Jünger sich in der Schrift *Zur  
Geiselfrage* mit dem Vorgang befasst hatte, weckte meine Neugier an diesem Fall [...]“, S. 7: „Verständlicherweise ist  
der Text bei mir auf fruchtbaren Boden gefallen. Ich konnte nun das Drama um die Erschießung der fünfzig Geiseln [...]  
auch von deutscher Seite her erzählen. Denn Ernst Jünger hat nicht nur mit der Akribie eines Kriminalkommissars  
Stunde um Stunde die Ereignisse aufgezeichnet – insbesondere ging es um lange Verhandlungen mit Berlin und dem  
Führer, der zunächst die sofortige Erschießung von hundertfünfzig Geiseln verlangt hatte –, sondern auch in sehr per-  
sönlicher Weise die Hinrichtung, die Haltung der Menschen im Angesicht des Todes beschrieben [...]. [sic!] Den in  
reinstem Kanzleideutsch, wohl bewusst ohne literarischen Ehrgeiz geschriebenen Text habe ich für die Dialoge im Film  
anhand der Tagebücher bearbeitet.“, S. 8: „In anderen Szenen habe ich versucht, Jüngers Haltung damals in Paris zu  
beschreiben, und zwar wieder unter Benutzung der Tagebücher. In der Bar des Hotels Raphael trifft er eine französi-  
sche Freundin und spricht schon 1941 von einem Plan, Hitler bei seinem nächsten Paris-Besuch zu erschießen.“, S. 9:  
„Tatsächlich ist Hitler nie wieder nach Paris gekommen, und Jünger hat seine Aufzeichnungen im Juli 1944 vernichtet.  
Nichts spricht dafür, dass er sich an einem Tyrannenmord beteiligt hätte. In einem ähnlichen Dilemma befand sich Ge-  
neral von Stülpnagel, der die massiven Erschießungen schon deshalb ablehnte, weil sie Frankreich für die Besatzer  
unregierbar machen würden. Auch das hat Jünger genau notiert [...]. Allen Beteiligten scheint es jedoch gelungen zu  
sein, dieses jedem Völkerrecht spottende Massaker als reinen Verwaltungsakt zu behandeln, für den sich letztlich nie-  
mand verantwortlich fühlte. Nur zwei Tage trennten die Schüsse auf Oberstleutnant Hotz von der Erschießung der Gei-  
seln. Selbst deren Auswahl wurde bürokratisch gehandhabt.“ u. S. 11: „Ernst Jüngers Emotionen sind in seiner Über-  
setzung der zwei Dutzend Abschiedsbriefe der Hingerichteten oft deutlicher zu spüren als in dem eigentlichen Bericht.  
Hier scheint er an das Mitgefühl der Leser, an wen immer er da gedacht haben mag, zu appellieren [sic!] und sie auch  
aus Vernunftgründen zum Aufgeben der Geiselpolitik bewegen zu wollen.“ Siehe auch Anm. 2028.

<sup>2035</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Schlöndorff: Vorwort“), S. 7–8: „Dabei hat mich allerdings überrascht, dass Jünger diese Er-  
eignisse, die ihn sehr bewegt haben müssen [sic!], in seinen *Strahlungen* an den entsprechenden Tagen mit keiner Zei-

die es ihm ermöglichen, das historische Geschehen zu dramatisieren, die (1984 unter dem Titel *Un Préfet sous l'occupation allemande, Châteaubriant, Saint-Nazaire, Tulle* veröffentlichten) Memoiren des damaligen Landrats von Châteaubriant, Bernard Lecornu<sup>2036</sup>, sowie Heinrich Bölls Erzählung *Das Vermächtnis* (1982)<sup>2037</sup>, wobei sowohl die zeitgeschichtliche als auch die fiktive Figur jenen Elementen der Filmhandlung zuzurechnen sind, anhand deren Schlöndorff das Problem individueller Verantwortung und Schuld vor dem Hintergrund eines konkreten historischen Kontextes auslotet.

Im Film konzentriert sich Schlöndorff – nach einer kurzen Sequenz, die die Verabredung der Attentäter am Abend des 19. Oktobers 1941 zeigt (4:38–5:55) – auf das dramatische Geschehen der drei folgenden Tage, wobei der Hauptschauplatz das knapp 70 km von Nantes entfernte Internierungslager von Châteaubriant ist. Dabei werden zum einen die Haltungen und die schuldhaft Verstrickung Einzelner – ob Schreibtischtäter, Helfer oder Ausführer, ob historische oder fiktive Figur – beleuchtet: des Militärbefehlshabers von Stülpnagel, der den Befehl von Hitler erhält und zwar versucht, die Zahl der zu erschießenden Geiseln zu reduzieren, aber trotz seiner Bedenken ausführen lässt; des französischen Unterpräfekten von Châteaubriant, der die Liste der Delinquenten erstellen soll und die Entscheidung über Leben und Tod trifft; des deutschen Schriftstellers Ernst Jünger, der als Offizier der Wehrmacht dem Kommandostab von General von Stülpnagel in Paris angehört, auf dessen Bitten als Chronist tätig wird und, die Ereignisse mit kühler Distanz betrachtend, davon fabuliert, dass „der Mensch [...] erst im Angesicht des Todes zu seiner wahren Größe zu finden“ scheine (1:17:15–1:17:20; s. auch Anm. 2028); der Attentäter, von denen der eine, der sich stellen will, um die Geiseler-schießungen zu verhindern, von seinen beiden Mitverschwörern angegriffen wird (48:44–49:33); des französischen Staatschefs des mit den Nazis kollaborierenden Vichy-Regimes, Marschall Philippe Pétain, der sich zunächst als Geisel im Austausch anbietet, sein Angebot dann aber zurückzieht und stattdessen eine Ansprache an das französische Volk halten will; des deutschen Kommandanten des Erschießungskommandos, der sich in blindem Gehorsam an die Dienstvorschriften hält; und des (Böll nachgestalteten) jungen deutschen Wehrmachtssoldaten Otto, der während der Exekution unter Schock zusammenbricht. Zum anderen weckt der Film große Empathie für die Opfer, deren Einzelschicksale im Verlauf der Filmhandlung mehr oder weniger detailreich anschaulich gemacht werden. Dabei stellen das Schreiben der Abschiedsbriefe, die Schlöndorff als eine Polyphonie der Stimmen der Todeskandidaten, die, in einer dämmerigen Scheune auf ihren Abtransport zum Richtplatz wartend, ihre letzten Zeilen zu Papier bringen, inszeniert und so deren Wortlaute zu Gehör bringt (59:52–1:00:30, 1:03:55–1:05:33 u. 1:06:32–1:08:06), sowie die Ermordung der Geiseln in den Schlusssequenzen (1:14:26–1:16:54, 1:18:10–1:23:55 u. 1:24:36–1:28:03) die grausamen emotionalen Höhepunkte des Films dar. Insgesamt – und vorausgesetzt, dass man den Fiktionalisierungscharakter der historischen Figuren berücksichtigt – ist der Film, dessen Kernbotschaft „Seien Sie nicht Sklave Ihrer Befehle, hören Sie lieber auf Ihr Gewissen“ (1:01:52–1:01:58) von dem Abbé, der ins Lager Choisel kommt, um den Todgeweihten beizustehen, formuliert ist, als Teilantwort auf die Frage zu verstehen, die Schlöndorff zeitlebens beschäftigt hat (s. Anm. 2048): Das Schreckliche konnte geschehen, weil jeder einzelne Mensch mit seinen persönlichen Entscheidungen ein Zahnrad im großen Rad der Geschichte ist.

Schlöndorffs bis dato letzter Film, *Diplomatie*, ist die filmische Adaption des gleichnamigen Bühnenstücks von Cyril Gély (2011) nach einem gemeinsam von Schlöndorff und Gély verfassten Drehbuch. Begleitend zur Uraufführung auf der 64. Berlinale im Februar 2014 bzw. zum deutschen Kinostart ein halbes Jahr später wurde eine Webseite publiziert, die – vor allem anhand der zum Download bereitgestellten Dokumente – ausführlich über den Film selbst sowie über dessen historische

---

le erwähnt. Auch in den zahlreichen Heften, Kalendern und Entwürfen, die ich in Jüngers Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach einsehen durfte, findet sich keine einzige Eintragung.“

<sup>2036</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Schlöndorff: Vorwort“), S. 10: „Die Auswahl selbst musste der 35-jährige Landrat treffen, der gerade erst in das Örtchen Châteaubriant [sic] versetzt worden war. Auch er hat sein Dilemma und seine Verhandlungen mit dem Kreiskommandanten Kristukat in seinen Memoiren penibel genau festgehalten. Er empfand es als seine Pflicht, sorgfältig auszusondern, um ‚guten Franzosen‘ das Leben zu retten. Deshalb wählte er die Geiseln in einem Internierungslager aus, in dem Leute wie Guy Môquet verwahrt wurden, weil sie irgendetwas gegen die Besatzer unternommen hatten.“

<sup>2037</sup> Vgl. ebd. (Abschnitt „Schlöndorff: Vorwort“), S. 11: „jedoch erzähle ich die Hinrichtung nicht so sehr aus Guys Perspektive, sondern eben der eines jungen Deutschen. [...] Eine Heinrich Böll nachempfundene Figur, die er in seiner frühen Erzählung ‚Vermächtnis‘ schildert. Böll diente im gleichen Jahr, als 21-Jähriger, am Atlantikwall. Sein friedliebender Schütze erlaubt mir einen Kontrapunkt einzuführen und die Ereignisse von einem weiteren deutschen Schriftsteller reflektieren zu lassen, wenn bei Böll auch Fiktion ist, was bei Jünger auf Tatsachen beruht.“

Hintergründe informiert.<sup>2038</sup> Das Werk thematisiert in fiktionaler Form die kampflose Übergabe der Stadt Paris im von den Nationalsozialisten besetzten Frankreich am 25. August 1944. Die grundlegende Gestaltungsidee kann als dramaturgische Aufbereitung geschichtlicher Fakten – zum einen, dass der erst kurz zuvor eingesetzte Wehrmachtskommandant von Groß-Paris, General Dietrich von Choltitz, sich dem sogenannten „Trümmerbefehl“ Adolf Hitlers vom 22. August, die Stadt Paris vor der Ankunft der vorrückenden Alliierten in Schutt und Asche zu legen, widersetzt und zum anderen, dass von Choltitz sich wiederholt mit Raoul Nordling, dem schwedischen Generalkonsul von Paris, der zwischen den alliierten Streitkräften, der Résistance und den deutschen Besatzern vermittelte, zu Verhandlungen getroffen hatte – beschrieben werden, der das Prinzip der Verdichtung zugrunde liegt. Denn in dem über weite Strecken als Kammerspiel inszenierten Film wird das Geschehen in Bezug auf Zeit, Ort und Personen stark komprimiert, wobei die Zuschauer bereits während des Vorspanns, in dem zu Klängen aus Beethovens 7. Symphonie dokumentarische Schwarz-Weiß-Aufnahmen von der Zerstörung Warschaus Anfang August 1944 mit den Gedanken Nordlings, der durch das nächtliche Paris geht<sup>2039</sup>, montiert sind und der mit der Texteinblendung „Paris, Nacht des 24./25. August 1944“ endet, über den Schauplatz und das historische Datum sowie nicht zuletzt über die Tragweite der im Folgenden dargestellten Ereignisse ins Bild gesetzt werden.

Nachdem sich Nordling in der fraglichen Nacht Zugang zum Hauptquartier des Generals von Choltitz im Hotel Le Meurice verschafft hat und während die Vorbereitungen zur Zerstörung von Paris auf Hochtouren laufen, kommt es zwischen den beiden Männern zu einem verbalen Schlagabtausch, von dessen Ausgang das Schicksal der Stadt abhängt. Da von Choltitz fest entschlossen ist, dem Befehl Hitlers Folge zu leisten und damit nicht nur den Verlust weltberühmter Bauwerke, sondern auch den Tod von Millionen Menschen in Kauf zu nehmen, muss der schwedische Konsul sämtliche Register seines diplomatischen Könnens ziehen, um diesen zur Kapitulation zu bewegen. Erst im Laufe ihres Disputs, in dem Nordling unter anderem vergeblich mit der Zukunft der Beziehung beider Nationen argumentiert – ein Punkt, der in den Materialien zum Film stark hervorgehoben ist<sup>2040</sup> –, erkennt er den wunden Punkt des Generals, nämlich dessen Liebe zu seiner Familie, der im Falle seiner Befehlsverweigerung die Exekution droht. Mit dem Versprechen, Choltitz' Frau und seine drei Kinder an einen sicheren Ort in die Schweiz zu bringen – das angesichts der Tatsache, dass Nordling weiß, dass er dieses nicht einhalten wird, als Kriegslist gewertet werden muss –, gelingt es Nordling schließlich, den General von der Ausführung des „Trümmerbefehls“ abzuhalten. Dafür, dass es am Ende nicht trotzdem zur Katastrophe kommt, sorgt jedoch eine andere Filmfigur: Als der fanatische Oberleutnant Hegger die Sprengungen trotz der Absage von Choltitz' eigenmächtig auslösen will, wird er im letzten Moment von einem französischen Ingenieur, der von den deutschen Besatzern in den Zerstörungsplan eingebunden war, erschossen.

#### 14.2.1.2 Filmprogramm und Adaptionprogramm

Auf die Frage, warum er Filmemacher geworden sei, antwortet Schlöndorff in einem Interview:

Die moralische Motivation, das war eindeutig von Elia Kazan *Die Faust im Nacken/ On the Waterfront* mit Marlon Brando. Da muss ich 16 gewesen sein, als ich den gesehen hab [...]. Und da war es einfach dieser Kampf gegen die Ungerechtigkeit. Da hab ich mich vollkommen identifiziert [...], von dem Moment an war eben Filmen

<sup>2038</sup> *Diplomatie* Filmwebseite, Presseheft: [http://www.diplomatie-film.de/media/Presseheft\\_Diplomatie.pdf](http://www.diplomatie-film.de/media/Presseheft_Diplomatie.pdf); „Filmpädagogisches Begleitmaterial“: [http://www.diplomatie-film.de/media/Unterrichtsmaterial\\_Diplomatie.pdf](http://www.diplomatie-film.de/media/Unterrichtsmaterial_Diplomatie.pdf).

<sup>2039</sup> *Diplomatie*, 1:41–2:02: „Europa stand in Flammen, wir alle würden sterben. Die Alliierten waren gelandet und marschierten auf Paris zu. Die Deutschen wollten alles zerstören, alles dem Erdboden gleichmachen, vor allem Paris. Kein Stein sollte auf dem anderen bleiben – so der Befehl des ‚Führers‘.“

<sup>2040</sup> Vgl. Presseheft, S. 6 („Kurzinhalt“): „DIPLOMATIE erzählt von einer Nacht, in der die Zerstörung von Paris verhindert und das Leben unzähliger Unschuldiger gerettet wurde. Dieser in Deutschland nur wenig bekannte historische Moment hat möglicherweise wesentlich zur Entstehung der deutsch-französischen Freundschaft beigetragen.“ u. S. 7 („Interview mit Volker Schlöndorff“): „Wäre Paris ausgeradiert worden, kann ich mir nur schwer vorstellen, wie die deutsch-französische Freundschaft hätte entstehen und Europa zu Stabilität zurückfinden sollen. Zugleich wollte ich die Gelegenheit nutzen, Paris eine Hommage zu widmen.“; „Filmpädagogisches Begleitmaterial“, S. 2 („Vorwort“): „Das damalige Geschehen war zugleich ein wichtiger Schritt für die Zukunft der beiden Nachbarländer und hat das Entstehen der deutsch-französischen Freundschaft – nach einer jahrhundertelangen ‚Erbfeindschaft‘ – vielleicht erst möglich gemacht.“ u. S. 21 („Volker Schlöndorff zur Rolle von Paris“): „Nordling argumentiert gegenüber von Choltitz nicht nur mit dem unwiederbringlichen Wert der Kunst- und Bauwerke der Stadt, sondern auch mit der Bedeutung ihres Erhalts für die Zukunft der Nachbarn Frankreich und Deutschland, dem zukünftigen Verhältnis von Deutschen und Franzosen: Die Zerstörung von Paris hätte desaströse Folgen, noch lange nach dem Krieg wäre sie unvergessen und Deutschland wäre deswegen ausgestoßen aus der Völkergemeinschaft.“

nicht mehr nur so ein Beruf, wo man abenteuerlich Außenaufnahmen irgendwo auf der Welt macht, sondern, wo es um was geht, wo man eingreifen kann, dachte ich, dass man eingreifen könnte. Zumindestens [sic], wo man darstellen kann, was in der Gesellschaft los ist. Eigentlich, um Empörung zu artikulieren.<sup>2041</sup>

Was wie die Vorstellung eines idealistischen Jugendlichen klingt, hat sich zum Kernpunkt von Schlöndorffs Filmprogramm herausgebildet, der sein Filmschaffen von den Anfängen bis heute maßgeblich prägt. Während sich Schlöndorffs politischer Standpunkt im Laufe der Jahrzehnte von der äußersten Linken zur Mitte hin verschoben hat – von einem kommunistischen Studenten zum späteren SPD-Anhänger und zuletzt zum Unterstützer Angela Merkels<sup>2042</sup> –, bleibt das künstlerische Anliegen, mit seinen Filmen politisch-gesellschaftlich etwas zu bewirken, eine seine meisten Filme kennzeichnende konstante Größe. Weitere zentrale Elemente seines Filmprogramms stellen der Rückgriff auf literarische Vorlagen dar, der Schlöndorff den Ruf als „Literaturverfilmungspapst“<sup>2043</sup> und „Vorleser der Kinonation“<sup>2044</sup> eingetragen hat, sein Selbstverständnis als Filmautor/„Auteur“ sowie die Konzentration auf spezifisch deutsche Themen. Er habe „bewußt deutsche Filme gemacht“, schreibt Schlöndorff 1977 in sein *Blechtrommel*-Tagebuch<sup>2045</sup> und abgesehen von einigen Ausnahmen – etwa den in den USA, Polen oder Kasachstan spielenden Filmen – sind auch seine späteren Werke einer der beiden Hauptlinien seines Œuvres zuzuordnen: der kritischen Auseinandersetzung mit der deutschen Wirklichkeit und der Aufarbeitung der deutschen Geschichte. Dabei weist Ersteres, da er in diesen Werken jeweils die aktuellen Probleme der Zeit aufgreift, einige thematische Akzentverschiebungen auf, während sich der historische Themenkomplex gliedern lässt in jene Filme, in denen Schlöndorff sich mit dem Thema der (gescheiterten) Rebellion in Deutschland beschäftigt und die grundsätzlich im soziopolitischen Kontext ihrer Entstehungszeit zu sehen sind, und jene Filme, die den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg und die deutsche Schuld zum Gegenstand haben.

Bei beiden thematischen Schwerpunkten spielte in der Anfangszeit das erklärte künstlerische Anliegen, an der Erneuerung des deutschen Films mitzuwirken, eine große Rolle. Schlöndorff ist zwar kein Mitunterzeichner des Oberhausener Manifests, da er sich, als andere junge deutsche Regisseure dieses am 28. Februar 1962 auf dem Kurzfilmfestival in Oberhausen vorstellten, in Frankreich aufhielt, teilt aber die darin vertretenen künstlerischen Vorstellungen und Ziele. Als einer der Vertreter des, wie er auch selbst immer wieder herausstreicht, stark an der französischen Nouvelle Vague orientierten „Neuen Deutschen Films“<sup>2046</sup> erhob Schlöndorff den Anspruch, niveauvolle Filme für ein deutsches und speziell ein junges Publikum zu machen. Als eine Art künstlerischer Protestbewegung, die der Regisseur als Teil der sich in den 1960er Jahren vollziehenden kulturellen Revolution beschreibt, verfolgten Filmemacher wie Schlöndorff u. a. das Ziel, das „Schnulzenkartell“ zu brechen und „Papas Kino“ abzulösen, indem sie thematisch und filmästhetisch auf Realismus und Authentizität und den Bruch mit Sehgewohnheiten und Konventionen durch Innovation und Experiment setz-

<sup>2041</sup> 3sat, *Close up*, 31.03.2015, 2:32–3:47.

<sup>2042</sup> Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.2008, Peter Körte: „Für mich war die Wiedervereinigung insofern ein Schock, weil ich im Leben nicht daran geglaubt habe. [...] Das Erschütternde war, dass sich endgültig bewiesen hatte, dass das sozialistische Modell in allen Varianten zusammengebrochen ist. Ich habe als Student in Paris geglaubt, dass es möglich ist, durch Planung und Analyse, nach den Prinzipien von Gerechtigkeit und Brüderlichkeit, die Welt in den Griff zu bekommen. Ich war ein hundertprozentiger Kommunist gewesen. Vierzig Jahre später zu erleben, dass diese schöne Utopie sich nicht in der Wirklichkeit umsetzen lässt, das ist doch das eigentliche Fazit aus dem Mauerfall.“; <http://www.volkerschloendorff.com/biographie/politisches-engagement/>: „2005 und 2009 unterstützte er öffentlich die CDU-Kanzlerkandidatin/spätere Bundeskanzlerin Angela Merkel in ihrem Wahlkampf, obwohl er von der CDU/CSU schon mehrfach Kritik wegen seiner politischen Gesinnung erhielt und [...] über Jahrzehnte eher der SPD näher stand.“

<sup>2043</sup> *Stadtblatt Osnabrück*, 2/1990, RWE.

<sup>2044</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, 16.02.90, Andres Müry, S. 10.

<sup>2045</sup> Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 37.

<sup>2046</sup> Vgl. Buchka, 6:57–7:24: „Aber die Methoden der Nouvelle Vague oder die Zielrichtung, die Ästhetik der Nouvelle Vague war ja genau dieselbe wie die von Oberhausen oder man kann sagen, dass sogar Oberhausen das von da übernommen hat. Kurzum: *Außer Atem* von Godard ist doch eigentlich das Modell für diese Art von Kino.“; Moeller/Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme* [Abschnitt „Kompromisslose Helden: ein Interview mit Volker Schlöndorff“], S. 380: „Aber es gab eine sehr starke Verbindung – d. h. das *Oberhausener Manifest* und die ganzen Filmemacher des sogenannten Jungen Deutschen Films gruppieren sich alle um die Filmzeitschrift *Filmkritik* herum, die von Enno Patalas und einigen wenigen anderen gemacht wurde. [...] Und die Zeitschrift *Filmkritik* hat jede Idee der Nouvelle Vague importiert. Also, die haben die theoretische Seite übernommen. Die Filme sind von alleine gekommen. Der Einfluss war also sehr stark. Er lag im *Oberhausener Manifest*, glaub ich, in der Redeweise, und sicher in der Vorstellung, eigene Filmgesellschaften zu gründen, die Filme selbst zu produzieren, wie die Nouvelle Vague es gemacht hatte.“ u. S. 381: „Man kann wirklich sagen, dass der Junge Deutsche Film ein kompletter Ableger dessen war, was in Paris vor sich ging.“

ten.<sup>2047</sup> Dahinter stand zum einen die Absicht, den Verdrängungstendenzen der Nachkriegsjahre etwas entgegenzusetzen, und zum anderen, auf einen gesellschaftlichen Wandel, d.h. eine Modernisierung der Bundesrepublik im Sinne einer gerechteren, emanzipierten Gesellschaft, hinzuwirken.

Das wesentliche Darstellungsprinzip vieler seiner in den 1970er und frühen 1980er Jahren entstandenen Filme ist demnach die Abbildung der Wirklichkeit mit dem Ziel, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, Missstände aufzuzeigen und Sozialkritik zu üben. Mit fast allen Filmen dieser Zeit bezieht Schlöndorff dezidiert zu aktuellen Themen und Problemen – z. B. der Emanzipation der Frau, Linksterrorismus und staatlicher Gewalt, Wettrüsten und Krieg – Stellung. Gleiches gilt für die Dokumentarfilme, in denen Schlöndorff – stets als Teil eines Autorenkollektivs – aktuelle politische Ereignisse aufgreift und neue Wege der Vermittlung und Kommunikation beschreitet. Während Spielfilme wie *Strohfeuer*, *Katharina Blum* und *Die Fälschung* eine fast dokumentarische Qualität aufweisen, eignet den politischen Dokumentarfilmen, etwa durch das Spiel mit den Formen von Spielfilm und Reportage sowie den Einsatz von satirischem Kommentar und Musik, ein stärkerer Kunstcharakter als gemeinhin für diese filmische Textsorte üblich. An der Schnittstelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit bewegt sich Schlöndorff mit Filmen wie *Kohlhaas* und *Kombach*, die vor dem Hintergrund der 68er-Bewegung das Aufbegehren gegen Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Gewalt thematisieren. Das grundlegende Vermittlungsprinzip kann hier als Fiktionalisierung und Kontextualisierung beschrieben werden: Mit dem Rückblick auf historische Ereignisse, die aus einer bestimmten, subjektiven Perspektive präsentiert werden, zieht Schlöndorff Parallelen zur zeitgenössischen gesellschaftlichen Situation und fordert so eine aktualisierende Deutung heraus.

Schlöndorff zufolge gibt Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* (1955), der die Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern zeigt, den Anstoß für seine anhaltende filmkünstlerische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, die von der Frage, wie so etwas habe geschehen können, bestimmt sei.<sup>2048</sup> Von besonderer Bedeutung ist für diesen Themenkomplex die kulturelle Prägung Schlöndorffs durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Frankreich. Da Schlöndorffs Sicht auf Deutschland – französisch gefärbt – auch von außen erfolgt und ihm das Verhältnis der beiden Länder ein besonderes Anliegen ist, behandeln mehrere Filme, in denen er sich intensiv mit dem „Dritten Reich“, mit dem von den Nazis angezettelten Zweiten Weltkrieg und mit dem Holocaust auseinandersetzt, ein historisches Kapitel am Schnittpunkt mit Frankreich. *Der Unhold*, *Das Meer am Morgen* und *Diplomatie* sowie auch *Die Blechtrommel* und *Der Neunte Tag* stellen, ungeachtet ob sie auf Werken der französischen oder deutschen Literatur basieren oder auf wahren Begebenheiten beruhen, die fiktional aufgearbeitet werden, Geschichtsstunden dar, die von der Frage motiviert

<sup>2047</sup> Vgl. 3sat, *Kulturzeit*, 27.03.2014, 4:04–4:35: „Das war einfach der Wille mit, was wir ‚Papas Kino‘ nannten, zu brechen. Das waren die Heimatfilme, das waren die Melodramen, die Edgar Wallace-Filme, und wir wollten deutsche Wirklichkeit auf die Leinwand bringen, wir wollten von uns und von unserem Leben reden. [...] Ja, es war ästhetisch eine Revolution, waren die Themen, die deutsche Wirklichkeit, die plötzlich da war, und es war erfolgreich, also es entsprach dem, was das Publikum wollte.“; 3sat, *Close up*, 31.03.2015, 5:40–6:19: „Anfang der 60er Jahre ist die ganze Gesellschaft umgekrempelt worden. [...] Und der Neue Deutsche Film war eine dieser kulturellen Revolutionen. [...] Es war einfach ein Aufbruch und ein Ausbruch aus diesen bürgerlichen Konventionen, in die wir in den 50er Jahren so eingepfercht waren.“; Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 54: „Diese Filme des Schnulzenkartells sind [...] durch das Oberhausener Manifest zum Ende gekommen. Das war der Aufstand [...] gegen Papas Kino, gegen Opas Kino, mit dem Satz: ‚Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen! Wir wollen Bilder unseres Landes zeigen. Wir wollen die Gesichter zeigen, wir wollen die Landschaften zeigen. Wir wollen unsere Städte zeigen.‘ Und vielleicht auch ganz wichtig: ‚Wir wollen unsere Sprache sprechen.‘ [...] Die Filme sollen privat werden. Sie sollen von realen Menschen sprechen, von Menschen, die man kennt.“; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 11: „So sollte Kino sein: unmittelbar von unserem Leben erzählend, von der Gesellschaft um uns herum, jeder von seinen Menschen, seiner Stadtlandschaft, seiner Musik.“

<sup>2048</sup> Vgl. 3sat, *Kulturzeit*, 27.03.2014, 1:47–2:25: „1957 [...] ist grad zum ersten Mal der Film über die KZs in die Kinos gekommen und ich hab den in Frankreich mit meinen Schulkameraden gesehen, *Nacht und Nebel*, und natürlich hatte ich das Gefühl nach der Vorstellung, dass die sich jetzt alle zu mir umdrehen, so ungefähr und sagen ‚Was habt ihr euch dabei gedacht?‘ Das haben die nicht gemacht, aber ich hab mich gefragt ‚Wie war das denn möglich?‘ Und eigentlich alle Filme, die ich fast 50 Jahre lang jetzt gemacht hab, versuchen immer noch eine Antwort auf diese einfache Frage zu geben.“; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 45. „Wie war das möglich? [...] fast alle meine Filme, vom Erstling *TÖRLESS bis zum NEUNTEN TAG*, suchen immer noch die Antwort auf die Frage, die dieser Film auslöste.“ Vgl. auch Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 52: „Bei uns im Westen hieß es jedenfalls: ‚Schluss mit der Vergangenheitsbewältigung!‘ Damit meinte man: ‚Schluss mit der Vergangenheit überhaupt‘. Und das ist ja ein Dauerthema für alle deutschen Generationen in den letzten fünfzig Jahren gewesen. Sie wird immer wieder kommen, weil sich diese Vergangenheit einfach nicht bewältigen lässt. Wahrscheinlich wird man sie nie ganz bewältigen, denn jede Generation wird immer wieder die Frage stellen: ‚Wie war das möglich?‘ Und das ist natürlich schlimm, wenn man nach seiner Identität sucht und dann automatisch auf Schuld stößt und immer noch nicht weiß, wer man eigentlich ist, aber mit Sicherheit sagen kann: ‚Wir sind schuldig geworden.‘ Das ist eine unschöne Sache, der man sich aber nicht entziehen kann.“

sind, welche Lehren sich aus der Geschichte ziehen lassen. Im Zusammenhang mit den Kriegen im Libanon, im Irak und auf dem Balkan hat Schlöndorff mit einiger Resignation festgestellt, es sei, „als ob die Menschheit nichts aus ihren Fehlern lernt“<sup>2049</sup>, und viele seiner Filme können als Versuch betrachtet werden, dieser Art von Ignoranz und Unwissenheit entgegenzuwirken. Vor diesem Hintergrund ist wohl auch Schlöndorffs kurz nach dem Mauerfall geborene und auf der Pressekonferenz zur Premiere von *The Handmaid's Tale* vorgestellte Idee zu sehen, ein Dokumentations- und Archivprojekt von nationaler Bedeutung zu initiieren.<sup>2050</sup>

Als roter Faden zieht sich das Thema der Rebellion durch Schlöndorffs Œuvre. Viele seiner Werke thematisieren den Widerstand gegen Autoritäten, die politische Revolte oder das Aufbegehren einzelner Individuen. Dies gilt nicht nur für zahlreiche Filme der 1970er Jahre, sondern auch für etliche der späteren, inklusive einiger der „amerikanischen“ Filme und ist unabhängig von der zeitlichen Situierung und der Verwendung einer literarischen Vorlage. Als künstlerische, sexuelle oder weibliche Rebellion und als Bruch mit bürgerlichen Konventionen erscheint sie etwa in Filmen wie *Baal*, *Strohfeuer* und *Der Fangschuss*. Noch höheren Stellenwert besitzen jedoch das Phänomen des politischen Ungehorsams und die Frage nach dem Recht oder gar der Pflicht zu rebellieren. Die Demonstration der Folgen von Ungerechtigkeit und Unrecht und die Ergründung der Mechanismen von Gewalt und Gegengewalt erfolgen zum einen in Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus: die Verführbarkeit und das Mitläufertum auf der einen Seite und die Verweigerung, sich zu beteiligen, auf der anderen Seite in *Törless*, *Die Blechtrommel*, *Der Unhold*, *Der Neunte Tag* und *Das Meer am Morgen* sowie in *Diplomatie* die Frage nach der Legitimität der zur Verfügung stehenden Mittel. Zum anderen begegnen sie auch in verschiedenen anderen Zusammenhängen als Auflehnung gegen die Obrigkeit und gegen ungerechte und unsoziale Verhältnisse (*Kohlhaas*, *Kombach*, *Katharina Blum*, *Gathering* und *Strajk*). Dabei ergreift Schlöndorff stets eindeutig Partei für die Schwachen und Unterdrückten im Allgemeinen und für seine Außenseiter- und Rebellenfiguren wie Katharina Blum, Oskar Matzerath, Mathu, Henri Kremer und Agnieszka Kowalska im Speziellen. Gestützt wird dieser Befund nicht zuletzt durch Schlöndorffs im Interview mit Peter Buchka, dem langjährigen Filmredakteur der *Süddeutschen Zeitung*, getroffene Aussagen zur Rebellion und den Rebellenfiguren in seinen Werken, die sowohl im Hinblick auf weltanschauliche als auch auf filmkonzeptionelle Aspekte aufschlussreich sind: Im Zentrum steht für ihn ein gewöhnlicher Mensch, oft ein Anti-Held, der die Konfrontation nicht aktiv sucht und der erst im Konflikt den Mut und die Kraft entwickelt, sich zu widersetzen.<sup>2051</sup>

<sup>2049</sup> DVD-Extra [Fälschung] Making-of, 37:42–38:02.

<sup>2050</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdrucker der Pressekonferenz, S. 21–22: „Vor ein Paar [sic] Jahren haben wir hier mal den Film ‚Deutschland im Herbst‘ vorgestellt, weil wir das Gefühl hatten, es geschehen Dinge im Land[,] die es verdienen, festgehalten zu werden. Seit dem 9. November haben wir alle gebannt vor dem Fernseher gesessen, und haben die Bilder hier aus Berlin gesehen. Wir haben gut daran getan, die uns gleich anzusehen, weil alle diese Bilder sind auf Video aufgenommen. In 3 Jahren, in 5 Jahren ist das Zeug verblasst, es bleibt kein Dokument zurück von dem, was hier geschehen ist und von dem, was noch geschehen wird [...]. Ich möchte zusammen mit Kollegen aus der DDR und von hier ein [...] weitgestreutes Dokumentarteam aufstellen, was zunächst mal auf Filmmaterial [...] in den nächsten Monaten weiter dokumentiert, was vor und nach den Wahlen auf beiden Seiten des Landes, was in den Fabriken und was überall passiert. [...] und ich werde in den nächsten Tagen versuchen, Freiwillige dafür zu sammeln. [...] Niemand soll dieses Material unbedingt redigieren. Das kann dann als Dokumentarmaterial zu jedermanns Verfügung in Koblenz im Bundesarchiv oder in Babelsberg eingelagert werden. [...] Denn sonst werden im [sic] 50 Jahren zwar die hervorragenden Wochenschauen von Herrn Goebbels immer noch in erstklassiger Qualität in den Archiven liegen, aber nichts von dem, was am Tag des eigentlichen Kriegsendes, am 9. November, geschehen ist.“

<sup>2051</sup> Vgl. Buchka, 12:11–12:49: „Klar war mir: nichts, was man macht, ist unpolitisch, alles ist politisch. [...] Und dass man versucht, zu analysieren, was um einen herum ist, und dass man, wenn man einen Film macht, 'ne verdammt Verantwortung hat, weil jeder Film 'ne politische Aussage hat. Und es ergibt sich so, wenn man die Filme betrachtet, dass es fast immer ein Einzelner ist, der versucht, seine Position in der Gesellschaft und zur Politik zu finden. Also der [...] Törless in dem Internat, der Kohlhaas in seiner Welt zur Zeit der Bauernkriege, die Katharina Blum auf ihre Art.“, 13:19–14:04: „Ich kann das heute nicht sagen, ob das nun wirklich ein Programm ist, die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Denn ich fühl mich schon eigentlich immer im Dialog mit anderen, und ich zögere auch nicht, mich einzumischen. [...] eigentlich von Anfang an bin ich einer, der sich immer einmischt, von meinem Temperament her. Und trotzdem hab ich mir als Helden lieber solche gesucht, [...] die sich nicht direkt einmischen, sondern die reingezogen werden. [...] Deshalb sind wir Helden wahrscheinlich dann Helden in Führungszeichen, so wie man sagt ‚Du bist mir ja ein schöner Held‘, solche Helden sind das ja alle.“, 19:27–19:41: „Unser Erzübel als Deutsche ist ja, glaub ich immer, das Zuviel an Anpassung. Und ich schließ mich da durchaus ein. Was mir auffiel, als ich die ersten Jahre in Frankreich gelebt hab, war, wie man jede Art von Autorität in Frage stellen kann.“, 23:05–23:35: „Wir möchten ja gerne Rebellen sein, wir möchten's ja gern schaffen, aber es ist nicht so einfach. Und wir sind dabei oft so tumb und so lächerlich in unserem Aufbegehren und trotzdem ist in dem Tumbsten und dem Blödesten, der aufbegehrt, die eigentliche Menschlichkeit verwahrt.“ u. 48:21–49:10: „Ja, das sind schwer verkaufbare Helden, widersprüchliche Helden. Deshalb ist es so schwer, mit ihnen Filme zu machen, weil gerade im Film möchte man ja fast noch mehr [als] im Roman den Helden haben, der aus einem Stück ist, und stattdessen bringe ich [...] immer wieder ein explodierendes kubistisches Porträt,

Nur wenige Werke weisen keinen politischen Ansatz oder gesellschaftskritischen Grundtenor auf und passen deshalb nicht in das bis hierhin skizzierte Muster. Dies betrifft die Genrefilme, also *Mord und Totschlag* und *Halbfass*, mit denen Schlöndorff im Krimi-Genre experimentiert, sowie *Palmetto*, der einen Ausflug ins Genre des Film noir darstellt, und die Filme, in denen er die Beziehungen zwischen den Geschlechtern ergründet und die sich im weitesten Sinn um das Thema Liebe drehen: die unerwiderte Liebe in *Der Fangschuss*, Leidenschaft und Begehren in *Eine Liebe von Swann*, gescheiterte Liebe und Inzest in *Homo Faber* und Liebe, Verlust und Trauer in *Ulzhan*.

Da Schlöndorff das populäre Medium nutzt, um ein breites Publikum zu erreichen, ist er darauf bedacht, eine Balance zu halten zwischen dem eigenen künstlerischen und gesellschaftlich-politischen Anspruch und dem Anspruch des Publikums auf Unterhaltung. Im Zusammenhang mit *Strohfeuer* stellt er nachdrücklich klar: „Ich will ja auch im Kino nicht für irgendwelche Ghettos arbeiten, sondern das ist ja ein Mittel, um an großes Publikum, international, weltweit ranzukommen.“<sup>2052</sup> Seine Filme richten sich nicht an ein elitäres Arthouse-Publikum, sondern sollen möglichst viele Zuschauer für politische und gesellschaftliche Themen, die ihm selbst wichtig sind, interessieren. Der kommerzielle Erfolg – Schlöndorff spricht von der „Abstimmung an der Kasse“<sup>2053</sup> – ist für ihn dabei ein wichtiger Gradmesser, ob ein Film sein Publikum auch erreicht hat. Welche Wirkungen er erzielen will und was er sich im besten Fall von seinem Publikum erwartet, geht auch aus Äußerungen in seiner Vorlesung „Kann der deutsche Film besser sein?“ hervor: Ein Film soll Vorstellungskräfte freisetzen, zum Nachdenken anregen und Diskussionen anstoßen.<sup>2054</sup> Um dies zu erreichen, müsse man als Filmemacher, so Schlöndorff in seiner Vorlesung zur Frage „Ist Kunst (Filmkunst) global oder regional?“, gute Geschichten erzählen – solche, die aus dem Leben gegriffen sind, die der Erfahrungswirklichkeit des Publikums entsprechen und die etwas Spezifisches, Greifbares haben.<sup>2055</sup>

Die Stoffe oder „Geschichten“ für seine Filme hat Schlöndorff sich meist selbst gesucht. Andere wurden ihm als Regisseur angetragen, wohl weil er als Literaturadapteur und/oder aufgrund der Thematik dafür besonders geeignet erschien. Dabei war er in der Regel auch als Autor (*Törless*, *Baal*, *Death of a Salesman*, *Enigma* und *Das Meer am Morgen*) oder in kollektiver Autorschaft (*Mord und Totschlag*, *Kohlhaas*, *Kombach*, *Halbfass*, *Strohfeuer*, *Katharina Blum*, *Blechtrommel*, *Fälschung*, *Homo Faber*, *Unhold*, *Die Stille nach dem Schuss* und *Diplomatie*) mit der Entwicklung des Drehbuchs befasst. Da Schlöndorff seine Wurzeln in der Nouvelle Vague hat, für die die Aufhebung der Trennung von *Scénariste* und *Réalisateur* zum künstlerischen Programm gehörte, entspricht es seinem Selbstverständnis als Filmautor, die Entwicklung des Drehbuchs und die filmische Umsetzung als untrennbar miteinander verknüpfte Aufgaben zu betrachten.<sup>2056</sup> Dass die Mehrzahl der Drehbücher al-

---

von einem, der aus tausend Stücken zusammengesetzt ist und den man erst im Lauf des Films auf 'nen Nenner bringt.“ Siehe auch Anm. 2086–2087.

<sup>2052</sup> DVD-Extra [Strohfeuer] „Ein Familienunternehmen“, 26:59–27:12.

<sup>2053</sup> *General-Anzeiger*, 01.03.1990, Dieter Oßwald; *Neue Presse Hannover*, 09.02.1990, Dieter Oßwald.

<sup>2054</sup> Vgl. Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 58: „Ich erwarte, dass der Film mir nachgeht, dass ich möglichst danach nicht schlafen kann, dass ich mir noch tage- und wochenlang die Frage stelle: ‚Warum hat der Held oder die Heldin an dieser Stelle so oder anders gehandelt?‘ Das heißt, ich will mit dem Rätselhaften am Menschen, mit dem, was noch entdeckt werden will und muss, konfrontiert werden, und nicht mit fertig verpackten Anekdoten.“ u. S. 59: „Bilder schaffen, die man möglichst nicht mehr vergisst, wenn man das Kino verlässt. Personen erfinden, mit denen man sich weiter auseinander setzen möchte. Provozieren in dem Sinne, dass man geradezu darüber sprechen muss, was man gesehen hat, also einen Dialog herstellen – einen Dialog nicht in einer Talkshow, sondern in der klassischen Öffentlichkeit: Menschen, die miteinander darüber sprechen. Ihre Fantasie anregen. [...] Menschen zeigen, wo ich sagen kann: ‚So etwas habe ich schon mal erlebt‘ oder in die ich mich hineinversetzen kann, wo ich mir die Frage stellen kann: ‚Was würde ich in einer solchen Situation machen?‘, damit ich als Zuschauer die Möglichkeit habe, es mit meiner eigenen Erfahrung zu konfrontieren und festzustellen, ob es mit dem, was ich weiß, übereinstimmt oder nicht.“

<sup>2055</sup> Vgl. ebd., S. 71–78.

<sup>2056</sup> Vgl. Buchka, 10:03–10:28: „Mir schwebte vor, dass ein richtiger Filmemacher ist nicht nur Regisseur, sondern ist auch Autor. Ich bin ja in Frankreich mit der Autorentheorie aufgewachsen. Andererseits hab ich die Autorentheorie auch praktiziert gesehen von Leuten wie Louis Malle, die sich nicht ihre Drehbücher schrieben, oder von Melville, die sich nicht ihre Drehbücher schrieben, sondern die sich 'nen Krimi oder was zur Vorlage nahmen. Und ich dachte eigentlich, dass ich auch meine eigenen Filme mache, wenn ich nach Vorlagen arbeite.“; Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 54: „Aber auch die anderen Regisseure haben, ohne sich groß abgesprochen zu haben [...], zu den Mitteln der Nouvelle Vague gegriffen. [...] Es war ähnlich wie in den zwanziger Jahren. Damals nannte man das ‚Filmkunst‘; inzwischen nannte man es ‚Autorenfilm‘, aber ganz klar ging es immer darum, dass der Film die Handschrift eben eines Murnau, eines Lang, eines Pabst, eines Schamoni oder eines Kluge oder anderen tragen sollte.“; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 11: „So wie bei der Literatur und der Malerei sollte aus jedem Film ein Autor sprechen.“

lerdings in Kollaboration mit einem Drehbuchautor entstanden sind, hat Schlöndorff einmal wie folgt begründet: „Beim Drehbuchschreiben arbeite ich immer mit einem Profi zusammen, denn ich bin kein einsamer Schreiber. [...] Dabei kann man sich die Bälle zuspielen: ‚Was sagt der?‘, man probiert die Dialoge aus, man versucht zu verdichten.“<sup>2057</sup> Aufgrund seiner Neigungen und wohl auch, weil er im Verfassen von Filmskripten nicht seine Kernkompetenz sieht, gibt Schlöndorff der Teamarbeit mit einem professionellen Drehbuchautor den Vorzug gegenüber der alleinigen Arbeit am Vorstufentext. Während man beim Gros seiner Filme also von einem integrierten Drehbuch- und Regiekonzept sprechen kann, gilt dies nicht im gleichen Maße für jene Projekte, bei denen Schlöndorff laut Credits nicht an der Drehbuchentwicklung beteiligt war (*Fangschuss*, *Palmetto* und *Strajk*) oder bei denen das Skript bei der Beauftragung bzw. dem Projekteinstieg Schlöndorffs erwiesenermaßen bereits vorlag (*Swann*, *Gathering*, *Handmaid's Tale*, *Der Neunte Tag* und *Ulzhan*).

Wie eingangs des Kapitels erwähnt, basieren viele Filme Schlöndorffs auf literarischen Werken. Er ist dabei weder auf eine Sprache festgelegt noch auf eine Textsorte – neben sieben deutschsprachigen stehen fünf französisch- und vier englischsprachige Texte und neben zwölf Prosawerken finden sich mit *Baal*, *Death of a Salesman*, *Enigma* und *Diplomatie* auch vier Bühnenstücke. Die Bandbreite reicht ferner von Literaturklassikern zu Werken der Gegenwartsliteratur, wobei sich das zeitliche Spektrum von 1810 (*Kohlhaas*) bis 2011 (*Diplomatie*) erstreckt. Seine Präferenz für Literaturverfilmungen begründet Schlöndorff mit seiner Liebe zur Literatur, von der er sich Aufklärung über die Welt und über sich selbst erwarte, und mit seinem Bedürfnis, sich künstlerisch zu artikulieren, d. h. für ihn: von sich selbst und dem, was ihn bewegt, zu erzählen, ohne zu viel von sich selbst preiszugeben.<sup>2058</sup>

In der Filmkritik gelten seine Literaturverfilmungen in der Regel als werkgetreu und auch Selbstausagen des Regisseurs weisen in diese Richtung. Zum Beispiel erklärt er im DVD-Extra zu *Der Fangschuss*: „beim Drehbuchschreiben glaube ich ja immer dran, man muss den Roman respektieren. Wenn der Roman mir gefällt – und das ist ja der Grund, warum ich ihn adaptieren will –, dann muss ich nachspüren, was sind die Kraftlinien des Romans, und die muss ich ins Drehbuch retten.“<sup>2059</sup> Im Zusammenhang mit *Swann* definiert er „die Haltung des Autors zur Welt, sein[en] Blick auf die Welt“ als das, was man verfilmen könne<sup>2060</sup>; und nach Erscheinen von *The Handmaid's Tale* stellt er klar:

Das Spannende ist ja, dasselbe, was ein Buch aussagt, in einem Film auszudrücken [...]. Ich will kein Buch benutzen, um etwas ganz anderes, wie es so schön heißt: etwas Eigenes, daraus zu machen. Ich pfeife auf Eigenes. Ein großer Teil der

<sup>2057</sup> Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 25.

<sup>2058</sup> Vgl. Schlöndorff: Zum Film *Un amour de Swann*, S. 230: „Wenn ich einen Film drehe, will ich von dem reden, was mich erschüttert hat, was mir eigen ist. [...] Ich brauche die Literatur immer, genauer: ich brauche immer Romane. Zunächst, um mich zu entdecken, dann aber auch, um mich zu verstecken. Ich enthülle mich mir selbst, indem ich lese und die Charaktere der anderen analysiere, und indem ich meine Filme auf literarischen Texten aufbaue, nicht etwa auf meinen eigenen Erfahrungen, verstecke ich mich vor den anderen, wobei ich mich selbst doch ausdrücke. [...] ich habe nie den Mut besessen, in meinem eigenen Namen zu schreiben, aus Furcht, man möge mich sofort erkennen.“; Schlöndorff: „*Die Blechtrommel*“ [Tagebuch], S. 48: „30. November [1977] Fahrt nach Nancy, Metz, Strasbourg, in die Universität und Goethe-Institute. Mein Thema ist wieder einmal: Literaturverfilmung. Ich lese viel und gern, Lesen ist eine Art, Wirklichkeit zu erfahren.“; Buchka, 8:27–8:48: „Meine Filme sind mein Dialog mit den Büchern, die ich im Lauf meines Lebens gelesen hab und die ab und zu aufgekommen sind. Eine Planung von einem Werk oder eine Gesamtausgabe, äh Aussage hat's da nie gegeben.“ u. 8:58–9:49: „Also es ist gar nicht so, dass ich mir jemals ein Buch gesucht hätte, was ich verfilmen wollte, die Bücher haben mich gefunden. Sie haben immer zu 'nem gewissen Lebensabschnitt gepasst. [...] Das sind meine Dialogpartner im Leben gewesen, diese Bücher. Also, ich meine, die Tatsache, dass ich Literatur verfilme, kann ich jederzeit verteidigen. [...] Ich hab auch gedacht, ich kann mich raushalten, ich kann nur beobachten. Und die ungefährlichste Art, etwas zu beobachten ist [...] ein Buch zu nehmen und es nur zu lesen.“; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.2008, Peter Körte: „Ich hatte immer mehr den Impetus, zu beobachten und zu beschreiben, was ich draußen sehe, als mich selbst zu beobachten. Das lässt sich auch auf die Adaptionen von Literatur in meinen Filmen übertragen: Man kann sich mit dem Text eines anderen sehr gut selbst erzählen.“; 3sat, *Kulturzeit*, 27.03.2014, 4:47–5:06: „Ich habe immer Literatur als ein große Hilfe auch gesehen: Da ist schon mal eine Geschichte, eine Geschichte zu erzählen und, wie soll ich sagen, hinter der ich mich verstecken kann. Ich hab nie das Talent oder den Mut gehabt, eigentlich ich ich zu sagen.“; Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 13: „Ich habe Original-Drehbücher geschrieben – die Filme waren nicht schlecht, waren aber auch nicht richtig gut. So kommt man in Bedrängnis und greift also wieder nach einem Buch. Und so weiter und so weiter. Irgendwann ist man dann Ende 30, Anfang 40, und es heißt: ‚Erkenne dich selbst!‘. Dann muss man sich eingestehen: ‚Das eine kannst du, und das andere möchtest du.‘“; DVD-Extra [Halbfass] „Volker Schlöndorff über *Die Moral der Ruth Halbfass*“, 4:04–4:14: „Aber wie gesagt, ich bin kein Original-Drehbuchautor, ich habe mich immer wohler gefühlt, wenn ich Literatur adaptiert habe.“

<sup>2059</sup> DVD-Extra [Fangschuss] „*Der Fangschuss* – Ein Rückblick“, 4:32–4:54.

<sup>2060</sup> DVD-Extra [Swann] „Ein Tag, der das ganze Leben enthält“, 11:00–11:55.

Kultur besteht ja darin, sich etwas anzueignen – nicht nur, etwas zu schaffen. Und dazu gehören Literaturverfilmungen.<sup>2061</sup>

Tatsächlich sind seine Literaturadaptionen meist durch große Textnähe gekennzeichnet, ohne sich aber sklavisch an den Prätext zu halten. Dies gilt beispielsweise, wenn er im Hinblick auf ökonomische und ästhetische Aspekte der Filmerzählung, d. h. die limitierte Spielfilmlänge und eine medien-gerechte Umsetzung, eine notwendige und teilweise radikale Reduzierung des Stoffes vornimmt. Dies ist etwa – jeweils mit Billigung des Romanautors – bei *Die Blechtrommel*, wo neben der Rahmenhandlung und einzelnen Kapiteln aus dem ersten und zweiten Buch das gesamte dritte Buch ausgenommen ist (s. Anm. 1965–1967), und bei *Homo Faber*, wo ebenfalls die Rahmenerzählung sowie die gesamte „Zweite Station“ weggelassen wurden (s. Anm. 2006), der Fall. Grundsätzlich steht die Absicht, den Geist des Ausgangswerkes zu erfassen und adäquat ins neue Medium zu transponieren, im Zentrum von Schlöndorffs Adaptionprogramm. Inwiefern bzw. in welchem Ausmaß er bei der Transformation von einem sprachlichen in ein filmisches Kunstwerk seine eigenen weltanschaulichen Überzeugungen und künstlerischen Ziele zur Geltung bringt, variiert hingegen von Fall zu Fall. So gibt es zahlreiche Beispiele dafür, wie er an dem jeweiligen Stoff arbeitet, um die Aussage weltanschauungskonform neu zu konnotieren oder seinen Absichten entsprechend zu pointieren, zusätzliche Sinnebenen zu etablieren oder über den Text hinausgehende Deutungskontexte bereitzustellen, ohne jedoch die Substanz des Textes zu korrumpieren. Etwa ist in *Michael Kohlhaas* die Prophezeiung der Zigeunerin, die für Schlöndorffs aktuelle soziopolitische Deutung im Film irrelevant war, entfallen; in *Katharina Blum* dienen zahlreiche filmkonzeptionelle Ideen der Zuspitzung und Verstärkung der politischen Kritik; und in *Der Fangschuss* ist die subjektive Perspektive im Interesse einer genderpolitischen Neupositionierung verschoben. Während es Schlöndorff bei literarischen Stoffen, bei denen von vornherein ein weltanschauliches Passungsverhältnis besteht – etwa *Katharina Blum*, *Die Fälschung*, *Der Unhold* und *Diplomatie* – vorrangig um eine medienadäquate und sinnäquivalente Transformation geht, werden selbst gewählte historische Sujets wie *Törless*, *Kohlhaas*, *Baal* und *Der Fangschuss* allein aufgrund der zeitlichen Neuplatzierung (1907/1966, 1810/1969, 1915/1970 u. 1945/1976) zu einem aktuellen politischen Statement umgeformt.

Dass Schlöndorff sich ein literarisches Werk für ein eigenes künstlerisches Anliegen anverwandelt, der Geist oder Ideengehalt jedoch in den meisten Fällen erhalten bleibt, ist auf die Art und Weise seiner künstlerischen Aneignung zurückzuführen, die sich sowohl auf die Frage, „Was sagt *mir* dieser Text?“ als auch auf die Frage „Warum ist der Text so, wie er ist?“ erstreckt. Mit seinen Filmwerken will Schlöndorff möglichst beiden Dimensionen – seiner subjektiven, aneignenden Deutung und dem vom Autor eingeschriebenen Textsinn – gerecht werden. So haben die Verfilmungen oft einen Bezug zur eigenen Biografie (das Internatsleben in *Törless*, die RAF-Debatte in *Katharina Blum*, die Beziehungskonflikte in *Der Fangschuss*, das ethische Dilemma in *Die Fälschung*, die Identifikation mit dem Protagonisten in *Homo Faber* sowie die Liebe zu Paris in *Diplomatie*) und beziehen sich eine Reihe von Selbstauskünften auf seinen intuitiven Zugang zu den Werken und deren Bedeutung für ihn persönlich. Daneben steht das ausdrückliche Bemühen, das literarische Werk zu verstehen, und zwar in dem Sinne, wie es der Autor gemeint hat und nachzuvollziehen, was diesen angetrieben hat, es zu schreiben. Am ausführlichsten hat Schlöndorff sich zum Prozess und zu den Prinzipien der Aneignung im Jahr 1983 in seinem kurzen Text „Zum Film *Un amour de Swann*“ geäußert:

Wie macht man eine Verfilmung? Muß man nach der kritischen Methode Sainte-Beuves vorgehen, die darin besteht, sich „mit allen möglichen Informationen über einen Schriftsteller zu versehen, seine Briefe zusammenzutragen, die Menschen zu befragen, die ihn kannten, d. h. mit ihnen zu plaudern, wenn sie noch leben, oder zu lesen, was sie über ihn schreiben konnten, wenn sie tot sind“? Folgt man Proust, so verkennt diese Methode, was wir lernen durch „einen etwas tieferen Umgang mit einem anderen Ich als dem, das wir in unseren Gewohnheiten, in Gesellschaft und durch unsere Laster darstellen“. Wollen wir jenes Ich begreifen, so „kann dies uns gelingen auf dem Grund unseres Selbst, wenn wir versuchen, es in uns wiedererstehen zu lassen. Nichts kann uns von dieser Bemühung unseres Herzens befreien.“ Ein Film kann noch so wortgetreu einem Text folgen – ohne diese „Bemühung des Herzens“ wird er immer nur eine flache Bebilderung sein.<sup>2062</sup>

Bei der Verfilmung genügt es nicht, vom Text auszugehen; man muss vielmehr den Schwung des Autors wiederfinden, jene Kraft, die ihn zum Schreiben getrieben hat.

<sup>2061</sup> *Marie Claire*, 03/1990, Katharina von der Leyen.

<sup>2062</sup> Schlöndorff: Zum Film *Un amour de Swann*, S. 231.

Ich muss in mir genauso mächtige Gründe finden. [...] Natürlich bleibt, ganz im Sinne Sainte-Beuves, eine große Materialsammlung über die Epoche, die Gesellschaft und den Schauplatz erforderlich, aber das Wesentliche wird immer sein, sich, wie man sagt, „selbst einzubringen“.<sup>2063</sup>

Abgesehen von Recherchen zu politischen, historischen und biografischen Hintergründen des Ausgangstextes – von Schlöndorff z. B. explizit erwähnt bei *Katharina Blum*, *Der Fangschuss*, *Die Blechtrommel* und *Die Fälschung* –, die in Einzelfällen auch die literaturwissenschaftliche Forschung einschließen (z. B. bei *Törlless*; s. Anm. 1909), spielte für Schlöndorff immer wieder auch der persönliche Kontakt zu den Autoren eine große Rolle. Wie der Regisseur zu verschiedenen Gelegenheiten betont, hätten ihm die Gespräche mit den Schriftstellern – zuerst mit Heinrich Böll, später mit Günter Grass, Max Frisch und anderen – stets „geholfen, ihr Werk besser zu verstehen“ und einen „Zugang zu einem Stoff“ zu finden.<sup>2064</sup> Dass Schlöndorff im Prozess der Drehbuch- und Filmproduktion teilweise eng mit Autoren kollaboriert hat,<sup>2065</sup> zeugt davon, dass der Regisseur dies als inspirierend und produktiv empfunden hat und dass er bestrebt war, dem Prätext und den Ansprüchen des Autors gerecht zu werden. Umgekehrt zeigt es auch, dass die Autoren ihrerseits dieses Bemühen in besonderem Maße wertgeschätzt haben. Schlöndorff respektiert den Autor also als oberste Instanz in Bezug auf das literarische Werk und berücksichtigt dessen Vorstellungen durchaus bei der Drehbuchentwicklung, aber ab einem bestimmten Punkt – in zeitlichem und ideellem Sinne – verfolgt er eine eigenständige künstlerische Linie, die von seiner „innere[n] Beziehung zu dem Buch“<sup>2066</sup> lebt und von dem eigenen Ausdruckswillen getragen ist. Spätestens, wenn es um Schlöndorffs Kerngeschäft – die Inszenierung und das eigentliche „Filmemachen“ – geht, bleibt der Autor außen vor.<sup>2067</sup>

#### 14.2.2 *The Handmaid's Tale*: Das Drehbuch- und Realisierungskonzept

Betrachtet man *The Handmaid's Tale* im Gesamtkontext von Schlöndorffs Werk, lassen sich zunächst einige Merkmale anführen, die dieser Stoff mit anderen Filmen des Regisseurs gemeinsam hat. So fügt sich die Adaption von Atwoods Roman in thematischer Hinsicht in eine Reihe mit Filmen, die sich mit staatlicher Gewalt und den Möglichkeiten und Formen des Widerstandes auseinandersetzen, sowie solchen, die einen Beitrag zur gesellschaftlichen Debatte um die Gleichberechtigung der Geschlechter darstellen. Auch steht wie schon mehrfach zuvor eine starke Frauenfigur im

<sup>2063</sup> Ebd., S. 232.

<sup>2064</sup> Vgl. DVD-Extra [Katharina Blum] „Erinnerungen“, 2:38–3:01: „Bin sofort nach Köln gefahren und hab mich mit ihm [Heinrich Böll; AG] getroffen und da haben wir nun zum ersten Mal also wirklich über Drehbuch gesprochen, über Besetzung gesprochen, mit einem lebenden Autor. Und ich hab gemerkt, dass mir das gut bekommt. Also ich bin mit den lebenden [Autoren] besser ausgekommen als mit den toten. Sie haben mir immer geholfen, ihr Werk besser zu verstehen.“; DVD-Extra [Homo Faber] „Erlebtes Leben“, 7:12–7:38: „Und wir haben gesprochen natürlich, wie viel steckt eigentlich erlebtes Leben von ihm selbst [Max Frisch; AG] in diesem Roman drin. Das ist immer etwas, was mich sehr, sehr interessiert, das ist immer der beste Zugang zu einem Stoff, wenn man versucht, rauszulesen aus dem Buch und auch aus dem Gespräch mit dem Schriftsteller, was hat ihn eigentlich dazu getrieben, das Buch zu schreiben.“; Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 16–17: „Am Anfang steht die Analyse, man versucht etwas ganz Spezielles aufzufinden. Ich betrachte nämlich jeden Film als ein kleines Werk im Sinne eines Motors, der sich dreht und in dem die Zahnräder ineinander greifen. Die Frage ist: ‚Wo kommt die Energie her?‘ und ‚Läuft der Motor rund?‘. [...] Bevor man nun diesen Filmmotor baut, gibt es ja schon den Roman. Und dieser Roman hat etwas, aus dem geht eine eigenartige Energie hervor. [...] Und um einen guten Film zu machen, muss man genau diese Energie finden und dann auch benutzen, damit sich im Film die Räder bewegen. Manchmal meint man, die Energie gefunden zu haben; und dann stellt sich hinterher aber doch raus, dass man sich geirrt hat. Oder man merkt erst, nachdem die Arbeit schon abgeschlossen ist, was die wirkliche Energie hinter der Geschichte ist. Auf jeden Fall ist es gut, danach zu suchen. Am besten gelingt dies zusammen mit dem Romanautor. Das ist das große Privileg, wenn man Filme nach Literatur macht, dass man die Schriftsteller aufsuchen und mit ihnen reden kann. Vorausgesetzt, sie sind noch am Leben. [...] Was kann man aus dem Gespräch mit dem Autor lernen? Vielleicht nichts, denn er hat ja alles in sein Buch geschrieben. Und was er dazu erzählt, muss einen eher misstrauisch stimmen – zumal, wenn das Buch berühmt ist und vor längerer Zeit erschienen ist. Dann erzählt er einem zunächst einmal die Klappentexte des Verlages. Eine der ersten Fragen im Gespräch ist natürlich: ‚Wie sind Sie dazu gekommen, dieses Buch zu schreiben?‘ Also genau so zu fragen, wie der erstbeste Journalist, der ein Interview macht.“ u. S. 18: „Deshalb glaube ich, dass mich diese Arbeitsgespräche mit den Autoren zumindest vor groben Fehlinterpretationen ihrer Werke bewahrt haben.“

<sup>2065</sup> In den DVD-Extras sowie auch in einigen Kapiteln in *Licht, Schatten und Bewegung* erörtert Schlöndorff die Zusammenarbeit mit den Autoren. Siehe Anm. 1938–1939 (Böll/*Katharina Blum*), 1963–1966 (Grass/*Blechtrommel*), 1999 (Miller/*Death of a Salesman*) u. 2006–2007 (Frisch/*Homo Faber*).

<sup>2066</sup> Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf), S. 19.

<sup>2067</sup> Vgl. ebd., S. 38: „am Drehort muss man sagen: ‚Jetzt ist Schluss mit dem Autor, jetzt wird hier ein Film gemacht, und der hat seine eigenen Gesetze!‘“

Zentrum des Geschehens. Und nicht zuletzt handelt es sich um Schlöndorffs elfte Literaturverfilmung, wobei er sich nach *Death of a Salesman* und *A Gathering of Old Men* erneut einem ur-amerikanischen Thema widmet. Auf der anderen Seite nimmt *The Handmaid's Tale* eine Sonderstellung ein, da es sein erster (und bisher letzter) Film ist, der dem Genre der Dystopie zuzurechnen ist.

### Störfaktoren der künstlerischen Aneignung

Diese Gattungszugehörigkeit ist einer der Gründe, warum Schlöndorff Schwierigkeiten hat, sich den Stoff künstlerisch anzueignen. Denn in der Dystopie werden die vom Autor als bedrohlich empfundenen Gegenwartstendenzen unter absolut gesetzten negativen Vorzeichen in die Zukunft verlängert und ein maximal negatives Szenario entworfen, mit dem Ziel, durch die Warnung vor den möglichen Konsequenzen aktueller Entwicklungen auf die Ursprungsgesellschaft zurückzuwirken. Es sind genau diese dystopischen Setzungen, die Atwoods fiktivem Gesellschaftsmodell zugrunde liegen, die er nicht akzeptieren konnte. Schlöndorff – der zunächst Pinters Drehbuch und danach den Roman gelesen hat (s. Anm. 1024) – hat sowohl im Rahmen des Marketings zum Film und in den zeitnah zur Uraufführung erschienenen Zeitungsinterviews als auch Jahrzehnte später noch darauf hingewiesen, dass er „nur schwer einen Zugang zu dem Roman“ gefunden, diesen anfangs gar als „Quatsch“ abgetan habe.<sup>2068</sup> Aus seinen Äußerungen geht klar hervor, dass er es für abwegig gehalten hat, dass ein diktatorisches Regime in den USA die von Atwood in ihrem Zukunftsszenario gestaltete Form annehmen würde. Da Schlöndorff damals in New York lebte, das unter einer extrem hohen Kriminalitätsrate litt und in dem ganze Stadtteile als No-go-Area galten, erschien ihm das in Gilead herrschende Übermaß an staatlicher Ordnung als eine höchst unwahrscheinliche Vision. Darüber hinaus hat er grundsätzlich in Zweifel gezogen, dass die christlich-fundamentalistische Rechte tatsächlich die politische Macht in den USA ergreifen könnte. Hierbei spielt nicht nur eine Rolle, dass das eher intellektuell-liberale New Yorker Umfeld, in dem Schlöndorff sich bewegte, ideell und geografisch weit vom religiös-fundamentalistischen Milieu entfernt war, sondern wohl auch, dass, wie in Kapitel 10.2 dargelegt wurde, zum Zeitpunkt seines Projekteinstiegs im Frühjahr/Sommer 1988 die New Christian Right bereits massiv an Einfluss verloren hatte. Allerdings hat Schlöndorff nach Erscheinen des Films auch konzediert, dass sich seine Einstellung zu dem Stoff während der Zeit seiner Produktionstätigkeit etwas verändert habe.<sup>2069</sup> Ob und in welchem Maß derartige

<sup>2068</sup> Vgl. Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 17: „Ich fand nur schwer einen Zugang zu dem Roman. Als ich ihn das erste Mal gelesen habe, dachte ich auch: Was für ein Quatsch! Die Zukunft Amerikas wird ganz anders aussehen. Chaos, aber nicht diese Ordnung!“; *Filmfaust* 3–4/1990, Christine von Eichel-Streiber, S. 30: „Über Margaret Atwoods Roman habe ich zuerst gedacht, daß er ein ausgemachter Quatsch sei. Niemals könnte sich in Amerika eine solche Gesellschaft etablieren. Wenn überhaupt, ist diesese [sic] Land vom Chaos bedroht. Es ist in seiner Entwicklung viel zu weit fortgeschritten, als daß man es wie in Gilead durchorganisieren, das Rassengemisch viel zu bunt, als daß man eine solche Säuberung durchführen könnte. Ich wollte ihr die Prämissen nicht abnehmen.“; Schlöndorff: *The Handmaid's Tale*, S. 35: „When I read it, I said, ‚That’s not how I see America!‘ first because I didn’t think that law and order was the threat for America but chaos; it was 1985. And second the patriarchs were extremely religious, and at the time there was Tammy Bakker. There were all those evangelists in the Bible Belt, in the very religious Southern states. But frankly, seen from New York, there didn’t seem to be much of a threat. In Manhattan anyway, and in Brooklyn, and Queens, you could see those people would never make it. So I had my doubts about the basis of the novel [...]“; DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 1:17–4:36: „Ich war da etwas überrascht und ungläubig, war nun gerade seit drei oder vier Jahren in USA, hatte den *Handlungsreisenden* und den [...] *Aufstand alter Männer* gedreht, und hatte immer das Gefühl, es ist eher das Chaos, was Amerika bedroht, als zu viel Ordnung. Aber amerikanische Liberale, und vor allen Dingen in New York haben damals, muss man sagen, schon gespürt, dass da etwas kommt, was ja mit Bush junior dann auch gekommen ist. Ja, also diese Übernahme der religiösen Rechten, der neugeborenen Christen, wie auch immer, die im Grunde zurückdrehen wollen, die amerikanische Gesellschaft auf, ja, das Alte Testament, auf den Fundamentalismus. [...] Und wenn dann Amerika in einer Phase ist, wo Chaos und Anarchie womöglich ausbricht, und das war Anfang der 80er Jahre [...], dann ist immer die Gefahr, dass sie in der Panik sich religiös wieder gruppieren und organisieren. [...] Also das ist der Hintergrund, vor dem man diese Paranoia, was der Roman ja ist, verstehen muss.“ Siehe auch Anm. 2069–2073.

<sup>2069</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 4: „VS [...] Ich bin nur der Regisseur des Films. Margaret Atwood, die Amerika besser kennt als ich, hat das so geschrieben, und ich hatte als Europäer auch selbst zunächst diese Schwierigkeit, von dem ich sagte, ich kann die Prämisse nicht ganz übernehmen und verstehen. Erst bei der Arbeit an dem Film ist mir klar geworden wie gar nicht so ganz unmöglich das ist, und wie sehr schnell Umstände umschlagen können, und wie sehr stark die puritanistischen [sic] Strömungen und die Ordnungsströmungen in USA sind [...]“; *Abendzeitung*, 10./11.02.1990, Gert Gliewe: „Der Stoff war mir fremd, aber ich dachte, das kann ich trotzdem überzeugend inszenieren. [...] und schließlich sind auch die Ängste fast zu meinen eigenen geworden. [...] Ich konnte mir das eigentlich als akute Bedrohung auch nicht vorstellen. Aber als wir in North Carolina gedreht haben, dort, wo die ‚moral majority‘ Amerikas lebt, da war die Sache plötzlich ganz aktuell. [...] Aber ich kann verstehen, wenn man nichts damit anfangen kann, ich habe das Buch anfangs ja auch in alle Ecken gepfeffert.“; *Filmfaust* 3–4/1990, Christine von Eichel-Streiber, S. 30: „Dann bin ich aber zu der Überlegung gelangt, daß die Frage doch legitim ist: Wäre so etwas möglich, und wenn es möglich ist, wie würde es sich abspielen. Anstoß und Ausgangspunkt für diesen Film war für mich die Überlegung – was wäre wenn.“ Vgl. auch Schlöndorff: *The Handmaid's Tale*, S. 40: „So the more I worked

Aussagen im Zusammenhang mit der Marketing-Kampagne zu sehen sind, in der stark auf die Aktualität des Stoffes abgehoben wurde (s. Kap. 10.3), bleibt dahingestellt.

Ein weiteres Problem stellte Pinters Drehbuch dar, und zwar erstens aufgrund der schlichten Tatsache, dass dieses bereits vorlag, und zweitens aufgrund des spezifischen Charakters des Vorstufentextes. Bisher hatte Schlöndorff, von drei Ausnahmen abgesehen, bei seinen Filmen als Autor oder Mitautor des Skriptes fungiert, da dies seinen künstlerischen Grundüberzeugungen entspricht. Lediglich bei *Der Fangschuss*, für dessen Skript u. a. Schlöndorffs damalige Ehefrau Margarethe von Trotta verantwortlich zeichnet, von der anzunehmen ist, dass er mit ihr künstlerisch und weltanschaulich weitgehend übereinstimmte, dann bei seinem Herzensprojekt *Eine Liebe von Swann*, bei dem er die Bedingung, das vorhandene Drehbuch zu übernehmen, bereitwillig akzeptiert hat (s. Anm. 1997), und zuletzt bei *A Gathering of Old Men*, dessen Skript ihm, wie er im DVD-Extra berichtet, sofort gefallen hatte (s. Anm. 2002), war dies nicht der Fall. Mit Pinters künstlerischer Lösung, die dieser in Form des finalen Drehbuchs vom Februar 1987 präsentiert, war Schlöndorff nach eigenem Bekunden jedoch nicht wirklich glücklich. Seine Vorbehalte beziehen sich auf die Kürze bzw. Kargheit des Vorstufentextes sowie auf einzelne inhaltliche Aspekte, wie die mangelnden Identifizierungsmöglichkeiten mit der Protagonistin und die fehlenden Hintergrundinformationen (s. Anm. 1029–1033). Angesichts seiner eigenen, textnahen Herangehensweise bei der Adaption eines literarischen Textes und unter Berücksichtigung der konkreten Modifikationen an Pinters Skript, die untenstehend detailliert erörtert werden, ist zudem davon auszugehen, dass er auch grundsätzlich mit der Adaptionstrategie Pinters, d. h. dessen sehr freiem Umgang mit der Vorlage, haderte.

In Anbetracht dieser Ausgangslage stellt sich die Frage, warum Schlöndorff die Regiearbeit trotz der bestehenden weltanschaulichen und künstlerischen Differenzen angenommen hat. Möglicherweise gab es kunstexterne Gründe, etwa, dass er in *The Handmaid's Tale* eine Chance gesehen haben mag, sich beruflich in den USA zu etablieren oder den durch Verzögerungen bei geplanten Filmprojekten entstandenen Leerlauf (s. Anm. 2002) zu überbrücken. In künstlerischer Hinsicht hat Schlöndorff womöglich auch Anknüpfungspunkte gefunden, die es ihm ermöglichten, sich den Stoff doch noch anzuverwandeln. Im englischen Presseheft wird jedenfalls erklärt, dass sein Ansatz darin bestanden habe, sich stärker auf die Figurenbeziehungen und die psychologischen Aspekte zu konzentrieren und das dystopische Setting als soziopolitischen Kontext, der die surreale Atmosphäre eines Alptraums besitze, zu betrachten.<sup>2070</sup> Ähnlich begründet Schlöndorff in verschiedenen Kommentaren zum fertigen Film sein Engagement: So spricht er beispielsweise von den „Kafka-Qualitäten“ der Geschichte, während er sich gleichzeitig vom kritisch-negativen Amerikabild Atwoods und Pinters distanziiert,<sup>2071</sup> oder er betont, dass die Verschiebung der Lesart, nämlich Atwoods Werk nicht als „politische Prophezeiung“, sondern „als kafkaeskes Horrormärchen“ zu sehen, den Ausschlag gegeben habe<sup>2072</sup>. Ferner weist er mehrfach darauf hin, dass die Widerstandsthematik einen gewissen

---

on the film, the more I realized that Atwood and Pinter, each in their own way, were both right to think that totalitarianism like that was at least possible. [...] but it looked to me, in the middle of the 1980s, impossible.“

<sup>2070</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 10 („Production Notes“, S. 2): „I have a more optimistic view of the American future,“ Schlöndorff [sic] explains. „But as I got more involved with the relationships between the four or five characters, I found the focus of the story to be less the workings of the society than the very archetypal relations between this young woman, caught like a daughter between her parents, but expected to be a surrogate mother. Our emotional and sexual unconscious gets very involved here.“ u. S. 12–13 („Production Notes“, S. 4–5): „I don't have that dark a vision of America's future,“ Schlöndorff [sic] explains in conclusion. „But I understand that a lot of people do fear this, so the fear element is real and that fear is enough reason to tell the story. I felt that it wasn't so important to stress the political, sociological, or social aspects, but instead to enter within the psyche of the character and understand that this is a sort of nightmare she has. And the logic of a dream or nightmare is far stronger than the logic of reality.“ Vgl. auch Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*, S. 13: „Der Roman ist weder eine unmittelbare Gesellschaftsanalyse noch eine Cassandra-Prophezeiung. Er ist vielmehr ein Alptraum, in dem Frauen ihre sehr realen Ängste, Männer ihre geheimen Gelüste und Sehnsüchte wiederfinden.“ u. S. 14: „Mein Zugang zum Roman war die Konstellation der vier Hauptfiguren zueinander. Sie verhalten sich wie die Familie im viktorianischen Roman. Da gibt es den herrschsüchtigen Vater, die strenge Mutter, die nie erwachsen werdende Tochter und den Gärtner/Chauffeur im Hinterhaus.“

<sup>2071</sup> *Die Welt*, 10.02.1990, Frauke Hanck: „Margaret Atwood ist Kanadierin, sie sitzt in Toronto und hat wahnsinnige Angst vor den USA. Harold Pinter sitzt in London und ist sowieso besessen von einer negativen Auseinandersetzung mit Amerika. Ich war gelegentlich der einzig Positive, weil ich die amerikanische Zukunft so nicht sehe und mich weigere, das Ganze als politischen Film aufzufassen. [...] Meine spontane Reaktion war: Ich find' die Geschichte spannend, wenn sie einmal angefangen hat, aber ich habe Schwierigkeiten, die Prämissen zu akzeptieren. Trotzdem hat mich die Story nicht losgelassen, ihre Kafka-Qualitäten begannen mich zu irritieren und zu interessieren.“

<sup>2072</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, 16.02.90, Andres Müry, S. 18: „Das Buch [...] habe er ja zuerst für eine politische Prophezeiung gehalten, reichlich überzogen und unglaubwürdig. Erst als er es als kafkaeskes Horrormärchen begriff, als Versuch, sich eine tiefsitzende Angst von der Seele zu schreiben, habe er zugesagt.“

Anreiz geboten habe.<sup>2073</sup> Aber auch bezüglich dieser Selbstauskünfte muss offenbleiben, ob Schlöndorff hier wahrhaftig Einblick in seine künstlerische Motivation gibt oder ob sie vorrangig der Vermarktung des Films und der Rezeptionssteuerung dienen.

Nachdem Schlöndorff, der seinem auf der DVD enthaltenen Bericht mit dem Titel „Die Gewalt elegant verpackt“ zufolge davon ausgegangen war, die von ihm selbst als notwendig erachteten und auch von den Produzenten geforderten Überarbeitungen am Drehbuch mit dem Drehbuchautor gemeinsam vorzunehmen, von Pinter aber eine definitive Absage erhalten hatte (s. Anm. 1034–1035, 1037 u. 1043), befand er sich in einem künstlerischen Dilemma. Erstens bedingten die organisatorischen Umstände, dass entgegen Schlöndorffs (und Pinters) kunstprogrammatischer Überzeugung, wie wichtig eine Kollaboration von Drehbuchautor und Regisseur im Hinblick auf eine gemeinsame Vision des Films ist, eine solche hier nicht stattfand. Zweitens widerstrebte es Schlöndorff, Eingriffe in ein fertiges Skript vorzunehmen, ohne dass der verantwortliche Drehbuchautor daran beteiligt ist (s. Anm. 1038–1039). Und drittens war Schlöndorff gezwungen, ausgerechnet bei einem Stoff, mit dem er sich nicht vorbehaltlos identifizieren konnte, allein und ohne – wie von ihm präferiert – die Unterstützung durch einen ausgewiesenen Drehbuchautor zu arbeiten (s. Anm. 1036 u. 2057). Wohl aufgrund vertraglicher Verpflichtungen war es für Schlöndorff jedoch, wie er Pinter in Antwort auf dessen Absageschreiben mitteilt, „too late [...] to pull out of the project“<sup>2074</sup>.

### Der Überarbeitungsprozess im Überblick

Nach Pinters Rückzug beginnt Schlöndorff nicht bei Null, sondern versucht auf der bisher geleisteten Arbeit aufzubauen. Mit dem Ziel, einen gegenüber Pinters Entwurf quantitativ erweiterten Drehbuchtext zu erstellen, der seinen eigenen Vorstellungen eher entspricht und der auch den Anforderungen der Produzenten genügt, macht sich Schlöndorff an die Überarbeitung des Drehbuchs. Dabei benutzt er den Ausgangstext und den Drehbuchentwurf Pinters gleichermaßen als „Fundus“, d. h. er selektiert (anders als Pinter) aus zwei Quellen. Er selbst hat in einem Zeitungsartikel bemerkt: „Aus dem Bewußtseinsstrom der Atwood und dem theatralischen Treatment von Pinter eine eigene Linie zu entwickeln, das war nicht ganz einfach. Ich mußte aus beiden Elementen eigentlich erst ein Drehbuch basteln.“<sup>2075</sup> Tatsächlich weisen seine Drehbuchfassungen den Charakter von Collagen auf, in denen Textteile aus Pinters Skript unter Hinzunahme von Textpassagen aus dem Roman und den von ihm selbst oder von der Autorin verfassten Textentwürfen neuarrangiert sind. Grundsätzlich übernimmt Schlöndorff aber fast alle in Pinters Skript vorhandenen Handlungselemente. Jede der untersuchten Fassungen enthält Sequenzen folgenden Inhalts:

- den Fluchtversuch der Familie Kates, bei dem ihr Ehemann Luke getötet wird;
- die Selektion Kates für den Dienst als Handmaid und den Abtransport ins „Red Centre“, bei dem sie Moira kennenlernt;
- Kates Aufenthalt im „Red Centre“, ihr „Vorstellungsgespräch“, Moiras Fluchtplan sowie Kates Handmaidweihe und den Antritt ihres Dienstes als Handmaid im Haus Commander Freds;
- die erste Gebets- und Zeugungszeremonie sowie eine weitere Zeugungszeremonie, in der der Commander Offred berührt und Serena dies bemerkt;
- Offreds ersten Einkaufsgang mit Ofglen und einen vor „Soul Scrolls“ stattfindenden Dialog;
- die Einladung des Commanders sowie mehrere Treffen mit ihm in seinem Arbeitszimmer;
- die gynäkologische Untersuchung Offreds und die Berichterstattung in Aunt Saras Büro;
- Moiras mit Kates Hilfe bewerkstelligte Flucht aus dem „Red Centre“;
- das Arrangement Serenas und den arrangierten Besuch bei Nick;
- Ofwarrens „Birth Day“, ein „Salvaging“ und eine „Participation“;
- einen Besuch bei „Jezebel’s“ inklusive des Wiedersehens mit Moira;
- einen sich an den Besuch bei „Jezebel’s“ anschließenden Besuch bei Nick;
- das Auftauchen der neuen Ofglen, Offreds Attentat und ihre fingierte Verhaftung.

Von Anfang an hinzugefügt und über alle Fassungen beibehalten sind ein „Testifying“ Janines und ein Auftritt Janines als Schwangere, in dem sie ein Bekenntnis zum Staat Gilead ablegt und ihren

<sup>2073</sup> Vgl. *Journal für die Frau*, 2/1990, Gabriele Mirhoff: „Was hat Sie an dem Stoff so fasziniert? V. Sch.: Mich interessierten vor allem die psychologischen Aspekte: welche Komplikationen sich aus dem Dreiecksverhältnis ergeben und wie sich ein Mensch unter extremen politischen Verhältnissen wehrt.“ Siehe auch Anm. 2087.

<sup>2074</sup> Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 05.10.1988.

<sup>2075</sup> *Abendzeitung*, 10./11.02.1990, Gert Gliewe.

„Our baby“-Monolog hält, ein Versuch Moiras, durch eine vorgetäuschte Krankheit während der Weihe aus dem „Red Centre“ zu entkommen, sowie die Entdeckung Serenas, dass sie von Fred und Offred hintergangen wurde.<sup>2076</sup> Des Weiteren implementiert Schlöndorff bereits in seiner Neufassung eine weitreichende, permanente und prätextkonforme Änderung: Abweichend von Pinter, bei dem der Tochter der Protagonistin die Flucht aus Gilead gelingt und sie sich in Kanada in Sicherheit befindet, wird sie bei Schlöndorff gefangengenommen und in Gilead zwangsadoptiert. Während diese Handlungselemente den konstanten Grundplan seines Konzepts bilden, ist seine Arbeit an *The Handmaid's Tale* in inhaltlicher und struktureller Hinsicht gekennzeichnet von kontinuierlichen Revisionen, beginnend mit der Neufassung des Drehbuchs bis in die Phase der Post-Production hinein. Immer wieder ändert Schlöndorff den Handlungsablauf und die Erzählkonzeption, indem er Neuerfindungen Pinters eliminiert (und teilweise später wieder integriert), Elemente aus dem Roman, die Pinter weggelassen hatte, ins Drehbuch einbaut (und später zu einem großen Teil wieder streicht) und auf sämtlichen Darstellungsebenen (Handlung, Figuren und Narrationsstrategie) Modifikationen in allen der im Einleitungsabschnitt von Kapitel 9.3 aufgeführten Varianten vornimmt. Dabei sind einige Bereiche zu identifizieren, die besonders häufige und/oder stark sinnverändernde Überarbeitungen durchlaufen und zu denen sich auf Grundlage der festgestellten Modifikationen die künstlerischen Probleme, mit denen sich Schlöndorff konfrontiert sieht, als Fragen formulieren lassen:

Änderungsbereich	Darstellungsaspekte	Künstlerisches Problem
Die Erzählstrategie	Der Einsatz von Flashforwards und Voice-over	Wie kann man sich der Erzähltechnik des Romans wieder annähern?
Die Rückblenden	Die Anzahl, die Inhalte (Fluchtversuch, Familienleben, Politik) und die Platzierung der Flashback-Sequenzen	Welche Funktion sollen die Rückblenden für Handlung, Figurenzeichnung und Informationsvermittlung erfüllen?
Die Geschehnisse im „Red Centre“	Der Tagesablauf, die Unterrichtsinhalte (Übungen und Vorträge) und die Sanktionspraxis (wer wird gezüchtigt und warum)	Welche Informationen zum Staat Gilead, seinen Entstehungshintergründen, seinen Werten, Normen und Zielen lassen sich hier vermitteln?
Offreds Zusammen-treffen mit Ofglen	Das Timing, die Anzahl, die Anlässe und die Schauplätze ihrer Zusammen-treffen sowie die Art und Weise und die Inhalte ihrer Kommunikation	Unter welchen Voraussetzungen und Umständen erfolgt Offreds Rekrutierung für den Widerstand? Worin genau besteht ihr Auftrag?
Die Beziehung von Offred und Nick	Die Häufigkeit und Gestaltung ihrer Begegnungen, das Timing und die Umstände ihres ersten Geschlechtsverkehrs, die Intensität des emotionalen Ausdrucks, die Empfängnis eines Kindes und Nicks Rolle während und nach Kates Flucht	Was ist der Charakter ihrer Beziehung? Welche Funktion erfüllt sie innerhalb der Rebellionshandlung?
Offreds Vorgängerin	Der Anlass für Offreds Neugier, die Gelegenheiten, bei denen das Thema eingebracht oder die Frage nach der Vorgängerin explizit gestellt wird	Welche Funktion erfüllt das Motiv im Hinblick auf den Handlungsverlauf und die Figurenbeziehungen?
Die Ermordung des Commanders	Die Tatmotive, die Eskalationsfaktoren und die konkreten Umstände der Mordtat (Mordwaffe, Verhalten des Commanders)	Wie kann Offreds Tat angesichts ihres Charakters und der politischen Verhältnisse plausibel gemacht werden?
Der Schluss	Zeit und Schauplatz des Geschehens nach Offreds Flucht, Kates Gefühlsleben, der Ausblick auf die Zukunft	Wie glücklich soll das Ende sein und worin besteht das Glück? Was erreicht Offred mit ihrer Flucht aus Gilead? Wird das Regime überwunden?

Tabelle 11: Modifikationen als Lösungsversuche für künstlerische Probleme

<sup>2076</sup> Siehe Anhang G. „Testifying“: A20:30–32 → A27:37A–41 → S12:37A–38/41 → F08:19; Janines „Our baby“-Monolog: A20:100 → A27:96 → S12:96 → F08:44; Moiras Fluchtversuch: A20:46–50 → A27:44–47 → S12:43A–47 → F08:21–22; Serenas Entdeckung: A20:161 → A27:149–150 → S12:149 → F08:75.

Sowohl die sofort vorgenommenen Änderungen als auch die Experimente zeugen davon, dass der Regisseur bestrebt ist, künstlerische Lösungen zu finden, mit denen sich Pinters Konzept, das seiner Auffassung nach u. a. aufgrund des freien Umgangs mit dem Ausgangstext gewisse Defizite aufweist, verbessern lässt. Dies bezieht sich zum einen prinzipiell darauf, größere Textnähe herzustellen, etwa durch die Wiedereinsetzung Offreds als Erzählerin der Geschichte, die Gefangennahme und Adoption der Tochter und die im Roman vorgeprägte Nebenhandlung um die Figur Janine. Zum anderen betrifft es inhaltliche Erweiterungen, mit denen Schlöndorff die diagnostizierten Unzulänglichkeiten zu beheben versucht, und zwar vor allem im Hinblick auf eine psychologisch plausible Zeichnung der Figuren und ihrer Beziehungen untereinander innerhalb des gegebenen soziopolitischen Kontextes sowie auch hinsichtlich der dem Zuschauer gelieferten Hintergrundinformationen zum diktatorischen Regime. Die weitreichendste Neuerung Pinters, nämlich die „Aktivierung“ der im Roman passiven Protagonistin und die Ausformung einer Widerstandshandlung, stellt er jedoch zu keiner Zeit in Frage. In diesem Rahmen erfolgt Schlöndorffs Ausarbeitung der Story, d. h. der Romanzen- und Rebellionshandlung, die am Ende einer von Pinters Entwurf abweichenden Lösung zugeführt wird.

### Neukonzeption und schrittweise Rückkehr zu Pinters Konzept

Betrachtet man den Überarbeitungsverlauf von der Neufassung A20 bis zum fertigen Film, lässt sich feststellen, dass auf eine Phase der quantitativen und inhaltlichen Expansion eine Phase der Reduktion folgt. Dies ist etwa am Anteil neu verfasster Texte, insbesondere der Sprechtexte, abzulesen, der in den verschiedenen Fassungen stark divergiert. Wie auch in Anhang G ersichtlich ist, stellen die Entwürfe vom Oktober 1988 (A20) und vom Januar 1989 (A27) deutliche Erweiterungen gegenüber Pinters finalem Entwurf dar, während die nach Abschluss der Dreharbeiten (Februar bis Mai 1989) erstellte Fassung vom September 1989 zahlreiche Kürzungen aufweist und in den Unterschieden zwischen dieser als „according to the final cut“ bezeichneten Version und dem fertigen Film ferner dokumentiert ist, dass weitere Kürzungen im Zuge der Post-Production (ab Sommer 1989 bis ca. Jahresende 1989) vorgenommen wurden. Eine zunächst zunehmende und dann wiederum abnehmende Tendenz zeigt sich vor allem bei den beiden folgenden Darstellungsbereichen:

- 1) Die Erzählstrategie: In A20 erfolgt zunächst die Wiedereinsetzung der Hauptfigur als rückblickende Erzählerin der Geschichte und die Durchbrechung der strengen Chronologie. Da Schlöndorff neben vier neuen Sequenzen mit Voice-over auch in acht von Pinter übernommene Sequenzen Voice-over-Passagen integriert,<sup>2077</sup> weist diese Fassung – während Pinters Skript keine einzige Sequenz mit Voice-over enthält – ganze zwölf Sequenzen mit insgesamt 14 Voice-over-Passagen auf. Da er ferner neben zwei gegenüber Pinter zugefügten Flashforwards auf die Tonbandaufnahme in der Dachkammer (12 u. 16), mit denen er die Rahmenerzählung etabliert, auch die Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“ mit Parallelschnitten auf die Dachkammer erweitert (111–123), gibt es insgesamt drei Sequenzen, mit denen dem Rekonstruktionscharakter des Romans Rechnung getragen wird. In einem weiteren Zeitsprung am Ende, d. h. in der als Äquivalent zum Ausgangstext fungierenden Epilog-Sequenz (175), wird der Geschichte in dieser Fassung ähnlich wie mit den „Historical Notes“ in Atwoods Roman eine Zukunftsdimension verliehen. In der nachfolgenden Fassung A27 sind die meisten dieser Änderungen wieder zurückgenommen, aber Schlöndorff gibt den Versuch, dem literarischen Narrationskonzept zu entsprechen, noch nicht ganz auf: So entfallen zwar fast alle Tonbandaufnahme-Shots sowie der überwiegende Teil der Voice-over-Passagen,<sup>2078</sup> aber er behält die Schlafsaal- und Hubschrauber-Sequenzen mit Kates Voice-over bei (1, 1B u. 14–16A) und übernimmt neben Kates Voice-over während der Flucht im Van, mit dem sie ihre Zukunftsaussichten kommentiert (161), auch eine Tonbandaufnahme-Sequenz (163). Da er diese allerdings hinter die Flucht platziert, vollzieht sich darin ein Zeitsprung und ist unter Wegfall des Rekonstruktionsaspektes wieder eine Chronologie hergestellt. Zudem wirken die Rückblenden in A20 und A27 im Zusammenspiel mit den Flashforwards und den Voice-over-Passagen als unterstützendes Element im Hinblick auf die Annäherung an die Erzählstrategie des Romans. Schließlich verwirft Schlöndorff diese er-

<sup>2077</sup> Siehe Anhang G. Neue Sequenzen mit Voice-over: 1, 1b, 13–14 u. 79; mit Voice-over ergänzte Sequenzen: 3–11, 15, 52–58, 73–77, 111–123, 129, 140–151 u. 165–174.

<sup>2078</sup> Siehe Anhang G. Entfallene Tonbandaufnahmen: A20:16, A20:115, A20:117, A20:119 u. A20:121; entfallene Voice-over: A20:3–11 → A27:4–12, A20:15 → A27:17–19, A20:52–58 → A27:49–55, A20:73–77 → A27:70–73/A27:74, A20:79, A20:111–123 → A27:107B–107G, A20:129 → A27:110–110A/A27:119A u. A20:140–151 → A27:127–139.

zähltechnischen Lösungen jedoch. In S12 kehrt er – vom Einsatz der Voice-over-Stimme in der veränderten Schlusssequenz abgesehen – zu Pinters Erzählkonzept zurück.

- 2) Die Vermittlung von Hintergrundinformationen: Dies erstreckt sich zum einen auf das Umweltthema und die demografische Entwicklung. So geht – neben der Übernahme von Moiras expliziter Erwähnung der Umweltzerstörung in ihrem Bericht über die Zustände in den „Colonies“ beim Wiedersehen im Club „Jezebel’s“ und Kates Äußerung zum „shovelling shit in the Colonies“ in ihrem Streit mit Nick – nur die Ergänzung des Themas im Vortrag Aunt Lydias tatsächlich in die Filmfassung ein.<sup>2079</sup> Alle anderen Versuche, diese Aspekte einzubringen, sind im Laufe des Prozesses früher oder später wieder entfallen: die Vogelperspektive/das Voice-over in der Hubschrauber-Sequenz und Textpassagen in der Weihe-Predigt<sup>2080</sup> sowie das Voice-over in der Selektions-Sequenz (A20:15; s. Anm. 1155), Moiras Bemerkung zu den Kolonien bei einem Treffen auf der Toilette (A20:34; s. Anm. 1211), Erläuterungen Commander Freds (A20:129; s. Anm. 1411) und Nicks Bemerkung zu einer ausgestorbenen Vogelrasse (A27:106; s. Anm. 1368). Des Weiteren entfallen auch die Hinweise auf die Underground Femaleroad (A20:175 u. A27:137; s. Anm. 1549 u. 1489) wieder, d.h. wie bei Pinter ist schließlich lediglich die Widerstandsorganisation „Mayday“, nicht aber das nach historischem Vorbild gestaltete Fluchthilfenetzwerk genannt. Und zuletzt gibt Schlöndorff das in A27 umgesetzte Vorhaben, politische Zusammenhänge – hinsichtlich der Pornografiezensur (65A) und der Bedeutung des elektronischen Zahlungsverkehrs bei der Machtübernahme (95A–95B) – ausführlicher zu erörtern, umgehend wieder auf (s. Anhang J).

Insbesondere die Neukonzeption in A20 vermittelt den Eindruck, dass Schlöndorff einen gänzlich anderen Film im Sinn hatte als Pinter bzw. als den Film, der nach Pinters Skript umzusetzen gewesen wäre. Die Modifikationen in Bezug auf Filmanfang und -ende, Erzählerinnenstimme und Zeitstruktur stellen eigenständige künstlerische Lösungen dar, mit denen er wesentliche Merkmale des Romans in seinen Entwurf übernimmt und in denen seine adaptionsprogrammatischen Auffassungen zum Verhältnis von Ausgangstext und filmischer Interpretation reflektiert sind. Auch in A27 besteht Schlöndorffs Ansatz – obwohl einige der Neuerungen bereits hier revidiert wurden – darin, einerseits Pinters Grundlinie hinsichtlich des Handlungsablaufs beizubehalten und andererseits neue, aus dem Roman selektierte Elemente in ein stärker auf Äquivalenz angelegtes Adaptionskonzept zu integrieren. Der Versuch, auf Grundlage des existierenden Pinter-Drehbuchs allein anhand von Modifikationen und Ergänzungen ein schlüssiges Konzept zu erstellen, das sowohl dem literarischen Werk als auch dem Medium Film gerecht wird, scheitert jedoch. Denn letztlich fügen sich in diesen Fassungen die von Pinter übernommene Gesamtkonstruktion – in der das Primat der (Rebellen-)Handlung herrscht – und die an den Roman angelehnte Narrationsstrategie – mit der Atwood diese dystopische Handlungskonvention umgeformt hatte – nicht zu einer in sich stimmigen Einheit. Da zudem sowohl die Produzenten als auch Pinter kritische Einwände gegen die erzähltechnischen und informationsvermittelnden Innovationen erheben (s. Anm. 1154, 1158, 1267–1271, 1537 u. 1553), nimmt Schlöndorff Abstand von weiteren Experimenten und kehrt in dieser Hinsicht zu Pinters Ursprungskonzeption zurück. Während er damit bezüglich der erzähltechnischen Aspekte eine Entscheidung trifft, die seinen künstlerischen Überzeugungen eigentlich widerspricht, ist anzunehmen, dass ihm die Rücknahme der explanativen Teile angesichts seiner Probleme, die politischen Prämissen des Stoffes zu akzeptieren, sogar entgegengekommen ist. Er habe, so wird Schlöndorff in einem Zeitungsartikel zitiert, zunächst das Gefühl gehabt, mehr erklären zu müssen, etwa „how the Republic of Gilead came to happen“, sich dann aber darauf konzentriert „to tell the story – not explain the premise“.<sup>2081</sup>

### Die Neuakzentuierung der Haupthandlung

Um diese Geschichte jedoch anders zu erzählen als Pinter, nimmt Schlöndorff inhaltliche und strukturelle Modifikationen vor, die sich vorrangig auf die Zeichnung der Hauptfigur und die Entfaltung und Begründung der Rebellionshandlung beziehen. In Pinters Drehbuch ist die Figur Offred als politische Heldin konzipiert, als starke, selbstbestimmte und emotional unabhängige Persönlichkeit, die

<sup>2079</sup> Siehe Anhang G. Moiras Bericht: P54:140 → A20:148 → A27:137 → S12:137 → F08:68 (s. auch Anm. 1474 u. 1489); Kates Bemerkung: P54:146 → A20:152 → A27:140 → S12:140 → F08:72 (s. auch Anm. 1365 u. 1378); Aunt Lydias Vortrag: A20:25 (s. Anm. 1190), A27:37A, S12:27 u. F08:11–13.

<sup>2080</sup> Siehe Anhang G. Hubschrauber-Sequenz: A20:13–14 (s. auch Anm. 1154) → A27:14–16A → S12:16–16A (hier nur die Ansicht auf die zerstörte Landschaft, ohne das Voice-over); Predigt-Text: A20:48 (s. auch Tabelle 5) → A27:45.

<sup>2081</sup> *The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg, S. 17. Das Erscheinungsdatum fällt in die Zeit der Dreharbeiten (Februar bis Mai 1989) und liegt zwischen Fassung A27 (Januar 1989) und Fassung S12 (September 1989).

aus eigenem Antrieb ein sexuelles Verhältnis mit einem attraktiven Mann eingeht, und als kühl-distanzierte und rationale Akteurin, die ihr Schicksal in die eigene Hand nimmt, für ein höheres politisches Ziel große Risiken eingeht, zielstrebig und kaltblütig agiert und am Ende über das diktatorische Regime triumphiert. Auch wird das Motiv des politischen Widerstandes in seinem Entwurf früh eingeführt und über drei Phasen – die Demonstration von Offreds oppositioneller und aufmüpfiger Haltung zum Staat Gilead und seinen Repräsentanten, die Darstellung ihrer individuellen Normbrüche (Geschlechtsverkehr mit Nick, Fluchthilfe für Moira) und die Schilderung ihrer schrittweisen Einbindung in die Aktivitäten des organisierten Widerstandes – zügig entwickelt. Schlöndorffs Konzept ist hingegen darauf angelegt, die „Heldin“ als normalen Menschen zu präsentieren, dessen Leben infolge der politischen Umwälzungen aus der Bahn gerät, der sich mit den Wünschen und Forderungen der ihn umgebenden Personen – dem Commander, der sie zu seiner Geliebten machen will, Serena, der sie zum Mutterglück verhelfen soll, und Ofglen, die sie für den Widerstand einspannen will – konfrontiert sieht und der am Ende aufgrund des Drucks, der sich im Sog der Ereignisse aufgebaut hat, über sich hinauswächst. Über die untersuchten Fassungen hinweg lässt sich nachvollziehen, wie Schlöndorff mit verschiedenen künstlerischen Ideen experimentiert und sich schließlich für jene entscheidet, die dem Sinn der umrissenen Zielsetzung am besten entsprechen:

1) Die Figuren und ihre Beziehungen zueinander

- a) Die Protagonistin: Da er der Hauptfigur das Draufgängerische, Heroische nehmen will, ohne sie angepasst und feige erscheinen zu lassen, und um den Zuschauern die Identifikation mit ihr zu erleichtern, ist Schlöndorff bestrebt, Offred von einer emotionalen Seite zu zeigen und sie hinsichtlich charakterlicher Eigenschaften wie Mut, Handlungs- und Risikobereitschaft zwischen den Extremen zu positionieren. Während einige diesbezügliche Einfälle im Laufe des Prozesses wieder entfallen<sup>2082</sup>, sind andere teilweise über mehrere Fassungen konsequent ausgearbeitet, teilweise aber auch erst in der Post-Production-Phase implementiert. So wird Offred anhand ihres Verhaltens im Rahmen der Nebenhandlung um Janine/Ofwarren, um die sie sich in der Ankleideszene kümmert (S12:44 → F08:21) und der sie in der „Birth Day“-Sequenz Trost und Beistand spendet (S12:122A → F08:61), als mitfühlend und hilfsbereit charakterisiert. Auch ist der Kontrast zur gewitzten und tatkräftigen Moira, die Offred zeigt, wie man der Medikation entgeht (F08:11), Janine mit einer Ohrfeige zur Besinnung bringt (A27:44 → S12:44 → F08:21), ihren Fluchtplan umgehend in die Tat umsetzt (A20:48 → A27:45 → S12:45 → F08:22) und die im Film anders als bei Pinter nicht weinend (P54:49) und auch nicht als Gespielin eines „Jezebel’s“-Gastes (P54:138) gezeigt wird, wieder stärker herausgestrichen. Dass Offred hingegen durchaus wehrhaft und durchsetzungsstark sein kann, demonstriert Schlöndorff anhand von konkreten Situationen, in denen sie sich persönlich bedroht sieht: Sehr viel deutlicher als bei Pinter widersetzt sie sich dem zudringlichen Arzt (S12:93 → F08:42) und nach der Berührung während der zweiten Zeremonie fordert sie wesentlich energischer vom Commander, Derartiges zu unterlassen (A20:129 → A27:110 → S12:110 → F08:50).
- b) Offreds Beziehung zu Nick: Wie bereits erwähnt, gab es einen Dissens in der Frage, ob es sich um sexuelles Begehren (Pinter) oder Liebe (Schlöndorff) handelt (s. Anm. 1366–1367). Zudem wurde seitens der Produzenten unmissverständlich gefordert, dass die beiden nicht schon vor dem von Serena getroffenen Arrangement Geschlechtsverkehr haben sollen (s. Anm. 1368). Entsprechend arbeitet Schlöndorff deutlich heraus, dass romantische Gefühle im Spiel sind (s. Kap. 12.3.7.2), und unterläuft damit Pinters Betonung der Eigenständigkeit und Ungebundenheit der Figur Offred. Mit dem an den Roman angelehnten Kuss im Wohnzimmer (F08:33), der den unerlaubten Geschlechtsverkehr als Normbruch ersetzt, bemüht er sich jedoch um einen Ausgleich zwischen Pinters Vorstellungen, den Vorgaben der Produzenten und seinem eigenen, textnäheren Ansatz. Indem er Offred wie im Roman ein Kind von Nick empfangen lässt und ihr damit einen weiteren Grund liefert, sich aus ihrer Zwangslage zu befreien, nutzt Schlöndorff das Verhältnis ferner als eskalierenden Handlungsfaktor.
- c) Das Dreiecksverhältnis: Um Offreds tödlicher Attacke auf den Commander den Charakter einer rein aus politischen Motiven begangenen Tat zu nehmen und sie mit Affekten aufladen

<sup>2082</sup> Beispielsweise, dass Kate des Nachts weint (A20:36), sie Moira ängstlich von ihrem Fluchtplan abbringen will (A20:45 → A27:43; s. auch Anm. 1213) und der mit der Bastinado gefolterten June helfend zur Seite springt (A20:32 → A27:41 u. A20:44).

zu können, gestaltet Schlöndorff das zwischenmenschliche Beziehungsgeflecht in deutlicher Anlehnung an den Roman als klassische Triade aus Ehefrau, Ehemann und Geliebter. Während das Ansinnen des Commanders schon bei Pinter als Flirt und Seitensprung angelegt ist, baut Schlöndorff die Ehebruch-Komponente weiter aus, so dass er am Ende darstellen kann, wie die akute Bedrohung durch eine rachsüchtige betrogene Ehefrau und die Wut und Enttäuschung, vom Commander missbraucht und im Stich gelassen worden zu sein, Offred schließlich in die Lage versetzen, eine solche Bluttat zu begehen. Nach Erprobung neu hinzugefügter Eheszenen<sup>2083</sup> und verschiedener Varianten des Vorgängerin-Motivs (s. Kap. 12.3.9.2) konzentriert sich Schlöndorff darauf zu zeigen, dass Fred Serena schon einmal untreu geworden ist, die beteiligte Handmaid Suizid begangen hat, Misstrauen und Gereiztheit das eheliche Verhältnis belasten und sich Offred nach Serenas Entdeckung, erneut hintergangen worden zu sein, in einer ähnlich ausweglosen Lage befindet<sup>2084</sup>.

- d) Serena und Commander Fred: Die Kombination politischer und persönlicher Aspekte macht es erforderlich, beide Figuren nicht ausschließlich als verabscheuungswürdige Vertreter eines diktatorischen Systems zu präsentieren, sondern ihnen menschlichere Züge zu verleihen. So wird in den Auftritten Serenas, die fast alle von Pinter übernommen wurden<sup>2085</sup>, durch geringfügige Änderungen an Pinters Sprechtexten, die schauspielerische Darbietung und die filmkünstlerische Gestaltung (z. B. Großaufnahmen, Kamerafahrten und Dekors) zunehmend Empathie für die Figur – ihren verzweifelten Kinderwunsch, ihre Eifersucht auf die jüngere Frau, ihre Enttäuschung über die Untreue des Ehemanns und ihr Entsetzen über seinen Tod – geweckt. In der Darstellung des Commanders hält Schlöndorff das Bild des Offred umwerbenden, oft väterlich und jovial auftretenden Privatmannes länger aufrecht und lässt ihn erst spät als Militärkommandanten und politischen Führer in Erscheinung treten. So geriert er sich im zweiten Treffen als unverstandener Ehemann (A20:109 → A27:108 → S12:108 → F08:48; s. auch Anm. 2224), seine politischen Aussagen im vierten Treffen sind – nachdem sie gegenüber Pinter zunächst sogar verschärft wurden (P54:124 → A20:129 → A27:119A) – schließlich wieder deutlich abgemildert (S12:123 → F08:62), Ofglens Eröffnung, als Chef der Staatssicherheit sei Commander Fred ein „real bastard“, ist im Handlungsablauf nach hinten verschoben (P54:120 u. F08:64) und die Szene von der Saalräumung/Belagerung (P54:138) und die Passagen über die Verhaftung des führenden Widerstandskämpfers in der „Jezebel's“-Sequenz (P54:141) sowie die zynischen Erläuterungen des Geschehens in der Attentatssequenz (P54:167), mit denen Pinter den Commander als brutalen Militärbefehlshaber präsentiert hatte, sind im Film entfallen (F08:67/69 u. F08:78).
- 2) Die Elemente und der Ablauf der Handlung
- a) Offreds Rekrutierung und die Ausführung der Mordtat: Schlöndorffs frühe Drehbuchentwürfe A20 und A27 enthalten zunächst eine von Pinter abweichende Spielart der Anwerbung – bestehend aus Ofglens Auftrag, Commander Fred auszuspionieren (A20:127 → A27:119), der Erwähnung eines möglichen Mordkomplotts (A20:137 u. A27:143), der Aufforderung, ihnen zu helfen und das Vertrauen des Commanders zu gewinnen (A20:137 u. A27:119), der deutlichen Zustimmung Offreds, alles zu tun, worum man sie bittet (A20:154 → A27:142), Offreds Rückzieher (A20:155 → A27:143) sowie ihrem zaghaften Sinneswandel, nämlich dass sie darüber nachgedacht habe, aber nicht wisse, „wie“ (A20:158 → A27:146). Schließlich strafft Schlöndorff das Geschehen jedoch, indem er auf den Spionageauftrag (S12:122A → F08:61) lediglich wenig später das Mordkomplott, das nun als konkreter Mordauftrag an Offred formuliert ist, folgen lässt (F08:64). Auch nimmt er mit der Wiedereingliederung des Mordauf-

<sup>2083</sup> Eine weitere Zeugungszeremonie in A20:79 und zwei Esszimmer-Szenen in A27:76 und A27:119B (s. Anm. 1434).

<sup>2084</sup> Siehe Anhang G. Dies umfasst die Erwähnung eines früheren Vorfalles (S12:36A → F08:18), das eheliche Gespräch (S12:79A → F08:36), Commander Freds Eingeständnis, dass die vorherige Offred sich erhängt hat (A20:129 → A27:110A → S12:110 → F08:50) und Serenas bittere Vorwürfe, sie sei genau wie die andere eine Hure, als sie Offred mit ihrer Entdeckung konfrontiert (A27:149 → S12:149 → F08:75).

<sup>2085</sup> Siehe Anhang H und Anhang I. Bei Pinter vorgeprägt sind: „Vorstellungsgespräch“ (P54:41 → F08:18), Dienstantritt (P54:55–56 → F08:25), Gebetszeremonie (P54:64 → F08:28), Zeugungszeremonie (P54:65–66 → F08:29), die Informationen zu Offreds Tochter (P54:83 → F08:40), Zeugungszeremonie Berührung (P54:112 → F08:49), Arrangement (P54:123 → F08:52), „Birth Day“ (P54:122 → F08:61) und Offreds Verhaftung (P54:170–172 → F08:79); neu sind die Sequenzen „Eheliches Gespräch“ (F08:36) und „Serenas Entdeckung“ (F08:75) sowie der Parallelschnitt auf Serena während des arrangierten Treffens von Offred und Nick in F08:55 und die persönliche Übergabe des Fotos in F08:58.

trags (Zeitangabe und Messer) einen wesentlichen Punkt aus Pinters Konzeption wieder auf (P54:149–150 u. S12:145 → F08:73), ersetzt aber Offreds entschlossene Bestätigung, sie habe es gefunden und sei bereit (P54:151), durch eine Variante ihres eher zögerlichen Einverständnisses (S12:146 → F08:74). Offred erscheint hier weder zu allem entschlossen wie bei Pinter noch wankelmütig wie in den frühen Entwürfen Schlöndorffs. Stattdessen bleibt, da sie sich zu keiner Zeit eindeutig äußert, bis zur Tat selbst offen, ob sie sich für die Sache des Widerstands einnehmen lässt oder nicht. In der Attentatsszene (F08:78) wird dann ein Spannungsfeld aus planvollem Vorgehen und Affekt aufgebaut: Zwar begibt Offred sich zur vom Untergrund angegebenen Zeit bewaffnet in das Arbeitszimmer des Commanders; aber erst als klar wird, dass er ihr nicht helfen wird, und als er sie, obwohl er sie soeben schnöde abserviert hat, zum Abschied küssen will, erhebt sie das Messer gegen ihn.<sup>2086</sup>

- b) Das Filmende: Dass es im Film nicht zu einer Wiedervereinigung Kates mit ihrer Tochter kommt, ist den Änderungen an der Fluchtsequenz am Filmeingang geschuldet. Mit seiner (erst nach einigen Experimenten gefundenen) Lösung führt er Atwoods Romanschluss, in dem klar wird, dass die Protagonistin fliehen kann, ihr weiteres Schicksal aber offen bleibt, Pinters Idee, Kates Tatkraft mit privatem Glück zu belohnen, sowie seine und Atwoods Vorstellung, dem Ausgang der Geschichte eine hoffnungsvolle Note zu verleihen, jedoch zu einer Synthese: Kates Zuneigung zu Nick und ihre Angst um ihn, da er weiterhin undercover für den Widerstand tätig ist, ihre Vorfreude auf das Baby und ihre Sorge um dessen Zukunft sowie das tröstliche Wissen, dass ihre Tochter lebt, und ihre begründete Furcht, sie nie wiederzusehen, halten sich in der Schlussequenz die Waage (s. auch Kap. 12.3.15.2).

### Das Filmkonzept

Der Film stellt, insofern als seine Beschaffenheit in wesentlichen Teilen auf Pinters Ursprungsentwurf zurückzuführen ist, für bestimmte künstlerische Probleme aber andersgeartete Lösungen realisiert wurden als vom Drehbuchautor vorgegeben, einen Kompromiss dar. Schlöndorff folgt Pinter in Bezug auf die Neukonzeption der Erzählstrategie mit einem Wechsel der Erzählinstanz, der Aufhebung des fragmentarischen und retrospektiven Charakters der Erzählung sowie der Eliminierung der metafictionalen Ebene. Auch die Chronologisierung und zeitliche Raffung der Handlung, die neben vorhandenen Elementen, die neuorganisiert wurden, auch gegenüber dem Roman neu hinzugefügte Teile beinhaltet, sowie die Konzentration auf die Story, inklusive des Wegfalls der Vergangenheitsdarstellung und der Umformung und Ausarbeitung der Rebellionshandlung, behält Schlöndorff bei.

Wie das Romankonzept Atwoods und das Drehbuchkonzept Pinters ist auch sein Filmkonzept darauf angelegt, Kritik an den soziopolitischen Entwicklungen zu üben und vor den Auswirkungen einer christlich-fundamentalistischen Machtübernahme zu warnen. Dass die Haupthandlung jedoch nicht wie bei Pinter einen idealtypischen Verlauf von der passiven Abweichung der Protagonistin bis zum bewusst und willentlich begangenen Rebellionsakt nimmt, kann auf Schlöndorffs weltanschauliche Überzeugungen zurückgeführt werden. Zwar teilt er Pinters Faible für Rebellenfiguren, aber wie er in Kommentaren zum Film mehrfach betont, ist er sich – in Übereinstimmung mit Atwoods Auffassung (s. Anm. 974) – der begrenzten Möglichkeiten des Widerstands in einem totalitären System durchaus bewusst.<sup>2087</sup> Pinters Enthusiasmus und dessen Verve in der Darstellung des Widerstandes

<sup>2086</sup> In diesem Sinne äußert sich Schlöndorff auch in einem Zeitungsinterview nach Erscheinen des Films: „Zunächst ist da nur ein Auftrag aus dem Untergrund, ein Messer und eine Zeitangabe. Da sind Instruktionen, ohne daß sie sich selbst den Schneid zutraut. Wenn sie am Ende mit der Bitte um Hilfe in seine Bibliothek kommt, ist diese Bitte doppeldeutig. Eigentlich bezieht sie sich auf Hilfe von [sic] der eifersüchtigen Serena. Tatsächlich hilft ihr der Commander in ganz anderem Sinn. Seine banalen Floskeln geben ihr die Kraft zum Handeln. Hier treffen sich der Auftrag aus dem Untergrund und ihre private Rache.“ *Filmfaust* 3–4/1990, Christine von Eichel-Streiber, S. 28.

<sup>2087</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 10 („Production Notes“, S. 2): „Other actresses turned it down. They felt Offred was a passive character, which, I think stems from a lack of historical experience of true oppression. Because, when there is real oppression, there aren't a lot of ways of being active unless you're suicidal.“; Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 5: „die Frage war [...], wie würden nun die Menschen sich verhalten und sie [Margaret Atwood; AG] macht ja nicht eine Gesellschaftsanalyse, sondern sie beschreibt konkret das Verhalten von einem Menschen, der kein Supermensch ist. No Superwoman. Sie ist schwach, sie sagt es von sich selbst, ich bin passiv, ich wollt', ich würd' 'ne bessere Figur abgeben, ich bin eben nicht aus dem Stoff aus dem die Helden sind wie Moira, aber die Helden die [...] rebellieren, die werden gebrochen, und diese Überlebensfrage, wie kann ich mich anpassen [...] und trotzdem mir eine Würde bewahren, die es mir erlaubt, mit mir selbst weiter zu leben?“; *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 61: „Schlondorff [sic] insisted that it was only Americans – who had never lived under an authoritarian regime and could not possibly fathom that in the world inhabited by Kate, open dissent would have meant instant death – who voiced this complaint. ‚I myself never found Kate a passive character,‘ noted Schlondorff [sic], ‚although

sind im Film deshalb deutlich abgemildert und statt einer Heldin mit Vorbildcharakter präsentiert er einen normalen Menschen, mit dem sich die Zuschauer ohne Weiteres identifizieren können. Um sowohl dem Geist des Ausgangstextes als auch dem Geist des Vorstufentextes Rechnung zu tragen, siedelt Schlöndorff Offreds Tat in einem Spannungsfeld zwischen freier Willensentscheidung und logischem Schlusspunkt einer außerhalb ihrer Einflussmöglichkeiten liegenden Zuspitzung an und lässt sie sowohl als politischen Akt als auch als Beziehungstat erscheinen. Insofern sind die wesentlichen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen der Romanautorin, des Drehbuchautors und des Regisseurs – auch wenn jeder der Beteiligten Abstriche machen musste – im Film zur Geltung gebracht und zu einer als Film funktionierenden künstlerischen Lösung integriert.

## 14.3 Margaret Atwood

### 14.3.1 Adaptionenprogrammatische Positionen

Es ist davon auszugehen, dass die Autorin bestimmte künstlerische Grundüberzeugungen in Bezug auf Adaptionen im Allgemeinen und Adaptionen ihrer eigenen Werke im Besonderen entwickelt hat. Neben dem Roman *The Handmaid's Tale*, von dem z. B. auch Bühnen- und Hörspielbearbeitungen vorliegen<sup>2088</sup>, ist eine Reihe von weiteren Werken Atwoods für Film, Fernsehen, Bühne oder Hörfunk adaptiert worden. So enthalten die Manuscript Collections beispielsweise umfangreiche Unterlagen über Filmprojekte zu den Romanen *The Edible Woman*, *Surfacing*, *Lady Oracle*, *Life Before Man* und *Cat's Eye*.<sup>2089</sup> Mit einigen Adaptionen ihrer Werke hat sie sich, entweder als Rezipientin oder weil sie in irgendeiner Weise unmittelbar am Produktionsprozess beteiligt war, nachweislich intensiv auseinandergesetzt. Die eigene literarische Produktionstätigkeit, die besondere Rezeptionssituation und die künstlerische Beteiligung an Werkadaptionen stellen demnach wesentliche Faktoren bei der Ausprägung einer bestimmten Haltung der Autorin gegenüber Adaptionen dar. Diese Haltung, die sich in einem konkreten Adaptioniskonzept niederschlägt, kann als Adaptionenprogramm bezeichnet werden.

Im Fall von *The Handmaid's Tale* hat Margaret Atwood sowohl vor als auch nach Erscheinen des Films in verschiedenen Interviews zu Aspekten der Adaption Stellung genommen. Ihre Ausführungen zeugen von einem tiefgehenden Verständnis für die Probleme der Transformation von dem einen in das andere Medium. Darüber hinaus legt die Autorin, häufig von den Interviewern mit Fragen, ob ihr der Film gefallen habe oder ob sie ihr Buch in diesem Film wiedererkenne, herausgefordert, ihren Standpunkt zum Begriff der Werktreue dar. Grundlegend für ihre diesbezüglichen Auffassungen scheint zu sein, dass Atwood dem Buch gegenüber dem Film bzw. dem Schriftsteller gegenüber dem Filmemacher zunächst einmal keinen prinzipiell höheren Stellenwert einräumt. Die Anerkennung künstlerischer Expertise in den unterschiedlichen Bereichen der Kunst und die Ablehnung einer generellen Wertehierarchie drückt sie in einem Zeitungsinterview so aus: „You have to let people do their job [...]. If you want a painting, you go to a painter, but you don't tell him how to do it. I like movies, and I don't think it's just flushing a book down the toilet having it adapted.“<sup>2090</sup>

In einer Reihe von im Zusammenhang mit *The Handmaid's Tale* gegebenen Interviews thematisiert die Autorin zum einen ganz allgemein die bei einer filmischen Literaturadaption zu berücksichtigenden Differenzen zwischen den Medien, beispielsweise die notwendige Stoffreduktion, die Konzentration auf die Haupthandlung, die eingeschränkten Möglichkeiten der Innenweltdarstellung, die Unterschiede in den Wort-/Bild-Präsentationsmodi, den Zwang zur Konkretisierung, die Besonderheiten im Umgang mit Zeitstruktur und Zeitablauf, die Gleichzeitigkeit der Darstellungsebenen, divergierende Erzählstrategien sowie ungleichartige Rezeptionssituationen.<sup>2091</sup> Zum anderen benennt sie

---

she certainly read that way on paper. Kate is a survivor, not an underground fighter.“; *Marie Claire*, 03/1990, Katharina von der Leyen: „Die Amerikanerinnen sind alle von der Idee der brav kämpfenden Heldin besessen“, so Schlöndorff. „Zweihundert Jahre Geschichte (der USA) ohne totalitäres System sind ja wunderbar, aber dann hat man eben keine Erfahrung damit, wie man sich in so einem Fall verhält: daß man sich, um zu überleben, anpassen muß, ohne sich aufzugeben. Sich nach innen hin genug Kraft wahren, um eines Tages den Aufstand zu schaffen.“

<sup>2088</sup> Vgl. MS. Coll. 335, Box 92, Folder 11–12 „*Handmaid's Tale*: Opera Script“; MS. Coll. 335, Box 164, „*The Handmaid's Tale*, Adaptations“.

<sup>2089</sup> Vgl. MS. Coll. 200, Box 42–43 (*Edible Woman*) 44 (*Surfacing*), 84 (*Edible Woman*), 95 (*Lady Oracle*), 110–111 (*Edible Woman*, *Lady Oracle*, *Life Before Man*) und 117–121 (*Cat's Eye*); MS. Coll. 335, Box 77 (*Edible Woman*).

<sup>2090</sup> *The Globe and Mail*, 22.01.1988, R.G.

<sup>2091</sup> Vgl. Meyer/O'Riordan, S. 161–162: „Films are a different medium. Films are short, and they're made with images, not words; they can only handle two or three levels of meaning; they can only handle two or three levels of time; they

die komplexe Zeitstruktur und die Narrationsstrategie des Stream of Consciousness als größte Probleme bei der filmischen Adaption ihres Romans bzw. als diejenigen Elemente, die notwendigerweise für eine filmische Präsentation modifiziert werden mussten.<sup>2092</sup>

Atwood scheint sich mit ihren Erläuterungen allerdings vor allem auf das traditionelle Erzählkino zu beziehen, das ein Massenpublikum ansprechen und dieses nicht mit ungewöhnlichen Gestaltungsweisen verunsichern oder abschrecken will. Darauf deuten auch einige Formulierungen, mit denen sie kritische Einwände hinsichtlich Problemen oder Schwächen der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* zurückweist. Beispiele hierfür sind die abweichende Erzähltechnik<sup>2093</sup>, die Simplifizierung der Zeitstruktur<sup>2094</sup> sowie das Primat der Handlung gegenüber der Innenweltdarstellung<sup>2095</sup>: In allen drei Aussagen begründet sie Abweichungen zwischen Roman und Film mit den Anforderungen an einen für ein breites Publikum tauglichen Spielfilm, den sie anhand der Schlüsselwörter „Ingmar Bergmann“, „surrealistic“ und „Andy Warhol“ etwa gegen Experimental- oder Arthouse-Filme abgrenzt.

Darüber hinaus lässt sich aus Atwoods Äußerungen eine differenzierte Haltung zum oft diskutierten Begriff der Werktreue ableiten. Dass diese ihr selbst im Hinblick auf die Adaption ihrer Werke durchaus als Wertmaßstab dient, wird z. B. in einem Brief an eine Leserin, die sich kritisch zum rein männlichen Team (Produzent, Drehbuchautor, Regisseur) geäußert hat, da sie befürchtet, im Film würde nun eine männliche Perspektive präsentiert; Atwood verteidigt das Team mit dem Hinweis, dass sie keine Angebote von Produzentinnen, Regisseurinnen oder Drehbuchautorinnen erhalten habe; sie habe außerdem bei den Filmprojekten *Surfacing* und *Lady Oracle* keine guten Erfahrungen mit den Produzentinnen gemacht und stellt klar, allein das Geschlecht sei keine Garantie für Qualität; und insbesondere rechtfertigt sie die Wahl Schlöndorffs als Regisseur mit dem Verweis auf dessen werkgetreue *Blechtrummel*-Verfilmung.<sup>2096</sup> Eine Aussage Atwoods auf der Pressekonferenz, in

---

can't handle metaphor; and everything in them is very literal and visible. [...] The other problem with film is the problem of internal monologue. They were planning on using a voice-over narration, but that disappeared in the process. Film starts. It goes at the pace at which it goes. It's like an airline trip – you're buckled in. But with a book, if there's something you didn't get, you can turn back and re-read it, slow it down.“; *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „*What are the problems in making a film out of a book?* They are very different forms. [...] Movies are finite. They are very short. With a reader you have infinite time. The time that the thing takes is the time that the reader takes to read it. And that can be three hours or it can be three months. With a film you have very finite time. It begins, it runs, it's over. And it's not at the control of the viewer. It's at the control of the film that the time moves.“; Zacharias, S. 1084: „Ein Film ist kein Buch. Ein Film besteht aus Bildern, ein Buch aus Worten. Viele Dinge, die in einem Buch möglich sind, sind es im Film nicht. Zum Beispiel kann man in einem Buch mit viel mehr Zeit umgehen, man kann darstellen, was jemand denkt. Filme sind immer eindimensionaler. Es muß eine Handlung geben, man kann keine 100 Personen auftreten lassen, die Dinge werden sehr wörtlich, konkret, materialistisch dargestellt. Im Buch kann man Gefühle beschreiben, im Film müssen sie optisch zum Ausdruck kommen. Es sind zwei verschiedene Medien.“

<sup>2092</sup> *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 58: „Atwood noted that she had no problem whatever with the fact that Pinter took liberties with her narrative. ‚There are some back and forths in the movie [...] but you can't have too many time-levels for the viewer – it becomes very confused.‘; *The Daily Telegraph*, 31.10.1990, Cassandra Jardine: „she concedes it was not an easy film to make – ‚a lot of it is a monologue and that is hard to make work on film. If you have a voice-over, what do you show at the same time?‘ Like many of the most difficult books to convert it has ‚a dense verbal texture‘ and relies upon layers of flashbacks. ‚In films, once you have more than one layer of flashback it becomes very confusing.‘“; *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „*Given that Kate's rich interior life is at the book's heart, what I am really asking is: was it a problem communicating that life externally on screen?* Of course it's a problem. It's always a problem in any film made from a book in which people have a lot of thoughts. It's always a problem in how you render those thoughts, and the only real way you can render them is through the script and the acting or through voice-over.“; *The Globe and Mail*, 22.01.1988, R.G.: „Having been through the adaptation mills herself, both with her own and others' works, she appreciates the hazards. ‚[...] I know what all the problems are with adaptations. The major one with *Handmaid's Tale* is that there are four time lines. So how do you get a unified script without using hoary old flashbacks? But they seemed to solve that.‘“; *The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston: „There is a lot of layering of time, a lot of meditational prose and inner monologue. All that had to go [...].“

<sup>2093</sup> Vgl. *Metropolis. Toronto's News, Arts and Entertainment Weekly*, 08.03.1990, Marc Glassman: „Voiceover narrators don't work in modern cinema unless, ‚it is Ingmar Bergman, and in Swedish,‘ is her puckish reply to the loss of Kate's idiosyncratic point of view.“

<sup>2094</sup> Vgl. *City Limits Magazine, London's Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 10: „The problem is that in the book there are about four different layers of time and if you tried to do that in a movie you would hopelessly confuse people, unless you were making a surrealist movie.“

<sup>2095</sup> Vgl. *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „But we all knew when he [Harold Pinter; AG] began that the problem was getting a dramatic story line out of a book that is essentially meditative. One of the subjects of the book is waiting and there is no way of showing waiting on film unless you want to do an Andy Warhol movie of somebody sleeping for 12 hours.“

<sup>2096</sup> Briefwechsel zwischen Margaret Atwood (02.02.1989) und Charmaine Broe (23.01.1989, Poststempel): Charmaine Broe: „Dear Margaret, I heard that the producer, director, and scriptwriter for the movie version of ‚A Handmaid's Tale‘ are all men. When I read your book, I thought I was reading a woman's story: Of course, her life was completely ma-

der sie sich mit der Verfilmung zufrieden zeigt, gerade *weil* diese ihrer Ansicht nach ziemlich werkgetreu ausgefallen sei, belegt wiederum, dass sie vor dem Hintergrund der Mediendifferenzen von einer begrenzten Reichweite des Begriffs ausgeht: „F [...] Did you recognize your book [...] in this film? MA Yes, I recognized it very much. Because I think they stuck fairly closely to the book, although there are some things that you can do in a novel that you can't do in a film, and vice versa.“<sup>2097</sup>

### 14.3.2 *The Handmaid's Tale*: Konzeptionelle Einflussnahmen

Margaret Atwoods kunstprogrammatische Haltung zur Adaption literarischer Werke ist in ihrer konkreten Mitarbeit am Drehbuch von *The Handmaid's Tale* reflektiert. Aufgrund ihrer Rolle im Produktionsprozess verfügt sie nicht über ein eigenes Adaptionkonzept im Sinne eines ausgearbeiteten Entwurfs. Ihre künstlerischen Grundvorstellungen, die im Zusammenhang mit den ihren Romantext prägenden weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen sowie den sich auf die Aneignung literarischen Stoffes im Medium Film beziehenden Auffassungen stehen, macht sie jedoch in der Einflussnahme auf die Adaptionkonzepte Pinters und Schlöndorffs geltend.

Diese Einflussnahme ist in Kapitel 12.3 für den gesamten Prozess der Drehbuchentwicklung ausführlich dargestellt und wird in der nun folgenden Zusammenschau nach inhaltlichen Gesichtspunkten gegliedert. Bezugsgegenstände sind Pinters Adaptionkonzept, das in Form seines finalen Skripts (P54) vorliegt, und Schlöndorffs Skripte A20 und A27, die jeweils ein bestimmtes Stadium in der Entwicklung seines Adaptionkonzeptes repräsentieren. Zu letzterem ist anzumerken, dass die konkreten Kritikpunkte und Anregungen Atwoods sich überwiegend auf jene Teile des Drehbuchs beziehen, die Neufassungen des Regisseurs darstellen und die teilweise in Kollaboration mit ihr entstanden sind. Einige betreffen jedoch auch Drehbuchpassagen, die aus Pinters Feder stammen und die sie entweder bereits diesem gegenüber vorgebracht hat oder nun erstmals gegenüber Schlöndorff äußert. Die Bearbeitungen der Autorin können im Großen und Ganzen fünf inhaltlich-formalen Bereichen zugeordnet werden, auf die ihre Kritik und Kommentare hauptsächlich abzielen:

- 1) Die explizite Darbietung sexueller Handlungen und der häufige Gebrauch von Four-Letter-Words werden an einigen Stellen beanstandet.
  - a) Dies betrifft bei Pinter zum einen das Zeigen der Zeugungszeremonie (s. Anm. 1275) und zum anderen die sprachliche Ausdrucksweise sowohl des Arztes (s. Anm. 1178) als auch Serenas bzw. Nicks (s. Anm. 1364 u. 1370).
  - b) Auch in Schlöndorffs Entwürfen kritisiert Atwood die Darstellung des Geschlechtsverkehrs (s. Anm. 1286) und den vulgären Jargon, z. B. Moiras (s. Anm. 1213–1214 u. 1487).
- 2) Eine Reihe von Punkten erstreckt sich auf die Erhellung der gesellschaftlichen Hintergründe des Staates Gilead und die ausführlichere Darlegung der religiösen Weltanschauung, nicht zuletzt, um dem Eindruck anti-religiöser Tendenzen entgegenzuwirken.
  - a) Bei Pinter sind dies: der Einwand, dass es unwahrscheinlich sei, dass ein in dem Maße auf Reproduktion fixierter Staat auf ein Kind schießen würde (s. Anm. 1145); verschiedene Ergänzungen, Streichungen und Bedenken im Hinblick auf die Darstellung der Religion (s. Anm. 1172, 1302, 1304, 1309 u. 1449); die Ergänzungswünsche hinsichtlich Hintergrundinformationen zu den Themen Umweltverschmutzung und Kinderlosigkeit (s. Anm. 1173 u. 1182); die Hinweise auf das Normensystem des Staates, wie das Verbot von Blickkontak-

---

nipulated by men in the book, so perhaps you planned it that the movie would be manipulated by men too? A cosmic joke, perhaps? But – I think I really would rather see her perspective on the screen, not his. Sincerely, Charmaine Broe“; Margaret Atwood: „Dear Charmaine Broe: In reply to your letter of ? : 1) I received no offers from any woman producer, director or screenplay writer. They had six months to make their move had they been so inclined. Anything that came in after a deal was made was of course not possible. 2) I went the woman producer route on a matter of principle with my novel *Surfacing*. The results were not fantastic. 3) There is a woman producer on *Bodily Harm* – not because she is a woman but because she's good. Ditto scriptwriter for *Life Before Man*. 4) I optioned *Lady Oracle* to a woman. Catastrophe. So I don't think gender is any guarantee of anything in the movie biz. I'm more interested how faithful the director wishes to be to the book. The director of *Handmaid's Tale* also did *The Tin Drum*, to which he was very faithful. I find your assumption that a man will necessarily manipulate and that a woman will be true to the work both naïve and, in view of my own experience, unwarranted. When you've gone a mile in my moccasins, you'll see what I mean. Sincerely, Margaret Atwood. Your letter was very like criticism I've had in the past for not reserving my work for Canadians-only.“ Vgl. auch *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 58: „Volker is not a stuffed shirt; he directed *THE TIN DRUM*, which is a pretty wonderful film; and he is pretty faithful to author's works, and was not trying to make *THE HANDMAID'S TALE* into a whole other thing.“

<sup>2097</sup> Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 1. Vgl. auch *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „I recognize it very much, as they stayed fairly close to the book.“

- ten, das Leseverbot sowie die Bedeutung des eigenen Namens (s. Anm. 1313, 1382 u. 1448); die Änderungen von britischem in amerikanisches Englisch (s. Anm. 1245 u. 1389).
- b) Bei Schlöndorff sind hier zu nennen: mehrere Einwände, Streichungen und Ergänzungen im Hinblick auf die Darstellung der Religion (s. Anm. 1190, 1193, 1220, 1223, 1284 u. 1481); die Erweiterung der Umweltaspekte (s. Anm. 1155, 1206 u. 1211); Hervorhebungen zum Normensystem Gileads wie Leseverbot, Schwarzmarkthandel, Blicke und Namen (s. Anm. 1331, 1350, 1397 u. 1404); die Darlegung und Kontrastierung der Stellung der Frau in der Zeit vor und während der Herrschaft Gileads in den von ihr verfassten Monologen der Figur Janine/Ofwarren (s. Anm. 1202, 1230 u. 1233); die deutlichere Ausprägung einer religiösen Atmosphäre anhand der von ihr umgearbeiteten oder neu hinzugefügten Gebets-, Predigt- und Liedtexte (s. Anm. 1191, 1218 u. 1222–1223); die Präsentation der Staatsführung als „Five sons of Jacob“ (s. Anm. 1251).
- 3) Etliche Überarbeitungen sind darauf gerichtet, den Figuren und ihren Beziehungen untereinander mehr psychologische Tiefe und Plausibilität zu verleihen.
- a) In Pinters Konzept bezieht sich dies auf: die Schilderung der Flucht der fünfjährigen Tochter Kates (s. Anm. 1145); die Freundschaft zwischen Kate/Offred und der lesbischen Moira (s. Anm. 1148, 1170, 1186 u. 1448) sowie die charakterlichen Unterschiede zwischen den beiden Frauen (s. Anm. 1171); den persönlichen Hintergrund der Figur Serena als TV-Evangelistin (s. Anm. 1245 u. 1439); das Verhältnis von Offred und Ofglen im Hinblick auf eine bestehende Hierarchie (s. Anm. 1303) und das sich entwickelnde Vertrauen (s. Anm. 1313); die Charakterisierung des Commanders und die Offenlegung seiner Handlungsmotive (s. Anm. 1386 u. 1394); die Liebesbeziehung von Offred und Nick (s. Anm. 1278, 1362 u. 1364); die Entwicklung der Figur Janine/Ofwarren (s. Anm. 1455); die Vereinbarkeit von Kates Bluttat mit ihrem Charakter (s. Anm. 1510).
- b) Zu nennen sind hier für das Konzept Schlöndorffs: die Darstellung des Verhaltens des fünfjährigen Kindes bei dem Fluchtversuch (s. Anm. 1152); die Charakterisierungen Serenas (s. Anm. 1261, 1442 u. 1444), Offreds (s. Anm. 1292) und Nicks (s. Anm. 1368); die Charakterisierung des Commanders und Offreds Beziehung zu ihm (s. Anm. 1413, 1419 u. 1525); die Veranschaulichung der Dreiecksbeziehung Commander/Serena/Offred (s. Anm. 1436); die Entfaltung der Romanze zwischen Offred und Nick (s. Tabelle 6 u. 7 in Kap. 12.3.7.2); die Rangordnung zwischen Offred und Ofglen (s. Anm. 1334).
- 4) Einige Bearbeitungen betreffen den Handlungsablauf oder einzelne Handlungsteile.
- a) In Pinters finaler Drehbuchfassung kritisiert Atwood in mehreren Anmerkungen das hohe Tempo, mit dem er die Handlung entfaltet: die frühe Platzierung der „Salvaging“-Sequenz (s. Anm. 1447) sowie die Zeitpunkte von Offreds Fragen nach ihrer Vorgängerin (s. Anm. 1300) und Ofglens Nennung des Lösungswortes (s. Anm. 1305); zudem regt sie eine Kürzung der Schlusssequenz um die Szene der bevorstehenden Wiedervereinigung von Mutter und Tochter an (s. Anm. 1548).
- b) In Schlöndorffs Entwürfen modifiziert Atwood Dialoge zwischen Offred und Ofglen im Rahmen der Devianzhandlung (s. Anm. 1337) sowie die Varianten des Anwerbeversuchs (s. Anm. 1514 u. 1520); streicht sie Passagen der aus Pinters Fassung übernommenen und dort nicht beanstandeten „Jezebel’s“-Sequenz (P54:141 u. A20:149); ändert und kommentiert sie die „Eskalation und Attentat“-Sequenz (s. Anm. 1517–1519 u. 1523–1524); und betreffen einige Überarbeitungen die Schlusssequenz: Zunächst verwirft Atwood den von Schlöndorff vorgeschlagenen Epilog (s. Anm. 1549–1550) und später sendet sie ihm die Skizze einer neu konzipierten Schlusszene (s. Anm. 1554).
- 5) Während sich die Autorin an keiner Stelle zu erzähltechnischen Aspekten von Pinters Konzept äußert, zielt sie mit einer Reihe von Vorschlägen auf Verbesserungen an Schlöndorffs neu konzipierter Erzählstrategie in A20 und A27. Dies gilt für die Voice-over-Passagen (s. Anm. 1150–1151, 1154, 1164, 1319, 1413 u. 1535) und die Flashback-Sequenzen (s. Anhang J, Anm. 2208, 2210, 2212, 2214–2215 u. 2220–2221) sowie insbesondere für Atwoods Neufassung der Sequenz „Arrangierter Besuch bei Nick“.

Die Auswertung zeigt deutlich, dass Margaret Atwood nicht bestrebt war, ein eigenständiges Adaptioniskonzept zu entwickeln und durchzusetzen, sondern das jeweils vorliegende Konzept zu berich-

tigen und zu verbessern. Im Vergleich zu ihrem knappen Feedback zu Pinters finalem Entwurf sind ihre Überarbeitungen in der Zusammenarbeit mit Schlöndorff zwar eindeutig zahlreicher, umfangreicher und vielfältiger, unabhängig von der Intensität ihrer Mitwirkung ist aber insofern eine konsequente Linie der Autorin erkennbar, als sie sich jedes Mal vorbehaltlos auf das von Pinter und Schlöndorff vorgelegte Adaptionkonzept einlässt und in der Regel mit dem arbeitet, was vorgegeben ist. Auffällig ist, dass sie gegenüber Schlöndorff auch Punkte kritisiert, die gegenüber Pinter ungenannt blieben (s. Anm. 1303/1334 u. 1468/1481). Möglicherweise ist das unterschiedliche Kommunikationsverhalten Atwoods darauf zurückzuführen, dass, während Pinter signalisiert hat, dass er keine Einmischung wünscht, Schlöndorff sie direkt zur Mitarbeit auffordert.

Während der überwiegende Teil von Atwoods Anmerkungen Detailfragen betrifft, zieht sie weder dem Drehbuchautor noch dem Regisseur gegenüber deren grundsätzliche künstlerische Entscheidungen in Zweifel. Dies gilt etwa für den chronologischen Handlungsablauf, die Änderung der Erzählperspektive sowie für verschiedene Neuerfindungen auf der Handlungs- und Figurenebene. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, dass die Autorin einer Neukonzeption offen oder sogar zustimmend gegenübersteht, selbst dann, wenn diese erheblich von ihrem Textkonzept abweicht. Ihre Bereitschaft, die neu konzipierte Rebellionshandlung ohne Weiteres zu akzeptieren, hängt, wie in einem Zeitungsinterview anklingt, möglicherweise auch mit der (vor dem Hintergrund der Erwartungen von Rezipienten, die die dystopische Gattungskonvention verinnerlicht haben, zu sehenden) Kritik an ihrem Roman zusammen, dass ihre Protagonistin zu passiv sei.<sup>2098</sup> Ein anschauliches Beispiel für diese Haltung ist auch ihr Einverständnis mit der prinzipiellen Neuorganisation der Handlungs- und Zeitstruktur und der eng mit der Darstellung der Innenwelt der Protagonistin verknüpften Erzählstrategie. Dies spricht sowohl aus einer anerkennenden Äußerung Karel Reisz', mit der er sich offensichtlich auf eine Vorbesprechung mit der Autorin bezieht (s. Anm. 1899), als auch aus ihrem schriftlichen Feedback zum Drehbuchentwurf vom Februar 1987, in dem sie die dem Medienwechsel geschuldete Notwendigkeit der Modifikation klar herausstellt<sup>2099</sup>. Überarbeitungen an erzähltechnisch relevanten Textteilen nimmt sie jedenfalls erst vor, *nachdem* Schlöndorff diese neukonzipiert hat. Dass Atwood eine hohe Bereitschaft zeigt, einer medienadäquaten Umsetzung Vorrang gegenüber einer stärker textkonformen Umsetzung einzuräumen, offenbart sich auch in ihrer Ablehnung des Vorschlags Schlöndorffs, mit dem Epilog, der Kate als alte Frau beim Halten eines historischen Vortrags präsentiert, ein Äquivalent zum Epilog der „Historical Notes“ zu schaffen (s. Anm. 1549–1550). In Interviews nach Erscheinen des Films begründet sie ihre Haltung zu dieser Lösung mit den sich aufgrund der Mediendifferenzen ergebenden Schwierigkeiten der filmischen Darstellung.<sup>2100</sup> Auch wenn die Autorin gelegentlich die Bedeutung bestimmter Aspekte im Roman hervorhebt und einige konkrete Vorschläge durchaus auf größere Textnähe angelegt sind, erscheint Werktreue nicht als dominanter Faktor ihrer Bearbeitungen oder gar als alleiniger Wertmaßstab. Dass diese Einstellung nicht nur für ihre Mitwirkung an der Filmproduktion bestimmend ist, sondern auch ihre Position als Rezipientin des Films prägt, wird in Kapitel 15.1 noch erörtert.

<sup>2098</sup> *The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „*The movie ends with Kate’s timely rescue by Nick (Aidan Quinn), the gallant chauffeur: Isn’t this conventional knight-in-shining-armour twist a radical departure from your novel’s bleak and intentionally ambiguous open ending?* In totalitarian societies there usually is an Underground of some kind. Some people who read the book asked why Kate didn’t take a more active part in things. That was a criticism at the time. Of course the reason she didn’t take a more active part in things was that it was too dangerous. But at least the movie’s end will satisfy some of them because she does take an active part.“

<sup>2099</sup> Atwood – „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“, S. 1: „This is a strong first draft and has brilliantly solved our major worry, that is, how to render a text that is very internal and verbal into a script that would be external and visual, as well as dramatic. It has also solved the other major worry, that is, how to combine several intercut time-lines into one time-line that will be understandable to the viewer. I see very few structural problems remaining, and congratulations are in order to Harold Pinter who has come through with flying colours. However, I have a few picky, easily-resolvable little points, which might be considered rather in the light of questions or queries.“

<sup>2100</sup> Vgl. Meyer/O’Riordan, S. 161: „If the film makers had kept the ‚Epilogue,‘ suddenly at the end of the film there would have been a whole new set of characters you’d never seen before. The audience would have said, ‚What’s going on?‘ The problems they had were the problems of film.“; *The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston: „Also absent is the future, glimpsed in the novel in a ‚flashforward‘ to the year 2195. By then Gilead is long gone and the subject of an academic symposium. It’s a brilliant [...] device to lend the story a long historical perspective. ‚There was some discussion over how this could be done, but film is so literal. In a book, all you have to do is say: ‚200 years later‘. In a film, it opens the question: what will these people look like; what will they be wearing? Do you put them in hokey spacesuits?“

## 15 Zu Rezeption und Wertung des Films

Ist *The Handmaid's Tale* nun ein guter oder ein schlechter Film? Betrachtet man zunächst die Zahlen, Daten und Fakten, zeigt sich ein uneinheitliches Bild. So war *The Handmaid's Tale* als offizieller Wettbewerbsbeitrag auf der Berlinale 1990 für den Goldenen Bären nominiert und gewann im Jahr 1991 den „GLAAD Media Award“ als „Outstanding Film“.<sup>2101</sup> Auch erteilte in Deutschland der Bewertungsausschuss der Filmbewertungsstelle dem Film das Prädikat „besonders wertvoll“.<sup>2102</sup> In wirtschaftlicher Hinsicht erwies er sich jedoch als Flop. Beispielsweise sind in der Internet Movie Database für Deutschland 265.000 Kinobesucher aufgeführt sowie als Einspielergebnis Bruttoeinnahmen in Höhe von \$4.960.385 (USA) genannt<sup>2103</sup>, und Margaret Miles kontrastiert die offiziellen Herstellungskosten mit den Einnahmen aus dem Verleih: „*Handmaid* cost \$13 million to make but recovered only \$2.3 million in domestic rentals.“<sup>2104</sup> Die Meinungen von Juroren und Publikum scheinen demnach weit auseinanderzuliegen. Über diese Feststellung hinaus soll die Frage, wie der Film aufgenommen wurde, in diesem Kapitel aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden: Welche Haltung nehmen die künstlerisch Verantwortlichen selbst zu dem Werk ein? Welches Stimmungsbild ergibt eine Auswertung der deutschsprachigen Rezensionen? Und wie wurde der Film in der wissenschaftlichen Forschung rezipiert? Bei den Filmkritiken, die in der Regel aus einem Sach- und einem Meinungsteil bestehen, konzentriere ich mich, da die Sachinformationen meist zutreffend erfasst werden, auf die (subjektiven) Meinungsäußerungen. Vor dem Hintergrund, dass Besprechungen von Medienprodukten ihren Lesern Orientierung bei der Auswahl von Medienangeboten geben, also z. B. eine Entscheidungshilfe sind bei der Frage, ob sich für diesen Film ein Kinobesuch lohnt, und so zu einem nicht geringen Teil den ökonomischen Erfolg einer Filmproduktion mitbestimmen, soll aufgezeigt werden, welche Wertungen vorgenommen werden und auf welcher Grundlage dies geschieht. Die Darstellung der wissenschaftlichen Beiträge ist als Aufarbeitung des Forschungsstandes zu verstehen. In diesem Rahmen erfolgt auch die Konfrontation von Forschungspositionen mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung sowie die kritische Auseinandersetzung mit Wertungsfragen. Abschließend betrachte ich die in den wissenschaftlichen Beiträgen geführte Wertungsdiskussion aus Sicht der kognitiven Hermeneutik.

### 15.1 Die Positionen von Romanautorin, Drehbuchautor und Regisseur

Margaret Atwood hatte den Film bereits nach einer Testvorführung in einem Brief als gelungen bezeichnet (s. Anm. 1067) und auch auf der internationalen Pressekonferenz zur Premiere hat sie ihre Zustimmung bekundet (s. Anm. 2097) sowie darüber hinaus nicht nur die Hintergründe ihres Romans erklärt<sup>2105</sup>, sondern auch das Ende des Films gegen den Vorwurf, die Heldin falle in die traditionelle Frauenrolle zurück, verteidigt<sup>2106</sup>. Ferner hat sie sich in Interviews stets eher positiv und loyal geäußert

<sup>2101</sup> Vgl. die Aufstellung der Auszeichnungen und Nominierungen in der Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/awards>.

<sup>2102</sup> In der Begründung heißt es: „Mit dem höchsten Prädikat glaubt der Bewertungsausschuß dem Regisseur Volker Schlöndorff bestätigen zu können, daß es ihm gelungen sei, mit allen Ingredienzien des Unterhaltungskinos einen perfekten Spielfilm zu machen, für den Harold Pinter ein vordergründig stimmiges, ohne Umschweife dem Titel gerecht werdendes, mit sparsamen Dialogen ausgestattetes Drehbuch lieferte. Eine utopische Story, zusammengesetzt aus Horrormotiven der Gegenwartsgeschichte (Diktatur, Rassenwahn, Verfolgungen von Minderheiten, Frauenhaß usw.), die einer kanadischen Autorin den Stoff für den bedrückenden Roman lieferten, geriet zu einem naturalistischen Thriller, der auf Versuche zu künstlerischer ‚Überhöhung‘ wohlweislich verzichtet. Ohne daß die Auswüchse dieser absurden Diktatur, die die Frau lediglich als Gebärmaschine für die Weiterexistenz der Unterdrückung behandelt, in der filmischen Realisation sich spekulativ selbständig machen (Hinrichtung, Mord, Vergewaltigung), bleibt zwischen den Handlungssträngen das Gefühl latenter Bedrohung wach, wird die Drastik des Spiels aber auch vor Übertreibung bewahrt, so daß kein Abgleiten in Lächerlichkeit erfolgt.“ Brief der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) an Neue Constantin Film GmbH & Co. Verleih KG, inklusive Gutachten des Bewertungsausschusses für den Film *Die Geschichte der Dienerin* vom 30.01.1990, S. 2–3.

<sup>2103</sup> Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/business>.

<sup>2104</sup> Miles, S. 218, Anm. 5. Sie zitiert nach: *Film Comment* (March–April 1991), S. 32.

<sup>2105</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 3, 6, 7, 9–10, 11 u. 14–15.

<sup>2106</sup> Vgl. ebd., S. 14–15: „F [...] The film and the novel both are critiques of traditional feminine roles. Yet in the film especially, it seems that in the end the heroine resorts to the traditional role of the damsel in distress. She's rescued by a hero and also one of her last concerns is for her daughter and also for her man. These two concerns almost underline the rescue mission at the end. Do you see this as contradictory, and if not, why not? MA Why should women not be human beings? Why shouldn't they love their children? Why shouldn't they have relationships with other human beings that are meaningful to them? Why should they have to be Wonder Women out of the comic books? As for damsel in distress,

und lediglich einige wenige Kritikpunkte formuliert, wobei in manchen Kommentaren ihre adaptionsprogrammatischen Auffassungen bezüglich des Werktreue-Prinzips und der filmischen Literaturadaption als eigenständiges künstlerisches Werk reflektiert sind.<sup>2107</sup> Ob ihre Aussagen, sie sei nur geringfügig an der Filmproduktion beteiligt gewesen<sup>2108</sup>, als Distanzierung zu verstehen sind, und ob sie sich auch aus Höflichkeit mit öffentlicher Kritik zurückgehalten hat, muss allerdings dahingestellt bleiben.

Harold Pinter hat sich zunächst öffentlich nur sehr verhalten zu dem fertigen Film geäußert. Nach Durchsicht der Pressespiegel in den konsultierten Archiven scheint er kaum Zeitungsinterviews gegeben zu haben und direkte Aussagen zu verschiedenen Aspekten des Films und der Filmproduktion finden sich, sieht man von den kurzen – ihm wahrscheinlich von den Marketing-Leuten in den Mund gelegten – Textpassagen in den offiziellen Pressematerialien ab (s. Anm. 1083), lediglich auf der Pressekonferenz nach der Premiere. Hier versichert er sowohl in Antwort auf die Frage, ob sich seine Vision bzw. sein Ansatz bei der Filmadaption von der bzw. dem der Autorin unterschieden habe<sup>2109</sup>, als auch auf ein abgedrehtes, jedoch nicht verwendetes, optimistischeres Filmende, angesprochen<sup>2110</sup>, dass zwischen den Beteiligten stets Konsens geherrscht habe. Und Schlöndorff erinnert sich noch Jahre später, dass Pinter sich von den Buhrufen des Premierenpublikums unbeeindruckt und „solidarisch“ mit dem Film gezeigt habe.<sup>2111</sup> Pinters spätere Ablehnung zeigt sich jedoch in dem

---

I think that [...] in most kinds of societies, everybody is really a damsel in distress. Except those at the top. As individuals, they're all pretty much in a passive position. We happen to be following one woman. But I think to say that because she doesn't suddenly on page three spring forth with her lasso and her six-shooter and do away with the regime is simply unrealistic. It means that you don't take these regimes seriously. [...] I could have bumped her off, you know, I could have had her done in. But if she was going to escape, she was gonna have to do it with the help of people.“

<sup>2107</sup> Vgl. Zacharias, S. 1084: „Solange man begreift, daß ein Film niemals ein Buch sein kann, und nicht zu viele Vergleiche anstellt, wenn man den Film als Film annimmt[,] kann man eine Literaturverfilmung akzeptieren. Das ist die Sichtweise, die ich angenommen habe. Ich weiß, daß Autoren traditionell die Filme hassen, die aus ihren Büchern gemacht worden sind. Aber dafür, daß es ein Film ist, finde ich ihn gut.“; *City Limits Magazine, London's Guide*, 01.–08.11.1990, S. 11: „Are there things that she missed? ‚What I don't think comes across in the film is that the women aren't allowed to read.‘“; *Flare*, 03/1990, John Lownsbrough, S. 88: „The film,‘ she announces firmly, ‚is very, very strong.‘“; *Frankfurter Neue Presse*, 22.02.1990, Christian Göldenboog: „Hat Ihnen denn im Ernst der Film von Schlöndorff gefallen? Atwood: Für mich als Autor ist ein Film grundsätzlicher [sic] simpler als ein Buch. Alles muß praktisch auf einen Hauptplot reduziert werden. Mein Buch ist mehr reflektierend angelegt, mit Leuten, die oft stundenlang herumsitzen und nachdenken. Und wie gefiel Ihnen das Drehbuch von Harold Pinter? Atwood: Erst einmal, es ist völlig egal, was ich zu dem fertigen Skript gesagt hätte, weil der Buchautor grundsätzlich keine Macht hat. [...] Generell kann man sagen: Autoren sind berüchtigt dafür, daß sie Filme, die aus ihren Büchern fabriziert wurden, hassen. Dieser Film hätte noch viel schlechter ausfallen können.“; *Maclean's*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 43: „Relief: [...] After seeing her novel onscreen, she seems pleased with the results. ‚The emotion that you go into it with is fear – that it will be horrible,‘ she said. ‚So many things can go wrong. When it works, you feel enormous relief.‘“; *Metropolis. Toronto's News, Arts and Entertainment Weekly*, 08.03.1990, Marc Glassman: „Margaret Atwood is elated. She is intensely engaged in the promotion of *The Handmaid's Tale*, the film based on her novel, which clearly has satisfied her aesthetic criteria. [...] Fresh from attending the launch at the Berlin Film Festival, Atwood notes with satisfaction that, ‚when East Berliners saw the film, they didn't think ‚this couldn't happen‘; they thought, ‚this is life.‘“; *Mirabella*, 11/1990: „I don't judge it in terms of my novel. Film is too literal, it's too hard to film a metaphor. [...] But the more complex the book, the greater the range of films that could come out of it, and undoubtedly if I had been making that film I would have made it with a different tonality.“; *The Daily Telegraph*, 31.10.1990, Cassandra Jardine: „Having chosen quality over cash, she assures me, she has left well alone and declares herself pleased with the result.“; *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „With some reservations about compacting past and present time in Pinter's script (I think there could have been a more meditative film, though a slower film), Atwood seems to genuinely admire the screen version of her novel.“

<sup>2108</sup> Vgl. *The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „But Atwood was emphatic that the screenplay is not hers in any way: ‚I made helpful suggestions like, ‚Americans would not say hand cream. They'd say hand lotion.‘ My contributions were at that level.‘“; *The Toronto Star*, 04/1990, Peter Goddard: „I was listened to about things that the English used. That is, I would say things like, ‚North Americans do not say hand cream. They say hand lotion,‘ and there would be changes. There were other little changes like that because Volker (Schlondorf [sic], the director) is not a North American speaker and neither is (screenwriter) Harold Pinter.“ Siehe auch Anm. 1566. In allen Beispielen bezieht sich Atwood auf eine konkrete Korrektur in Pinters Ursprungsdrehbuch (s. Anm. 1389).

<sup>2109</sup> Vgl. Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 1–2: „F I'd like to address this question to Mr. Pinter. Although you wrote the screenplay, I understand that Margaret Atwood collaborated with you from afar. What, how would you describe the difference between your visions of the film? HP Would you repeat that? F Did you have different approaches from the beginning to this film, yourself and Margaret Atwood? What, where did you agree and where did you diverge in your approaches? HP We didn't diverge at all. We agreed.“

<sup>2110</sup> Vgl. ebd., S. 17: „HP [...] I would just like to say that we considered a number of permutations, and this ending of the film is the one that was mutually agreed by everybody.“

<sup>2111</sup> Vgl. DVD-Extra „Die Gewalt – elegant verpackt“, 36:37–37:05: „Ja, trotz der Eingriffe oder Nichtbeachtung zum Teil seines Drehbuches ist Harold Pinter zur Berlinale gekommen, wo der Film ja lief. Ich weiß gar nicht mehr, ob im oder außer dem Wettbewerb, jedenfalls ausgebuht vom Berliner Publikum im Zoopalast damals. Harold Pinter fand das fabelhaft, Margaret Atwood auch. Also die waren vollkommen solidarisch mit dem Film.“ Vgl. auch *Berliner Morgenpost*, 14.02.1990, Bernd Lubowski: „Einen [...] Berlinale-Abstecher wagte der britische Dramatiker Harold Pinter [...]. Er mied

in der Pinter-Forschung oft hervorgehobenen Umstand, dass er das Skript zu *The Handmaid's Tale* nicht (wie die meisten seiner anderen Drehbücher) veröffentlicht hat, sowie in verschiedenen, vor allem an ein akademisches Fachpublikum gerichteten Stellungnahmen in Briefen und Interviews (s. Anm. 1577–1581). Sie erklärt sich größtenteils aus der Einschätzung seines eigenen Anteils an dem fertigen Film, den er aufgrund der Eingriffe in sein Drehbuch nicht als sein Werk betrachtete. So fehlte, während Pinter bei anderen Adaptionen oft gut mit dem Regisseur zusammengearbeitet hat, bei der Arbeit an *The Handmaid's Tale* der konstruktive Aspekt der gegenseitigen Inspiration und des künstlerischen Gedankenaustauschs mit dem ausführenden Regisseur fast vollständig; die Überarbeitungen durch Dritte an einem Drehbuch, das er selbst als fertig und gelungen angesehen hat, und die weitgehend seiner Kontrolle entzogen waren, mag er als destruktiv empfunden haben; die Verfilmung unterscheidet sich vergleichsweise stark, d. h. mehr als Pinter dies von anderen Umsetzungen seiner Drehbücher, die er nicht ohne Stolz als „filmed as written“<sup>2112</sup> bezeichnet, gewohnt war, von seinem Entwurf; und schließlich fand er seine Konzeption wohl besser als die im Film realisierte. Anzunehmen ist, dass ihm vor allem die Betonung der Romanze, die Eliminierung der von ihm konzipierten Rückblenden sowie die Abschwächung des Leitmotivs der Tochter und der Wegfall der Wiedervereinigung von Mutter und Tochter am Filmende weniger gefallen hat. Letztlich wertet er, und darauf weisen auch Pinters in diesem Zusammenhang gebrauchte Formulierungen – der oft zitierte Ausdruck „hotchpotch“ (s. Anm. 1580) und die Wendung „a bit of a stew“ (s. Anm. 1578) – hin, *The Handmaid's Tale* nicht als das Produkt einer gelungenen künstlerischen Kollaboration, sondern als ein mehr oder weniger willkürliches Durcheinander verschiedener Beteiligten und Einflüsse.

Auch Schlöndorff bemüht sich auf der Pressekonferenz, Roman und Film zu erklären und stellt sich der Kritik an dem vermeintlichen Happy End klar entgegen<sup>2113</sup>. Von einer gewissen kritischen Distanz zu dem Werk zeugen aber sowohl jene Aussagen, in denen er betont, dass er die Prämissen des Romans nicht habe teilen können (s. Anm. 2068–2073), als auch jene, in denen er klarstellt, dass es sich bei *The Handmaid's Tale* um eine „Auftragsarbeit“ und eine „Stilübung“ gehandelt habe<sup>2114</sup>. Dass er allerdings auch mit Pinters Drehbuch nicht zurechtgekommen ist, äußert er öffentlich erst viele Jahre später (s. Anm. 1029–1042).

---

zwar Journalisten, stellte sich dann aber doch der Pressekonferenz zu Volker Schlöndorffs Beitrag ‚Die Geschichte der Dienerin‘. Auch die Piffie nach der Vorstellung ertrug er mit Fassung: ‚Die bin ich auch von Theaterpremieren gewöhnt.‘“

<sup>2112</sup> Pinter: *Collected Screenplays 1*, S. xi; *Collected Screenplays 2*, S. ix; *Collected Screenplays 3*, S. viii (s. auch Anm. 1581). Von diesem Selbstverständnis zeugt auch der Umstand, dass Pinter in Einzelfällen explizit erklärt, warum zwischen seinem Drehbuch und dem fertigen Film Unterschiede bestehen. Vgl. die Anmerkungen zu *Langrishe, Go Down* (*Collected Screenplays 1*, S. 557), *The French Lieutenant's Woman* (*Collected Screenplays 3*, S. 1) und *The Trial* (*Collected Screenplays 3*, S. 331).

<sup>2113</sup> Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz, S. 16: „F To me also it seemed a bit strange that a wonderful film, a wonderful story seems to end like all the good old Hollywood movies. Men and women together, nice little nuclear family, and that's all women think about. It seems like that, you know, the way the film ends. VS What movie did you see? I mean, they're not together. She is alone on a mountain, she is going to give birth by herself to a baby, she lost her daughter, she of course is still hoping to maybe sometime get it. She may never. She is not with her man. The man goes another way. And she is not rescued, not only not as a damsel in distress but as someone who joined in a way the underground by picking up that knife that she found in her drawer and become active, and once the partisan or the guerilla has made this action, he has has [...] to escape. I just don't see it. Where is the happy end? I don't see it. By the way you know we shot one, it's not in the movie. F I wasn't talking about a happy end, [...] but about the concept, that everything that is on a woman's mind is having a husband she loves and who loves her, and having a baby. A nice little family ... VS I think that's what makes her human, and that's what makes us men so unhuman, that we can obviously live without family and women and children.“

<sup>2114</sup> Vgl. Bock (Hg.): *Cinegraph*, Artikel „Volker Schlöndorff“, S. E8: „Trotz der imposanten Credits [...] wurde der Film von der Kritik durchweg negativ bewertet und sogar von Schlöndorff selbst als ‚Auftragsarbeit‘ abgetan, die höchstens ‚eine wichtige Stilübung‘ für ihn gewesen sei.“; Bock (Hg.): *Lexikon der Regisseure und Kameraleute*, S. 421: „Die Sterilitäts-Utopie *The Handmaid's Tale* [...] wird von der Kritik abgelehnt und vom Regisseur als ‚Auftragsarbeit‘ bezeichnet.“; Freyermuth, S. 98: „1986 dreht er noch ‚Ein Aufstand alter Männer‘, dann erst wieder 1990 die Auftragsarbeit ‚Die Geschichte der Dienerin‘ [...]“; Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 396: „Um Geld zu verdienen, musste ich inzwischen eine Auftragsarbeit annehmen.“; Seeßlen, S. 44: „Und auch ‚Die Geschichte der Dienerin‘ entstand in den Exil-Bedingungen, [...] ein ‚heimatloses und auch etwas ratloses Werk‘, das auch der Regisseur selber immer mit etwas Distanz als ‚Auftragsarbeit‘ und ‚Stilübung‘ bezeichnete.“; Wydra, S. 183: „Ich schob diese Auftragsarbeit ein, um Geld zu verdienen. Keine sehr gute Idee, wie sich herausstellte, denn diese GESCHICHTE DER DIENERIN lag mir nicht, trotz Pinter und Duvall.“ u. S. 187: „Volker Schlöndorff bezeichnet die von ihm routiniert und wie stets hochprofessionell inszenierte Auftragsarbeit THE HANDMAID'S TALE als ‚eine wichtige Stilübung für mich‘ [...]“; *Die Zeit*, 16.02.1990, Sibylle Zehle: „Nicht mit Distanz, aber mit Abstand spricht er von ‚der Auftragsarbeit‘, der Kinopreparierung des US-Bestsellers ‚Report der Magd‘ [...]. ‚Eine wichtige Stilübung für mich‘, sagt er kühl.“; *Die Zeit*, 23.02.1990, Andreas Kilb: „Die ‚Dienerin‘ sei eine Auftragsarbeit, erklärt Schlöndorff in jedem Interview. Dann muß er sich andere Auftraggeber suchen.“

## 15.2 Aufnahme in Filmkritik und Feuilleton

Der Überblick über die Aufnahme der Verfilmung in der feuilletonistischen Filmkritik in Deutschland stützt sich in der Hauptsache auf den umfangreichen deutschsprachigen Pressespiegel in der Sammlung V.S.<sup>2115</sup> und wird durch eigene Recherchen in Print- und Onlinemedien ergänzt. Anhand prägnanter Beispiele veranschauliche ich den Tenor der journalistischen Berichterstattung und arbeite Kernaussagen der Kritik und Bewertung heraus. Nicht berücksichtigt habe ich die englischsprachigen Clippings, die sowohl in der Sammlung V.S.<sup>2116</sup> als auch in den Atwood Papers<sup>2117</sup> vorhanden sind (das Pinter-Archiv enthält keinen Pressespiegel zur Verfilmung von *The Handmaid's Tale*). Hierzu nur einige Anmerkungen: Die Mehrzahl der im Atwood-Archiv enthaltenen Artikel aus der kanadischen Presse waren bereits vor Erscheinen des Films veröffentlicht worden und konzentrierten sich als Vorberichterstattung häufig auf die Produktionsumstände oder hatten das literarische Werk oder die Person Margaret Atwood zum Gegenstand. Die Sichtung von ebenfalls im Atwood-Archiv vorhandenen Rezensionen aus britischen und US-amerikanischen Zeitungen erweckte hingegen zum einen den Eindruck, in Großbritannien werde vorwiegend Pinter-Bashing betrieben – ein auffälliger Unterschied zu einem Großteil der deutschen Presse, in der vor allem Schlöndorff für den Misserfolg verantwortlich gemacht wurde –, und zum anderen, dass der Film in den USA deutlich positiver von der Kritik aufgenommen wurde. Es scheint, dass aufgrund des behandelten Stoffes, dem auf dem nordamerikanischen Kontinent eine größere Relevanz eignete, sowie des noch höheren Bekanntheitsgrads des Romans und seiner Autorin in den USA und in Kanada eine andere Rezeptionssituation als in Europa bzw. Deutschland vorlag und dass sich zudem nationale Unterschiede bemerkbar machten, deren Gründe weniger mit dem Werk selbst als mit der Haltung zu der jeweiligen Celebrity – Atwood, Pinter und Schlöndorff – zu tun hatten. Zur Rezeptionssituation in Deutschland ist zunächst anzumerken, dass Margaret Atwoods Roman ein internationaler Bestseller und bei Erscheinen des Films bereits einem breiten Publikum bekannt war. Aufgrund dessen sowie der Berühmtheit der Beteiligten auch über die Literatur- und Filmszene hinaus, ist davon auszugehen, dass eine entsprechend hohe Erwartungshaltung beim Publikum im Hinblick auf Qualität und Aussagekraft des Films bestand. Ebenfalls kann vorausgesetzt werden, dass bei Rezipienten mit Kenntnis des literarischen Werkes gewisse, für filmische Literaturadaptionen typische Haltungen in Bezug auf Fragen der Medientransformation, Werktreue usw. ausgeprägt waren.

Die Durchsicht der Zeitungsartikel im Pressespiegel der Sammlung V.S., von denen die meisten zeitnah zur Berlinale-Premiere am 10. Februar oder dem Kinostart am 15. Februar 1990 erschienen sind, ergab ein überwiegend negatives Bild des Films in der deutschen Presse. Neben Berichten von den Filmfestspielen, denen zu entnehmen ist, dass der Film bei der Uraufführung vom Berlinale-Publikum ausgebuht wurde,<sup>2118</sup> handelt es sich in der Regel um Filmkritiken, die oft eine mehr oder weniger umfangreiche Inhaltsangabe und/oder Hintergrundinformationen zu Margaret Atwoods Roman einschließen und dabei zuweilen auf das von der Produktionsfirma zur Verfügung gestellte Pressematerial zurückgreifen. Des Weiteren finden sich eine Reihe von Interviews mit dem deutschen Regisseur, die allerdings mindestens in einigen Fällen das Ergebnis professioneller PR-Arbeit darzustellen scheinen, wie beispielsweise die in verschiedenen Tageszeitungen veröffentlichten, fast textgleichen Gespräche Schlöndorffs mit Dieter Oßwald<sup>2119</sup>. Neben diesen Veröffentlichungen in Tages- und Publikumszeitschriften habe ich auch Beiträge der professionellen Filmkritik herangezogen.

Mit wenigen Ausnahmen wurde *The Handmaid's Tale* von der Kritik verrissen. Nicht selten ist der Film mit abwertenden Schlagworten wie „Gebets-Thriller“<sup>2120</sup>, „Masochisten-Utopie“<sup>2121</sup>, „Greuel-

<sup>2115</sup> Sammlung V.S., 23.7.1 „Sammlung von Rezensionen, Interviews, Drehberichten, dt.“.

<sup>2116</sup> Sammlung V.S., 23.7.2 „Sammlung von Rezensionen, Interviews, Drehberichten, Ausland“.

<sup>2117</sup> MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4 „*The Handmaid's Tale* – Film Reviews, Promotion“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 7–8 „*The Handmaid's Tale* – Film Promotion“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 9–11 „*The Handmaid's Tale* – Film Reviews – Canada“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 12–13 „*The Handmaid's Tale* – Film Reviews – U.S.“; MS. Coll. 200, Box 152, Folder 15–17 „*The Handmaid's Tale* – Film Reviews – England“.

<sup>2118</sup> *Abendzeitung*, 12.02.1990, Ponkie; *Berliner Morgenpost*, 14.02.1990, Bernd Lubowski; *Frankfurter Neue Presse*, 22.02.1990, Christian Göldenboog; *Hamburger Abendblatt*, Nr. 36, Mathes Rehder; *Main-Post*, 16.02.1990, cor; *Mannheimer Morgen*, 13.02.1990, Carla Rhode; *Nürnberger Nachrichten*, 16.02.1990, Steffen Radlmaier.

<sup>2119</sup> *General-Anzeiger*, 01.03.1990, Dieter Oßwald; *Hamburger Morgenpost*, 10.02.1990, Dieter Oßwald; *Neue Presse Hannover*, 09.02.1990, Dieter Oßwald; *NZ*, 15.02.1990, Dieter Oßwald. Siehe auch Anm. 2188.

<sup>2120</sup> *Abendzeitung*, 12.02.1990, Ponkie.

märchen<sup>2122</sup> oder „Gruselstory“<sup>2123</sup> belegt und die am häufigsten gebrauchten Adjektive sind wohl „enttäuschend“<sup>2124</sup>, „steril“<sup>2125</sup> und „kalt“/„eiskalt“/„kühl“/„frostig“<sup>2126</sup>, gefolgt von „gefühllos“/„seelelos“/„blutleer“<sup>2127</sup> und „glatt“/„uninspiriert“/„eindimensional“<sup>2128</sup>. Die teilweise vernichtenden Kritiken gaben Anlass zu untersuchen, warum der Film eine solche Ablehnung provoziert hat, was die wesentlichen Kritikpunkte sind und welche Wertmaßstäbe der Kritik wahrscheinlich zugrunde lagen.

Vor allem werden in einer Vielzahl von Besprechungen die Reduktion auf die Story, die Simplifizierung und das neuerfundene Happy End thematisiert und mit negativen Werturteilen versehen. Dies geschieht mehrheitlich unter Bezugnahme auf die literarische Vorlage und erstreckt sich auf verschiedene Aspekte der filmischen Adaption.<sup>2129</sup> Nach Ansicht dieser Kritiker weist der Film im Vergleich zum Roman eine geringere Komplexität sowohl im Hinblick auf die Darstellungsweise als auch den Ideen- und Aussagegehalt auf, was zum einen filmkünstlerischem Unvermögen und zum anderen dem Vorherrschen kommerzieller Interessen zugeschrieben wird. In eine ähnliche Richtung weisen auch Formulierungen, mit denen die Sex & Crime-Elemente und die Effekthascherei der Inszenierung kritisiert werden. So bezeichnet etwa der Kritiker der *Stuttgarter Zeitung* das Filmplakat als „geile Fehldeutung“, die „Kinosäle füllen helfen“ könnte, und urteilt, der Film „verkommt bei Schlöndorff zu einem theatralisch choreographierten Stück Action-Kino“<sup>2130</sup>. Das Fazit der *Badischen Zeitung* lautet: „Ein knalliger, einfältiger und platter Film.“<sup>2131</sup> Andere Rezensenten nennen ihn „gelegentlich reißerisch“<sup>2132</sup>, „zu unentschlossen und plakativ“<sup>2133</sup>, auf „sadistische Schaufeffekte“<sup>2134</sup> angelegt, konstatieren, dass „Schlöndorff sich bemüht hat, ihn mit Action aufzupeppen“<sup>2135</sup>, oder bescheinigen ihm „ein erschreckendes Maß an unverhülltem Voyeurismus“<sup>2136</sup>.

<sup>2121</sup> Ebd.

<sup>2122</sup> *Badische Zeitung*, 12.02.1990; *Die Rheinpfalz*, 12.02.1990.

<sup>2123</sup> *Augsburger Allgemeine*, 12.02.1990, Wilfried Mommert; *Die Neue Ärztliche*, 13.02.1990, W.B.; *Frankfurter Neue Presse*, 12.02.1990, WM; *Passauer Neue Presse*, 13.02.1990, Horst Auerswald.

<sup>2124</sup> *Badische Zeitung*, 12.02.1990; *Die Neue Ärztliche*, 13.02.1990, W.B.; *Hamburger Abendblatt*, Nr. 36, Mathes Rehder; *Westfälische Rundschau*, 12.02.1990, Arnold Hohmann.

<sup>2125</sup> *Abendzeitung*, 15.02.1990, Ponkie; *Badische Zeitung*, 12.02.1990; *Die Rheinpfalz*, 12.02.1990; *Die Tageszeitung*, 10.02.1990, chp; *Düsseldorfer Express*, 16.02.1990, HHS; *Hamburger Abendblatt*, 15.02.1990; *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1990, Ekkehard Böhm.

<sup>2126</sup> *Abendzeitung*, 15.02.1990, Ponkie; *Die Tageszeitung*, 10.02.1990, chp; *Hamburger Abendblatt*, 15.02.1990; *Hamburger Abendblatt*, 22.02.1990, Mathes Rehder; *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1990, Ekkehard Böhm; *Hessische Allgemeine*, 15.03.1990, Juliane Sattler; *Kieler Nachrichten*, 15.02.1990, Christoph Munk; *Rheinische Post*, 12.02.1990, Sebastian Feldmann; *Westfälische Rundschau*, 12.02.1990, Arnold Hohmann.

<sup>2127</sup> *Augsburger Allgemeine*, 16.02.1990, uli; *Hamburger Abendblatt*, 15.02.1990; *Westfälische Rundschau*, 12.02.1990, Arnold Hohmann.

<sup>2128</sup> *Abendzeitung*, 12.02.1990, Ponkie; *Cinema*, 2/1990, khs, S. 129; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.02.1990, Hans-Dieter Seidel; *Hessische Allgemeine*, 15.03.1990, Juliane Sattler; *Nürnberger Nachrichten*, 16.02.1990, Steffen Radlmaier; *Rheinische Post*, 12.02.1990, Sebastian Feldmann; *Westdeutsche Zeitung/Düsseldorfer Nachrichten*, 16.02.1990, Andreas Wilink.

<sup>2129</sup> Beispiele hierfür sind: *epd Film*, 3/1990, Verena Lueken, S. 38: „Literaturverfilmungen sind ein tückisches Geschäft. Mäßige Vorlagen werden im Film nicht besser, und gute, gar herausragende Bücher verlieren durch die filmische Bearbeitung in aller Regel an Dichte und literarischer Komplexität. [...] Volker Schlöndorff und Harold Pinter [...] haben sich mit der Story begnügt und damit den besten Teil der Vorlage verschenkt.“; *Frankfurter Neue Presse*, 16.02.1990, Eberhard Seybold: „das Gedankliche wird zunehmend in den Hintergrund gedrängt“; *Hessische Allgemeine*, 15.03.1990, Juliane Sattler: „Dennoch bleibt der Film seltsam eindimensional und blaß, was die Umsetzung literarischer Gedanken und Visionen in filmische Bilder angeht.“; *Kölnische Rundschau*, 09.02.1990, Hartmut Wilmes: „Schlöndorff hingegen klebt hübsch chronologisch Bilder auf die Leinwand [...]. Letztlich jedoch gelingt dem Regisseur und seinem prominenten Drehbuchautor nur eine fatale Verflachung der Vorlage“; *Cinema*, 2/1990, khs, S. 129: „wahrscheinlich mit Rücksicht auf das amerikanische Publikum verzuckerte Schlöndorff den offenen, nur bedingt optimistischen Schluß des Romans zum sprichwörtlich rosaroten Happy-End.“; *Schwäbische Zeitung*, 02.03.90, Simone Haefele: „die größte Chance, einen herausragenden Film zu drehen, vergibt Schlöndorff am Schluß. [...] Die Frage bleibt, warum Schlöndorff das düstere Ende des Romans rosarot eingefärbt hat. Ein Zugeständnis an Hollywood?“

<sup>2130</sup> *Stuttgarter Zeitung*, 12.02.1990, Ruprecht Skasa-Weiß.

<sup>2131</sup> *Badische Zeitung*, 16.02.1990, Dorothee Hammerstein.

<sup>2132</sup> *Frankfurter Neue Presse*, 16.02.1990, Eberhard Seybold.

<sup>2133</sup> *Westfalen-Blatt*, 13.02.1990.

<sup>2134</sup> *Badische Zeitung*, 12.02.1990.

<sup>2135</sup> *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1990.

<sup>2136</sup> *Neue Presse*, 16.02.1990, Claudia Brebach.

Mangelnde Überzeugungskraft des Films ist ein weiterer Hauptgegenstand der Kritik, die z. B. in folgenden Wendungen zum Ausdruck kommt: „Der Film strahlt eine sterile Leere aus, [...], man ist innerlich auch so distanziert, daß die logischen Brüche der Story immer wieder deutlich werden. Das ist keine Zukunft, die man für möglich hält“<sup>2137</sup>; „Schlöndorffs kalte, streng stilisierte Bilder machen die politische Parabel zu einer fremdartig anmutenden Vision, die konkret kaum greifbar, fern und theoretisch erscheint und den Zuschauer emotional unbeteiligt läßt“<sup>2138</sup>; „Die Fiktion eines totalitären Staates nach alttestamentarischem Muster wirkt [...] eher unglaubwürdig als beklemmend“<sup>2139</sup>; und „Ohne erkennbares Prinzip hat Schlöndorff einige Einfälle des Romans verwendet, andere nicht. Das geht auf Kosten der Schlüssigkeit und nimmt vielen Details ihre sarkastische Schärfe“<sup>2140</sup>.

Deutlich wird in obigen Aussagen, dass es dem Film nach Auffassung dieser Kritiker weder gelingt, seinem Publikum das negativ-utopische Szenario plausibel und die utopischen Setzungen nachvollziehbar zu machen noch identifikatorische Nähe zu den handelnden Figuren herzustellen. Während dies in besonderem Maße für Zuschauer gilt, die den literarischen Text nicht kennen, ist hier aber auch impliziert, dass sich für jene Zuschauer mit Vorlagenkenntnis ein gewisses Missvergnügen ergibt, das aus der Diskrepanz zwischen dem eigenen Informationsstand in Bezug auf den Staat Gilead, der Innenwelt der Protagonistin sowie den historischen und gesellschaftlichen Hintergründen und den im Film diesbezüglich vorhandenen Informationslücken resultiert.

Von den künstlerisch beteiligten Personen steht in der deutschen Presse vor allem Volker Schlöndorff im Zentrum der Kritik. Ein Hauptvorwurf richtet sich gegen die Interesselosigkeit des Regisseurs an seinem Stoff und dessen Distanz und Halbherzigkeit bei der Umsetzung des Films, der für ihn, wie er immer wieder in Selbstaussagen betont hat (s. Anm. 2114), lediglich eine „Auftragsarbeit“ dargestellt habe.<sup>2141</sup> Einige dieser Kritiker verknüpfen hier zudem Selbstauskünfte des Regisseurs, die sich (wie bereits mehrfach zitiert) oft darauf beziehen, dass er keinen Zugang zu dem Stoff gefunden habe, dass ihm Margaret Atwoods Amerikabild fremd sei und dass er die Prämissen des Romans nicht habe teilen können (s. Anm. 2068–2073), mit ihrer Analyse des Films und sehen darin eine Begründung, dass dieser auch den Zuschauer verständnislos, distanziert und emotional unbeteiligt lasse. Dieser Argumentation liegt implizit eine Hypothese zur künstlerischen Verantwortlichkeit zugrunde. Letzteres gilt auch für alle Artikel, in denen die Würdigung der künstlerischen Leistung der Beteiligten eine Rolle spielt. Problematisch sind falsche Zuschreibungen der künstlerischen Autorschaft, und zwar nicht nur im Hinblick auf Fehlinterpretationen, sondern insbesondere da, wo einzelne Personen selbst zur Zielscheibe der Kritik werden. Im Pressespiegel der Sammlung V.S. finden sich zwar Aussagen zu den die Autorschaft betreffenden Hintergründen, die mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung (ganz oder teilweise) übereinstimmen (d. h. Ursprungsdrehbuch von Pinter, Überarbeitung durch Schlöndorff und Atwood)<sup>2142</sup>, andererseits sind im Zusammenhang

<sup>2137</sup> *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1990, Ekkehard Böhm.

<sup>2138</sup> *Kieler Nachrichten*, 15.02.1990, Christoph Munk.

<sup>2139</sup> *Nürnberger Nachrichten*, 16.02.1990, Steffen Radlmaier.

<sup>2140</sup> *epd Film*, 3/1990, Verena Lueken, S. 38. Sie nennt das Lese- und Schreibverbot und das Scrabble-Spiel und konstatiert: „Ähnlich unverständlich bleibt im Film die leidenschaftliche Beziehung zwischen Kate und Nick [...]“. Vgl. auch *Schwäbische Zeitung*, 02.03.90, Simone Haefele: „Ohne erkennbares Prinzip hat Schlöndorff Einfälle der Romanautorin verwendet, andere weggelassen. Das nimmt dem Film die Schlüssigkeit und Schärfe. Die Bedeutung des abendlichen Scrabblespiels, die plötzliche Gier nach einem männlichen Körper, die Geschenke des Kommandanten und vieles mehr bleibt dem Kinozuschauer unverständlich.“

<sup>2141</sup> Vgl. *Abendzeitung*, 15.02.90, Ponkie: „Wenn Regisseure von Rang keinen Stoff haben, der ihnen unter den Nägeln brennt und nur, weil es eben Zeit ist, wieder mal einen Film zu machen, halbherzig an einer Sache hängen bleiben, mit der sie eigentlich wenig zu schaffen haben – dann merkt man das dem Film an.“; *epd Film*, 3/1990, Verena Lueken, S. 38: „Bis zum Schluß bleibt unklar, was Schlöndorff an dem Stoff, den er gewählt hat, eigentlich interessiert.“; *Frankfurter Rundschau*, 15.02.1990, Peter Körte/*Ultimo* (Münster), 10.–23.02.1990, Peter Körte, S. 22: „Nach eigenem Bedenken hatte der Regisseur anfangs Bedenken gegenüber dem politischen Tenor der Geschichte. Er hat sie wegwegenziert und in pathetischer Musik ertränkt, um den ‚typisch europäischen Fragen nach Message, Metaphern, Gesellschaftskritik usw.‘ zu entkommen.“; *Main-Post*, 16.02.1990, cor: „Das Publikum muß auf Antrieb gespürt haben, daß dem Regisseur die Zielsetzung der Story ‚nicht ganz klar‘ war.“; *Mannheimer Morgen*, 13.02.1990, Carla Rohde: „Schlöndorff legt sich gern in gemachte Betten, das ist bequem und man riskiert nicht viel. [...] Ob der Stoff ihn überhaupt interessiert, scheint für Schlöndorff nur noch eine sekundäre Rolle zu spielen. [...] Seinem Ruf als solider Handwerker, der solche Auftragsarbeiten professionell erfüllt, hat er zwar zu Recht, auf ein wirklich eigenes, politisch engagiertes Projekt von ihm warten wir aber schon lange vergebens.“

<sup>2142</sup> Vgl. *Badische Zeitung*, 16.02.1990, Dorothee Hammerstein: „Harold Pinter hat die Vorlage zum Drehbuch verarbeitet, dabei allerdings die Sarkasmen so dick aufgetragen, als sei die Weltanschauung rechtsextremer Totalitarismen gerade eben erst durchschaut und entlarvt worden. Volker Schlöndorff ist ihm bei der Verfilmung – leider – in die Über-

mit der Frage nach der künstlerischen Verantwortung einige in den Printmedien verbreitete Informationen ungenau oder unzutreffend. So erklärt etwa die *Hessische Allgemeine*, Schlöndorff hätte „für das Drehbuch gar den hochkarätigen Dramatiker Harold Pinter“ verpflichtet<sup>2143</sup>, und suggeriert damit künstlerische Richtungsentscheidungen und eine enge kreative Kollaboration, die, wie die in der vorliegenden Untersuchung vorgenommene Rekonstruktion des Produktionsumfeldes ergab, so nicht stattgefunden hat. Weitere Beispiele sind die folgenden widersprüchlichen Zuschreibungen künstlerischer Autorschaft, die in dieser Frage jeweils Extrempositionen einnehmen. Im Berliner Stadtmagazin *Tip* heißt es: „Kein Wunder, daß Schlöndorff, der sowieso zu dem Projekt gekommen ist wie die Jungfrau zum Kinde (Ich war der letzte auf der Liste. Alle andere [sic] hatten abgelehnt, und ich rutschte rein, weil ich gerade meine Agentur gewechselt habe.), sich ohne Skrupel an ein Drehbuch hielt, das zum Zeitpunkt seines Einstiegs in das Projekt schon vorlag. Der Autor heißt Harold Pinter.“<sup>2144</sup> Demgegenüber behauptet die *Frankfurter Neue Presse*: „Der Autor Harold Pinter kann sich gegen den plakativ inszenierenden Schlöndorff nicht durchsetzen.“<sup>2145</sup>

Weniger zahlreich sind positive oder anerkennende Kritiken in der deutschen Presse, wobei sich der Eindruck ergibt, dass *The Handmaid's Tale* in Publikationen mit weiblicher Zielgruppe in der Regel besser bewertet wurde bzw., dass positive Rezensionen eher von weiblichen Autoren verfasst wurden. In den meisten der tendenziell zustimmenden Filmbesprechungen werden die aktuellen Zeitbezüge und der Realismus der Darstellung herausgestellt, die dem Werk gesellschaftliche Relevanz verleihen würden, sowie die medienadäquate filmkünstlerische Umsetzung, die den komplexen Stoff einem breiteren Publikum zugänglich mache. So schreibt etwa die *Cosmopolitan* über Schlöndorff: „Ihm gelingt es, die utopischen Visionen Margaret Atwoods, ihre Horror-Science-fiction-Welt nahe an die Gegenwart zu rücken, den Bezug zu unserer Realität heute aufzuzeigen, ohne platte Sozialkritik zu üben“<sup>2146</sup>, und zieht das Fazit, Schlöndorff müsse „von nun an als großer Frauenregisseur gelten“<sup>2147</sup>. Der Kritiker von *Die Welt* versichert, es handele sich nicht um ein „absurdes Zukunftspanorama“, sondern um einen „erschreckend aktuelle[n] Beitrag zur Gegenwartsbeschreibung“.<sup>2148</sup> *Emma* befindet: „Der Film ist von beklemmendem und hochaktuellem Realismus“ und bleibe trotz Vereinfachung „eindringlich und wuchtig“.<sup>2149</sup> Die Kritik der *Marie Claire* preist den Film als „Science-fiction, die unter die Haut geht“, und betont: „Ein beklemmender Film – weil das Geschehen so nah wirkt, nicht zuletzt dadurch erzielt, daß auf eine futuristische Umgebung verzichtet wurde.“<sup>2150</sup> Ähnlich urteilt auch die Redakteurin der *Lübecker Nachrichten*: „Das Szenario des Films ist bedrückend. Und das ist es, weil die Zukunft so real erscheint. Schlöndorff kommt ohne technische Fisimatenten aus und entwirft mit beinahe simplen Mitteln eine phantastische Welt.“<sup>2151</sup> Die Kritikerin des *Kölner Stadt-Anzeigers* bezeichnet Atwoods Roman als einen „der aufregendsten Zukunftsromane der 80er Jahre“ und streicht heraus, dass in der Filmversion „Verfremdendes erzählend vermenschlicht“ und die Geschichte „dynamisch vorwärtsdrängend erzählt“ und „kinogerecht“ umgesetzt wurde.<sup>2152</sup> Und eine weitere Rezensentin schließlich setzt einen Akzent auf Schlöndorffs gelungene filmische Präsentation: „Schlöndorff verzichtet auf den inneren Monolog der Ich-Erzählerin des Romans. Er bietet Action an, er setzt Offreds innere Spannung in Bilder um, die die Geschichte nach vorne treiben. Er entwirrt die Story, ohne sie zu banalisieren. Seine Bilder sind übersichtlich und präzise.“<sup>2153</sup>

Zuletzt gibt es neben den bis hierhin aufgeführten Beispielen mit weiblicher Verfasserschaft und/oder dezidiert weiblicher Zielgruppe auch positive Besprechungen in Fachmagazinen oder auflagenstar-

---

deutlichkeit gefolgt.“; *Marie Claire*, 03/1990, Katharina von der Leyen: „Die Autorin arbeitete eng mit Schlöndorff zusammen, das Drehbuch selbst stammt von dem englischen Theaterautor Harold Pinter.“

<sup>2143</sup> *Hessische Allgemeine*, 15.03.1990, Juliane Sattler.

<sup>2144</sup> *Tip*, 3/1990, Wolfgang Brenner, S. 31.

<sup>2145</sup> *Frankfurter Neue Presse*, 16.02.1990, Eberhard Seybold.

<sup>2146</sup> *Cosmopolitan*, 03/1990, S. 18.

<sup>2147</sup> Ebd., S. 20.

<sup>2148</sup> *Die Welt*, 12.02.1990, Rainer Nolden.

<sup>2149</sup> *Emma*, 2/1990, S. 11.

<sup>2150</sup> *Marie Claire*, 03/1990, Katharina von der Leyen.

<sup>2151</sup> *Lübecker Nachrichten*, 16.02.1990, Patricia Zimnik.

<sup>2152</sup> *Kölner Stadt-Anzeiger*, 10.02.1990, Brigitte Desalm.

<sup>2153</sup> *Marabo*, 03/1990, Uta Rotermund, S. 34.

ken Multiplikatoren wie dem *Spiegel*. Dessen Kritiker Hellmuth Karasek lobt ebenfalls die realistische Darstellungsweise, die ohne Science-Fiction-Effekte auskomme und den Wirklichkeitsbezug unterstreiche, und nennt den Film „eine schneidende Satire auf die Gegenwart“.<sup>2154</sup> Im Fachblatt *Filmfaust* hebt Bion Steinborn die aktuellen Zeitbezüge des Films hervor und würdigt ihn als „kritische Verarbeitung amerikanischer Verhältnisse“<sup>2155</sup> und als „ernsthafte Auseinandersetzung mit den Grundwerten, Grundsätzen einer freien Gesellschaft in ihren ausschweifenden Erscheinungsformen, die Amerika in einem Bild zeigen, das jenseits der gängigen Klischees liegt“<sup>2156</sup>. Die *Filmillustrierte* nennt Atwoods Roman und die Verfilmung Schlöndorffs „[e]ine kühne Vision in der Tradition von ‚1984‘“<sup>2157</sup> und bescheinigt dem Regisseur, ihm sei erneut „die Verbindung zwischen spannendem Kino und engagierter Aussage“<sup>2158</sup> geglückt.

Kontrastiert man die positiven mit den negativen Kritiken, fällt auf, dass meist Übereinstimmung bezüglich der festgestellten Filmtatsachen (z. B. die gegenüber dem Roman veränderte Erzähltechnik des Films) herrscht, die Verfasser jedoch zu ganz unterschiedlichen Interpretationen und Wertungen gelangen. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass in vielen Fällen (zumindest zum Teil) die individuellen weltanschaulichen und kunstbezogenen Überzeugungen des Rezensenten bestimmend sind, beispielsweise die Einstellung zum amerikakritischen Stoff, die Haltung zu Fragen der Frauenemanzipation, die Affinität zum Science Fiction-Genre, die an eine filmische Literaturadaption angelegten ästhetischen Wertmaßstäbe sowie das Maß der Wertschätzung für die an der Produktion beteiligten Personen. Grundsätzlich ist dies in der Darstellungsform der Rezension, die nicht mit wissenschaftlichem Anspruch auftritt, auch legitim.

### 15.3 Darstellungen in der wissenschaftlichen Forschung

Zur Aufarbeitung des Forschungsstandes und der Wertungsproblematik wurden 22 Forschungsbeiträge unterschiedlicher Provenienz, die sich mit der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* mehr oder weniger ausführlich auseinandersetzen, untersucht. In den Einzeldarstellungen, die grundsätzlich an Tepe auf dem Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik basierendem Programm für die Analyse von Sekundärtexten orientiert sind<sup>2159</sup>, konzentriere ich mich auf die Darlegung der Interpretationsthesen und Argumentationsstrategien sowie die Erörterung ggf. enthaltener Werturteile. Die 17 englischsprachigen und fünf deutschsprachigen Beiträge sind im Zeitraum von 1991 bis 2010 erschienen und werden in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung abgehandelt. In einigen Darstellungsteilen habe ich zur besseren Orientierung entsprechend meiner Notation die Nummern der Shots, auf die sich die Autoren jeweils beziehen, in eckigen Klammern aufgeführt. Nicht berücksichtigt werden Forschungsarbeiten in anderen Sprachen, Biografien<sup>2160</sup>, Filmkritiken, Einträge in Lexika und Nachschlagewerken sowie Forschungstexte, in denen der Film lediglich kurz erwähnt wird, wie dies beispielsweise in den im Zeitraum von 1992 bis 1996 erschienenen Aufsätzen von Linda S. Kauffman<sup>2161</sup>, J. Brooks Bouson<sup>2162</sup>, Ian Lancashire<sup>2163</sup> und Marta Caminero-Santangelo<sup>2164</sup> der Fall

<sup>2154</sup> *Der Spiegel*, 7/1990 (12.02.1990), Hellmuth Karasek, S. 230.

<sup>2155</sup> *Filmfaust* 3–4/1990, Bion Steinborn S. 44.

<sup>2156</sup> Ebd., S. 46.

<sup>2157</sup> *Filmillustrierte*, 2/1990, S. 58.

<sup>2158</sup> Ebd., S. 59.

<sup>2159</sup> Das Programm ist im Band *Interpretationskonflikte* (Teil II: Kritische Analyse der Sekundärliteratur) dargelegt und auf eine Vielzahl von Forschungsbeiträgen zu E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* angewandt. Vgl. Tepe/Rauter/Semlow, S. 188–195 (Kapitel 5: Konzept der Untersuchung) und S. 196–359 (Anwendung des Programms in den Kapiteln 6–18). Für weitere Beispiele zur Anwendung des Modells vgl. auch *mythos-magazin.de* – Peter Tepe und Tanja Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* 1–3.

<sup>2160</sup> Für den in Billingtons Pinter-Biografie enthaltenen Absatz zu *The Handmaid's Tale* siehe Anm. 1580. Natalie Cooke widmet der Verfilmung in *Margaret Atwood. A Biography* einige Seiten in den Kapiteln „Reflections on Society“ und „Reflections on Film“; um einige Produktionshintergründe zu erhellen und Aspekte der Autorschaft und der Rezeption zur Sprache zu bringen, greift sie auf Presseartikel (*New York Times*, 02.04.1989 und *Maclean's*, 26.02.1990) sowie auf verschiedene in den Atwood Papers verfügbare Materialien zu: sie erwähnt die „Submissions List“ und Atwoods Brief an Wilson mit Vorschlägen zum Casting (S. 283; s. auch Anm. 984 u. 1052) sowie ihren Briefwechsel mit einem weiblichen Fan (S. 300–301; s. auch Anm. 2096 u. 2189); und sie nennt Budget, Drehtermin und -ort und geht knapp auf den Rechteverkauf, die Verpflichtung Harold Pinters, die Probleme mit der Finanzierung und dem Casting, Atwoods Beteiligung und die zwiespältige Aufnahme des Films auf der Premiere ein (S. 302–303; s. Anm. 1096 u. 1566).

<sup>2161</sup> Kauffman erörtert in „Twenty-First Century Epistolarity in *The Handmaid's Tale*“ vereinzelt die Funktion bestimmter Ausstattungsmerkmale im Film – die Spielzeugsoldaten im Arbeitszimmer des Commanders und die Kostüme der

ist. Während zwölf der 22 analysierten Texte mindestens einmal in einem der anderen Beiträge referenziert sind<sup>2165</sup>, ist in keinem der Beiträge ein Forschungstext zitiert, der hier nicht berücksichtigt ist. Ich gehe deshalb davon aus, dass der Forschungsstand zum Film für den englisch- und deutschsprachigen Bereich durch diese 22 Beiträge weitgehend repräsentiert ist.

### 15.3.1 Grace Epstein: Nothing to Fight for: Repression of the Romance Plot in Harold Pinter's Screenplay of *The Handmaid's Tale* (1991)

Grace Epstein vertritt in ihrem auf dem International Pinter Festival 1991 präsentierten und im Jahr 1994 im *Pinter Review* veröffentlichten Vortrag/Aufsatz die Hauptthese, dass der Film zwar zunächst Atwoods literarische Problematisierung der Romanzenhandlung reproduziere, am Ende jedoch zum klassischen Hollywood-Schema des männlichen Heroen zurückkehre und die eigentliche Heldin auf ihren angestammten, d. h. untergeordneten Platz innerhalb der Geschlechter-Hierarchie verweise.

Sie beginnt mit einigen Vorbemerkungen zur besonderen Eignung Pinters als Drehbuchautor, der im Hinblick auf „a narrative of so many silences“ und die „feminist agenda“ des Romans sowie vor dem Hintergrund seiner hinsichtlich der Transformation ähnlicher erzählerischer Merkmale – der „linguistic and narrative self-reflexivity and self-consciousness“ und der vorhandenen „elements of deconstructed romance and language“ – erfolgreichen Adaption von *The French Lieutenant's Woman* eine passende Wahl gewesen sei. (S. 54)

Auf den folgenden anderthalb Seiten begründet Epstein ihre These zur feministischen Stoßrichtung des Romans, nämlich dass dieser „romance as problematic for women and pregnancy as a further complication to their suppression“ (S. 56) zeige, wobei sie auf Aspekte der Gattungszugehörigkeit, der Handlungskonzeption und der Funktion des Epilogs eingeht und in einem Exkurs zu feministischen und psychoanalytischen Theorien – namentlich genannt sind Laura Mulvey, Teresa de Lauretis und Luce Irigaray – ihren methodischen Zugriff transparent macht. So werde in der dystopischen Literatur – als Beispiel nennt sie Orwells *Nineteen Eighty-Four* – der Konflikt zwischen dem Anspruch des Individuums auf persönlichen Lebensvollzug und Freiheit und dem Kontrollanspruch des totalitären Staates üblicherweise über das Motiv der verbotenen Liebe vermittelt und Atwood weiche insofern von der Gattungstradition ab, als sie nicht nur eine feministische Perspektive präsentiere, sondern die Geschlechterbeziehung und den weiblichen Körper zum zentralen Gegenstand totalitärer Kontrolle mache. (S. 54–55) Liebesromanzen und die Aussicht auf ein erfüllendes Familienglück hätten Frauen stets davon abgehalten, gegen patriarchale Unterdrückung aufzubegehren, und in dieser Hinsicht stelle das verbotene Verhältnis von Offred zu Nick keine Alternative zu dem offiziellen Verhältnis von Offred zu Commander Fred dar, denn mit dem Versuch, auf inoffiziellem Weg eine Schwangerschaft herbeizuführen, werde die Impotenz des Commanders und des Staates kaschiert und so das patriarchale System gestützt, während die Beziehung mit Nick Offreds Engagement für den Widerstand entgegenstehe, sie ihr lediglich eine vorübergehende Zuflucht aus ihrem Sklavendasein als Handmaid böte und es am Schluss offenbleibe, ob Nick Offred gerettet oder verraten habe. (S. 55) Die den Roman abschließenden „Historical Notes“ verhinderten, dass Offreds vermeintliche „Rettung“ die Klimax des Romans darstellten, zeigten, dass patriarchale Muster auch in einer

---

„Jezebel's“ (S. 235), das Identifizierungsarmband der Handmaids (S. 237) sowie die allgegenwärtigen Monitore und das TV-Logo (S. 247) –, beschreibt knapp die Grundidee der futuristischen Gestaltung (S. 248 u. 251–252) und nennt die Duke University als Drehort (S. 260).

<sup>2162</sup> Die Autorin weist in ihren Beiträgen „The Misogyny of Patriarchal Culture in *The Handmaid's Tale*“ (S. 151) und „A Feminist and Psychoanalytic Approach in a Women's College“ (S. 126) lediglich auf das gegenüber dem Roman hinzugefügte Attentat der Protagonistin auf Commander Fred hin.

<sup>2163</sup> Lancashire geht in „Computer-Assisted Critical Analysis: A Case Study of Margaret Atwood's *Handmaid's Tale*“ nur an einer Stelle auf den Film ein: Er weist darauf hin, dass dieser gegenüber dem Roman einige Neuerungen enthalte (dass die Protagonistin Moira bei der Flucht hilft, den Commander ermordet und sich am Aufstand gegen das Regime beteiligt) und dass der Drehbuchautor Harold Pinter damit aus Offred eine feministische Kämpferin und Heldin gemacht habe, die mit den Heroinnen in den SF-Filmen *Alien* und *The Terminator* vergleichbar sei (S. 297–298).

<sup>2164</sup> Der Aufsatz „Moving Beyond ‚The Blank White Spaces‘: Atwood's Gilead, Postmodernism, and Strategic Resistance“ enthält nur einen kurzen Absatz zum Film (S. 40), in dem die Autorin einige Änderungen des Films gegenüber dem Roman anführt und die Ersetzung der selbstreflexiven und rekonstruierten durch eine direkte und chronologische Erzählung, die Reduktion der Vergangenheitsebene und das veränderte, „Hollywoodized“ happy ending“ als Verflachung und Verlust von Kontext und Komplexität wertet.

<sup>2165</sup> Genannt sind Epstein (von Renton und Nischik), Bignell (von Kreitzer), Cooper (von Dickinson), Willmott (von Kreitzer, Dickinson und Nischik), Hewitt (von Nischik), Kirtz (von Dickinson und Nischik), Miles (von Kreitzer), Wydra (von Nischik), Moeller/Lellis (von Wehdeking und Nischik), Gale (von Nischik), Hudgins: Freedom (von Hudgins: Three) und Dickinson (von Nischik).

entfernteren Zukunft noch wirksam seien, und verdrängten somit die Romanzenhandlung. (S. 55) Romanzenhandlungen, die in einer Vielzahl von Genres, nicht zuletzt im Hollywood-Film, vertreten seien, wiesen in der Regel eine „oedipalized structure“ auf, d.h. ein männlicher Held verlasse die Familie – vor allem die Mutter – und ziehe hinaus, um seinen Platz in der Welt zu erobern, wobei die Frau dabei stets nur als Hilfsmittel der Handlungsentwicklung, der Charakterzeichnung des männlichen Protagonisten und als Trophäe im Kampf der Männer fungiere. (S. 55) Während Atwood dieses Muster in dem Umstand, dass Luke sich nach der fundamentalistischen Machtübernahme als Offreds Beschützer geriere, abbilde, werde mit der Beziehung zu Nick die Unabhängigkeit der weiblichen Hauptfigur demonstriert, da sie deren eigenem Verlangen entspringe und sie ihr Sehnen auf das ungeborene Kind richte, die Frage nach der Vaterschaft dabei jedoch keine Rolle spiele. (S. 56)

- 1) Wenn der Commander Offred erklärt, die Menschen seien ihren Gelüsten gefolgt und hätten weder Werte noch Gefühle gehabt und es habe in der prä-gileadschen Gesellschaft „nothing to fight for“ gegeben, beklage er den Verlust des klassischen Romanzen-Narrativs, mit dem Mann in der Rolle des von anderen Männern bewunderten Helden und Eroberers. (S. 56)
- 2) Mit der Rachel-und-Leah-Geschichte habe sich Gilead zwar ein neues „romance narrative“ gegeben; aber so wie der Commander seine Impotenz zu verschleiern suche, indem er Geschlechtsverkehr an den fruchtbaren Tagen Offreds vermeide, verberge der totalitäre Staat die Unzulänglichkeiten seiner Weltanschauung durch seine restriktiven Kommunikationsregeln; und in Roman und Film werde deutlich, dass – abgesehen von Aunt Lydia – niemand von der Tauglichkeit dieses staatskonstitutiven Narrativs überzeugt sei. (S. 56–57)
- 3) Die Anfangssequenz des Films stelle eine Dekonstruktion der Geschlechterbeziehung dar, da sie erstens mit dem Tod Lukes die Auflösung der heterosexuellen Beziehung und das klägliche Scheitern des mannhaften Versuchs des romantischen Helden, Frau und Tochter zu beschützen, zeige und zweitens mit dem Wimmern des Kindes nach seiner Mutter der Fokus auf die Mutter-Kind-Beziehung und nicht auf die Paarbeziehung gelegt werde, der im Film bis zur Schlussequenz, in der die nun schwangere Protagonistin ihren Anspruch auf Wiedervereinigung mit ihrer Tochter erneut geltend macht, beibehalten werde. (S. 57)
- 4) Zur Darstellung von männlicher Unterdrückung und weiblicher Unterwerfung setze der Film unterschiedliche filmkünstlerische Mittel ein: Waggon mit der Aufschrift „cattle“ und dem Venusymbol, die uniforme Kleidung der Frauen, die formelhafte Kommunikation der Handmaids, die Kennzeichnung mit Armbändern und „high angle shots“ auf die Handmaids. (S. 57)
- 5) Commander Fred sei im Film als Mächtiger-Held dargestellt: unterwürfig gegenüber seiner Ehefrau, in seinen Annäherungsversuchen genauso kläglich wie in seinen Rechtfertigungen, als er Offred abserviert, und inkonsequent in Bezug auf die eigenen Überzeugungen. (S. 58)
- 6) Robust, sprachgewandt, scharfsinnig und rebellisch, stelle Moira im Film eine Kontrastfigur zu Offred dar; indem sie ihre Rolle „as an instrument of male pleasure“ akzeptiere, schaffe sie sich den Freiraum, ihren wahren sexuellen Neigungen nachzugehen; sie lasse anders als die Protagonistin keinen männlichen Helden in ihren Geist oder ihr Herz eindringen und bewahre sich so ihre Unabhängigkeit gegenüber den Unterdrückern. (S. 58)
- 7) Auch die Figur des Nick bzw. die Figurenbeziehung Offred/Nick untergrabe das klassische Romanzenmuster: Nicks erste Annäherung an Offred gleiche eher einem Überfall als einer Verführung und Offreds Reaktion darauf erfülle kaum die romantische Konvention des weiblichen Zögerns, seine Bemerkungen bei ihrem ersten sexuellen Zusammentreffen stellten nicht gerade ein romantisches Vorspiel dar, und als Offred ihm ihren wahren Namen nennt, wirke dies im Film nicht wie ein Vertrauensbeweis, sondern wie eine Anspielung auf „the proverbial one-night-stand line, ‚what did you say your name was?‘“. (S. 58) Allerdings seien Kates romantische Gefühle für Nick als „concession to Hollywood, to oedipalization, to putting the woman back in her place as the passive part of the couple“ zu werten. (S. 59)
- 8) Die Tradition diktiere es, dass Nick am Ende plötzlich die Rolle des „classic hero“ einnehme; er mutiere zum Retter der Frau, die sein ungeborenes Kind trägt, während Kate schwach und weinerlich werde und darum bettelt, dass er sie nicht verlassen möge; die Geschichte Kates, in der sie die Rolle der Heldin, die ihrer Freundin hilft, aus dem „Red Centre“ zu entkommen, und die Commander Fred kaltblütig tötet, innegehabt habe, werde somit zur Geschichte Nicks; die weibliche Hauptfigur sei nun „deactivated“ und spiele wieder die klassische, auf den Mann be-

zogene Rolle der Trophäe und der Bewunderin; somit hätten sowohl die männlichen Repräsentanten des Staates als auch die männlichen Repräsentanten des Widerstandes wieder etwas, um das sie kämpfen könnten. (S. 59)

Gegen Epsteins Ansatz können mehrere Einwände vorgebracht werden. Erstens ist es ein gravierender methodischer Fehler, dass im Titel des Aufsatzes das Drehbuch Harold Pinters genannt ist, als Untersuchungsgrundlage jedoch tatsächlich der Film dient, wobei diese Information in Endnote 6 relativ versteckt ist (s. auch Anm. 1575). Zweitens wird insgesamt mit der These, der Roman zeige die Problematik romantischer Beziehungen und Mutterschaft als Hindernis auf dem Weg aus männlicher Unterdrückung, die kritische Stoßrichtung von Atwoods Roman verfälscht dargestellt bzw. aus dem Gesamtzusammenhang des Textkonzepts gerissen. Nicht nur lässt sich die Gültigkeit der zugrunde liegenden Behauptung, Romantik und Familienglück stünden der weiblichen Emanzipation grundsätzlich im Wege, in Zweifel ziehen. Es entsteht vor allem der Eindruck, Atwoods literarisches Anliegen hätte hauptsächlich darin bestanden, dies zu konterkarieren, während es allenfalls als ein Teilziel im Rahmen einer umfassenderen Kritikstrategie, in der die religiös-fundamentalistischen Tendenzen der zeitgenössischen US-Gesellschaft im Mittelpunkt stehen und die Epstein überhaupt nicht im Blick hat, geltend gemacht werden könnte. Ferner lässt Epstein außer Betracht, welche Funktionen die von ihr konstatierte Dekonstruktion des „romance plot“ im textkonzeptionellen Ganzen erfüllt, etwa im Hinblick auf die Modifikation der dystopischen Gattungskonvention. Die Konzentration auf den Aspekt der Romanzenhandlung scheint keine Vertiefung einer Gesamtinterpretation des Romans darzustellen, sondern sich aus der Direktanwendung bestimmter – hier feministischer – Hintergrundtheorien zu ergeben, die aus kognitiv-hermeneutischer Sicht stets problematisch ist. Es wird unterstellt, dass traditionelle Erzählungen (sei es im Roman oder im Film) ödipale und klar geschlechterhierarchische Handlungsstrukturen aufwiesen, und dann argumentiert, inwiefern diese in den untersuchten Werken – Roman und Film – unterminiert oder reproduziert würden.

In Bezug auf den Film scheint Epstein davon auszugehen, dass die Übernahme dieses vermeintlichen Anliegens Atwoods ein wesentliches Ziel sei. Sie benennt Pinter und Schlöndorff zwar als Drehbuchautor und Regisseur und impliziert so eine Autorschaft des Films, aber sie führt die Beschaffenheit des Films bzw. des von ihr untersuchten speziellen Aspektes nicht auf die weltanschaulichen und künstlerischen Entscheidungen der Filmautoren zurück. Stattdessen entsteht der Eindruck, eine anonyme Kraft, und zwar „Hollywood's classic tradition“ habe sich des Films am Ende bemächtigt, um die patriarchale Ordnung wiederherzustellen.

Außerdem sind einige Detailbefunde zur Gestaltung von Figuren und Handlungselementen, die als Beleg für die Dekonstruktion von Romanzen-Mustern im Film dienen sollen, meiner Auffassung nach nicht stichhaltig. Der Tod Lukes und das Zentralmotiv der Wiedervereinigung mit ihrer Tochter (Punkt 3), mit der in Drehbuch und Film vom Roman abgewichen wird, erfüllen beispielsweise im Rahmen von Pinters Drehbuchkonzept bestimmte Funktionen, die mit den Stichworten *sexuelle Selbstbestimmung* und *Mutterliebe als subversive Kraft* knapp umrissen werden können und die weitgehend in den Gesamtzusammenhang des Films übernommen wurden. Die Darstellungen des Commanders (Punkt 5) unterscheiden sich in Drehbuch und Film zwar erheblich voneinander, insofern als Pinter ihn als möglichst brutalen Vertreter des totalitären Staates dargestellt hat und Schlöndorff diesen Aspekt abschwächt und die Probleme der Geschlechterbeziehungen stärker akzentuiert. Er ist jedoch keinesfalls der Schwächling, als den Epstein ihn zeichnen will. Beispielsweise demonstriert er im Film mehrfach seine Macht und Autorität und auch die Außensicht auf ihn (Ofglen, die ihn einen „real bastard“ nennt; die TV-Nachrichten, die ihn als rücksichtslosen Befehlshaber präsentieren) vermittelt ein anderes Bild. Der Deutung der Figur Moira (Punkt 6) würde ich dezidiert widersprechen. Im Film ist sie (wie im Roman) ein seelisches und körperliches Wrack, an dem ebenfalls demonstriert wird, dass – gemäß Atwoods Überzeugungen – der heroische Traum vom Widerstandskampf in einem diktatorischen Regime illusionär ist. Moira beweist zwar Galgenhumor, aber letztlich versucht sie mit der Behauptung, in „Jezebel's“ ein Paradies für Lesben gefunden zu haben, die Sorgen ihrer Freundin zu zerstreuen. Bezüglich der Beziehung von Nick und Offred (Punkt 7) halte ich Epsteins Argumentation entgegen, dass die Bemerkungen Nicks, mit denen er Serena zitiert, zum einen die Figur der Serena charakterisieren und zum anderen Gemeinsamkeit durch Lachen (über Serenas, sich im Widerspruch zwischen derber Sprache und Frömmerei äußernden, Heuchelei) schaffen sollen; dass die Nennung des Namens im Film etwas deplatziert wirkt, liegt zudem nicht daran, dass dies als ironische, auf Unterminierung der Romanzenhandlung zielende Anspielung konzipiert ist, sondern resultiert aus dem Umstand, dass der den Roman durchzie-

hende Themenkreis *Sprache, Namen und Identität* im Film stark in den Hintergrund tritt und die Namensnennung somit nahezu kontextlos für sich steht. Der Schluss des Films schließlich ist nicht als Zugeständnis an traditionelle (d.h. in Epsteins Verständnis frauenfeindliche) Erzählmuster zu werten, sondern stellt das Resultat eines wenig integrierten kollaborativen Prozesses dar, der aufgrund der hier stark miteinander im Widerstreit liegenden weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen von Drehbuchautor und Regisseur nicht aufgelöste Widersprüche enthält.

### 15.3.2 Barbara Korte: Die Kunst des Adapteurs: Zur Situationsverknüpfung in den Drehbüchern Harold Pinters (1991)

Barbara Korte erörtert in ihrem Beitrag Pinters Technik der Situationsverknüpfung am Beispiel seiner Drehbücher zu *The Pumpkin Eater* (S. 114), *The Go-Between* (S. 114), *The French Lieutenant's Woman* (S. 115–117) und *The Last Tycoon* (S. 117–120). In einem halbseitigen Abschnitt geht sie mit einer knappen Gegenüberstellung der Rückblenden-Konzeption in Roman und Film, aus der sie eine die Autorschaft des Films betreffende Frage ableitet, auch auf *The Handmaid's Tale* ein: Eingeleitet von der Feststellung, dass es „[f]ür den Kenner dieser Pinterschen Drehbuch-Kunst [...] überraschend und enttäuschend [sei], wie wenig die hier betrachteten Techniken zum Einsatz kommen“, verweist sie auf die „komplexe Zeitstruktur“ des Romans, die diesen als in hohem Maße für filmische Situationsverknüpfungen geeignet erscheinen ließe; anhand der Rückblicke Offreds auf ihr früheres Leben verdeutliche Atwood, „welche Gegebenheiten der heutigen Wirklichkeit zu einer puritanischen Diktatur in den USA geführt haben“ und wie gravierend sich die persönliche Lebenssituation der Protagonistin verschlechtert habe; da im Film nur die „mehrfach die Handlung“ unterbrechende „traumatische Erinnerung Offreds“ an ihre nach dem vereitelten Fluchtversuch durch den Schnee irrende Tochter „als Rückblende szenisch realisiert“ wurde, sei dieser „in seiner politischen Aussage weniger prägnant als die Vorlage“ und komme „[d]ie Sehnsucht Offreds nach ihrem früheren Leben [...] nur ansatzweise zum Ausdruck“; aufgrund dieses Befundes skizziert Korte abschließend ein Erkenntnisziel für die weitere Forschungsarbeit:

Es drängt sich die Frage auf, warum Pinter ausgerechnet bei der Adaption eines Romans, der selbst stark mit Situationsgegenüberstellungen arbeitet, so wenig von einer sonst 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. (S. 120)

Der hier von Korte nahegelegte Vergleich der Rückblenden-Konzeption von Drehbuch und Film ist anhand des seit September 1993 im Pinter-Archiv der British Library verfügbaren Typoskripts von Linda Renton (s. Kap. 15.3.14) und Christopher C. Hudgins (s. Kap. 15.3.16, Abschnitt „Vergleich von Pinters finalem Drehbuch und fertigem Film“, Punkt 2) sowie in der vorliegenden Dissertation in Kapitel 12.3.4 vorgenommen worden. Mit Verweis auf Rentons ausführliche Analyse von Pinters Konzeption und meine Darstellung in Kapitel 12.3.4.1 kann festgehalten werden, dass Pinter die Technik der Situationsverknüpfung im Rahmen seiner Rückblenden-Konzeption tatsächlich in seinem Drehbuch zu *The Handmaid's Tale* angewendet hat. Anhand des Nachvollzugs der Modifikationen in verschiedenen, Pinters finalem Skript nachfolgenden Drehbuchfassungen sowie der Auswertung der handschriftlichen Notizen und der Korrespondenz in Kapitel 12.3.4.2 bzw. Anhang J konnte darüber hinaus Schlöndorff als Urheber der filmischen Rückblenden-Konzeption identifiziert werden.

### 15.3.3 Elisabeth Kraus: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* (1985) und Volker Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin* (1989) (1991)

In Bezug auf den Roman liefert Elisabeth Kraus in ihrem Essay eine Darstellung des soziopolitischen Hintergrunds, die sich auf Aspekte des christlichen Fundamentalismus in den USA und der Situation von Frauen in Iran und Rumänien erstreckt (S. 187–188), eine Beschreibung wesentlicher Inhalte und Merkmale wie Zeit und Ort der Handlung, politische Situation, Hintergründe der „Procreation“-Doktrin, Gesellschaftsstruktur, Farbsymbolik und die Rolle der Handmaids (S. 188–189, 190–191 u. 192–199) sowie – unter Berufung auf Arno Heller – eine These zur kritischen Stoßrichtung: „Wie in all ihren Büchern richtet sich Atwood auch in diesem Roman ‚gegen die Vereinnahmung des Menschen durch Ideologien und kollektive Systeme und die daraus folgenden Vermassungs- und Funktionalisierungstendenzen.“ (S. 199; zitiert aus Arno Heller: *Die literarische Dystopie in Amerika mit einer exemplarischen Erörterung von Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale**, S. 200). Für den Film diagnostiziert sie lediglich, er halte „sich sehr genau an den Roman“ (S. 189); sie nennt als „Ausnah-

men“ das Weglassen des Epilogs, das Ausblenden der „Vorgeschichte der [...] Erzählerin“ und die Ermordung des Kommandanten sowie, dass „im Buch [...] der Ausgang etwas offener“ bleibe (S. 189); und sie befindet, „Schlöndorff setzt im Film sehr subtil die Symbolik des Romans um“ (S. 191), wofür sie als Belege das als „Wimpel“ oder TV-Logo eingesetzte und von den US-Dollar-Noten bekannte Auge/Pyramide-Emblem sowie die Uniformierung und das Farbschema anführt (S. 191–192).

Kraus kommt insgesamt über rein deskriptive Feststellungen kaum hinaus. Zudem sind die aufgeführten Unterschiede zwischen Roman und Film wenig geeignet, ihren Werktreue-Befund zu stützen, und die Beweislage ist bezüglich der in den Film übernommenen Symbolik des Romans recht dünn, da wesentliche Aspekte – beispielsweise Hunger, Scrabble, Spiegel, Blumen – außen vor bleiben.

#### 15.3.4 Jonathan Bignell: *Lost Messages: The Handmaid's Tale, Novel and Film (1993)*

In seinem im *British Journal of Canadian Studies* veröffentlichten Aufsatz will Jonathan Bignell anhand einer vergleichenden Betrachtung von Roman und Film aufzeigen, inwiefern und warum es dem Film nicht gelungen sei, wesentliche Aussagen des literarischen Werks in das neue Medium zu transponieren. Seine Kernthese lautet, dass die Verfilmung des Romans eine Transformation darstelle, „in which vision, unity, cultural identity and storytelling change their meanings“ (S. 72), und zwar weil der Film abweichend vom Roman dem im kommerziellen Erzählkino vorherrschenden Prinzip des „mimeticism“, d. h. der Imitation von Realität, verpflichtet sei. Sein Ziel sei es, „to demonstrate that American popular narrative film is structured in a way which will necessarily render Atwood's exploration of gender and writing impossible to re-present“. (S. 72) Die Grundlage für seine Argumentation bilden die im Einleitungsabschnitt enthaltenen filmtheoretischen Vorüberlegungen sowie die im Abschnitt „The Novel: Fractured Identities“ (S. 74–77) vorgenommene Deutung des Romans als dekonstruktives Werk, die sich auf die Analyse erzähltechnischer Aspekte stützt. Im Abschnitt „The Film: Message Understood“ (S. 77–83) arbeitet Bignell anschließend die Grundzüge des sich vom Roman unterscheidenden Erzählmodus des Films heraus.

Bignell kennzeichnet *The Handmaid's Tale* einleitend als literarisches Werk, in dem das Verhältnis von „unity and difference, language and identity“ ergründet (S. 72) und demonstriert werde „how we write and read, and how these activities are bound up with identity and gender“ (S. 73). Das zentrale Thema des Romans sei die Bewusstmachung des Schreibprozesses, der Bedeutung von Sprache und des Wesens von Texten. Mit seinem dreiteiligen Aufbau, den Eigentümlichkeiten der einzelnen Erzählelemente, der komplexen Zeitstruktur, der Kombination verschiedener Genres und der Etablierung mehrerer Perspektiven und Autorfiguren stelle der Roman „a complex debate around writing and gender difference“ dar (S. 73), die dem Leser einen verlässlichen Standpunkt verweigere und ihn dazu zwingt, den Status des Textes als Repräsentation von Wirklichkeit zu hinterfragen:

- Während die Rachel und Leah-Geschichte im Epilog die „tyranny of reproduction“ rechtfertige, erzähle die Protagonistin die Rachel und Leah-Geschichte aus Sicht der Magd und werde diese im Epilog als „historiography“, d. h. im Hinblick auf ihren Wahrheits- und Informationswert und nicht im Hinblick auf ihre literarische Qualität, betrachtet (S. 75); jede Geschichte sei einer anderen Zeit, einer anderen literarischen Gattung und einer anderen Autorfigur zugeordnet und fungiere als Kommentar zur vorhergehenden Geschichte (S. 81);
- der autobiografische Bericht diene der Aufrechterhaltung der Identität und der Bewusstwerdung der eigenen Situation (S. 74), wobei die Vorstellung von „[b]iological reproduction and the representations available through language“ eng miteinander verknüpft seien (S. 81);
- die Ich-Erzählung weise Ambiguitäten, Lücken und Widersprüche auf (S. 76) und ähnele einem Brief mit einem unbekanntem „You“ als Adressaten und den Historikern als den tatsächlichen Empfängern (S. 77);
- auch anhand der temporalen Struktur werde Unsicherheit erzeugt, „for the journal alternates between a present tense description of thoughts and events in the story, a historic past tense which organises the narrative, and another past tense for events preceding the time of the story proper“ (S. 77);
- da die Erzählerin drei Versionen ihrer ersten sexuellen Begegnung mit Nick liefere, werde die Romanzenhandlung untergraben und es bleibe am Ende offen, ob Nick sie gerettet oder verraten habe (S. 79);
- grundsätzlich sei der Roman nicht darauf angelegt, ein realitätsgetreues und zusammenhängendes Bild der dystopischen Welt zu liefern (S. 79).

Vor dem soziokulturellen Hintergrund Kanadas als einer multikulturellen Nation mit vielfältigen nationalen Identitäten (S. 72) sei Atwoods Roman, insofern er „difference at the heart of identity“ darstelle und „no legitimate master-discourse“ liefere, „distinctively Canadian“ und es sei gerade diese Sinnebene, die im Film verlorengelasse (S. 83).

Den Vergleich von Roman und Film begründet Bignell mit dem Umstand, „that Atwood’s name is linked to the film as part of its marketing“. (S. 72) Grundsätzlich seien filmische Adaptionen als „rewritings of their original“ zu betrachten, als eigenständige Werke, die aufgrund der Übertragung in ein anderes Zeichensystem stets Unterschiede zum literarischen Text aufwiesen. (S. 72) Zur Diskussion stehe allerdings, inwiefern die Filmadaption von *The Handmaid’s Tale* der Eigenart des Textes Rechnung trage und inwiefern „the form of commercial narrative cinema imposes constraints on the adaptation which cause messages to be lost“. (S. 72) Er werde darlegen, „that the film attempts to respect some features of the novel, but necessarily goes astray, loses its messages“. (S. 73) Diesen Bedeutungsverlust führt Bignell auf einen grundlegenden Wechsel des Darstellungsprinzips zurück, das er als „ideology of mimeticism“ (S. 72) bezeichnet und als naturgetreue Wiedergabe der Realität beschreibt. Obwohl es auch im Medium Film prinzipiell möglich sei, das Prinzip „of imitating reality“ durch ein „deconstructive play“ zu ersetzen (S. 73), bleibe die Verfilmung von *The Handmaid’s Tale* ganz den Konventionen des herkömmlichen Erzählkinos verhaftet:

the film adaptation reads the novel almost entirely as story, deploying the naturalistic illusionism of mainstream cinema. It aims to make the central character’s psychological reality and the sci-fi dystopian setting present for its audience, using the narrative structure of an erotic thriller. Unlike the novel, the film attempts to use aspects of familiar genres and their cinematic conventions to hold itself together as a unified text. (S. 73)

Bignells diesbezüglicher analytischer Befund erstreckt sich auf verschiedene Aspekte der inhaltlichen Konzeption und der ästhetischen Machart des Films wie die Handlung, die Figurenzeichnung, den Rückgriff auf Genremuster und den Einsatz von erzähltechnischen und filmkünstlerischen Mitteln und kann wie folgt zusammengefasst werden:

- 1) Unter Auslassung des Epilogs (S. 82) erzähle der Film eine geschlossene (S. 78), lineare (S. 82) und auf die Gegenwartshandlung beschränkte (S. 80) Geschichte; diese lasse sich in drei Teile – die Gefangennahme der Heldin, ihre Dienstzeit und ihre Reflexionen nach der Flucht – gliedern, die, zusammengehalten durch die Hauptfigur, „a single narrative“ ergäben (S. 81); mit der normwidrigen Romanze als zentralem Handlungselement rücke das Problem „whether Nick and the Handmaid can escape together“ in den Vordergrund (S. 79); und nach der durch Nick bewerkstelligten Rettung verspreche die Schlusssequenz „a resolution of the plot where a family will be reunited, consisting of Nick, the heroine, and two children“ (S. 78).
- 2) Der Film kombiniere zwar Genrelemente aus „thriller, science-fiction, romance and the erotic“, nutze das darin enthaltene dekonstruktive „potential for shifting the spectator’s position“ aber nicht aus (S. 81); hingegen setze er ganz auf „visual spectacle“ und „narrative suspense“ (S. 78) und werde „readable through references to familiar film genres“ (S. 82); so schaffe er – etwa mit der Ausstattung des Settings und der an *The Terminator* erinnernden Musikuntermalung in der auf die Gefangennahme folgenden Sequenz [F08:3] – „an environment familiar from science fiction cinema“ (S. 78); und abweichend vom Roman liefere er mit Kates Mord am Commander ein „thriller denouement [sic]“ und eine Schlusszene, die auf ein „happy ending“ hoffen lasse (S. 80).
- 3) Mit wenigen Ausnahmen nutze der Film „[t]he visual resources of cinema [...] to render the world of the story with verisimilitude“ (S. 80); abgesehen von der Texteinblendung am Filmanfang, in der „the novel’s play with truth and fiction, fact and fantasy, past and present“ anklinge (S. 77), den mitunter – etwa im Hinblick auf die Kontinuität der erzählten Zeit – destabilisierend wirkenden schnellen Schnitten (S. 79) und dem Voice-over in der Schlusszene, das die vorangegangene Story als Rückschau erscheinen lasse (S. 77), kämen kaum erzähltechnische Mittel zum Einsatz, die als Rahmen (S. 77) oder Kontrapunkte (S. 80) des Erzählten fungierten oder anhand deren „gaps between the means of telling and what is told“ (S. 77) erzeugt würden; das grundlegende Erzählprinzip sei die „primacy of vision“ und das vorrangige Ziel sei die Präsentation einer „coherent reality of the future world of the story“ (S. 81); prinzipiell sei die „logic of reality‘ produced by Hollywood narrative cinema [...] the overwhelmingly prevalent reading system available to the audience“ (S. 80).

- 4) Die Hauptfigur fungiere sowohl als „object of surveillance“ als auch als „neutral relay whose point of view is equivalent to that of the camera“ (S. 80); im Sinne des erstgenannten erfolge eine „visual concentration on the Handmaid herself“, die auf eine plausible Charakterzeichnung und -entwicklung (S. 78) und die Identifikation des Zuschauers mit der Heldin (S. 79) ausgerichtet sei; gleichzeitig etabliere der Film „the Handmaid’s point of view as spectator to guarantee the truth of what we see“, wobei – da die Figur durch und für den Kamerablick objektiviert werde und die im Hinblick auf Mimik und Gestik stark zurückgenommene schauspielerische Darbietung der Hauptdarstellerin kaum geeignet sei „to communicate much of a critical response to what she sees“ – die Subjektivität der Darstellung im Roman aufgegeben werde (S. 80).

Ausgehend von der Annahme, dass es grundsätzlich möglich sei, die dezidiert „literarischen“ Darstellungsweisen in Atwoods Roman, „to do with the complex ways of reading required by the novel’s formal structure, and its exploration of different kinds of writing“ adäquat in das Medium Film zu transformieren, führt Bignell die Beschaffenheit des Films – „linear narrative, cinematic verisimilitude, and happy ending“ – auf einen übertriebenen Respekt der Filmemacher vor den vermeintlichen Unterschieden zwischen einem Roman und einem (kommerziellen) Film zurück. (S. 82) Seiner Auffassung nach werde der Film, da nur Teile des Textes – „like the plot, the characters and the setting“ – verwendet würden, dem Roman nicht gerecht und hätte – wie Pinter es mit seiner Adaption von *The French Lieutenant’s Woman*, die ähnliche Herausforderungen wie *The Handmaid’s Tale* barg, erfolgreich vorgeführt habe – eine filmische Neufassung, „[a] rewriting [...] in the medium of cinema“, der ein gewisser „creative disrespect“ eigne, in einer Adaption münden können, die nicht nur der Story, sondern auch der Textualität des literarischen Werks Rechnung trage. (S. 82)

Während Bignell eine überzeugende Darstellung der Erzählstrategien in literarischem und filmischem Werk liefert, greift seine Erklärung, worauf die festgestellten Unterschiede zurückzuführen sind, vor dem Hintergrund der Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zu kurz. Ausschlaggebend für die tiefgreifende Umformung der Erzählstrategie und die Umgestaltung einzelner Figuren- und Handlungselemente war nicht eine unangemessene Akzeptanz der Filmautoren – und zwar vor allem Schlöndorffs, wie Bignell mit manchen Formulierungen (s. Anm. 1570), seinem Hinweis auf die Unterschiede von Pinters Skript und der endgültigen Produktgestalt (s. Anm. 1571) sowie der Erwähnung von Pinters/Reisz’ als kongenial geltenden Fowles-Adaption *The French Lieutenant’s Woman* (S. 80 u. 82) nahelegt – bestimmten Erzählkonventionen des „commercial narrative cinema“ (S. 72), „popular narrative cinema“ (S. 79) bzw. „Hollywood narrative cinema“ (S. 80) genügen zu müssen, sondern die auf Grundlage bestimmter weltanschaulicher und künstlerischer Überzeugungen und anhand einer stärkeren Akzentuierung der Rebellionshandlung vorgenommene konzeptionelle Neuausrichtung. Seiner Bewertung, der Film missachte („disrespects“) bestimmte Eigenheiten und Sinndimensionen des Romans, und seiner impliziten Forderung nach sinnäquivalenter Übersetzung von einem sprachlichen in ein filmisches Zeichensystem, scheint zudem von der Vorstellung getragen, dass eine Adaption den wesentlichen Aussagegehalt des Ausgangstextes übernehmen solle. Betrachtet man aber auch jene Varianten der produktiven künstlerischen Aneignung, die nicht auf bedeutungskonforme Transformation angelegt sind, prinzipiell als legitim, fällt die kritische Bewertung der filmischen Version von *The Handmaid’s Tale* deutlich weniger negativ aus.

### 15.3.5 Pamela Cooper: Sexual Surveillance and Medical Authority in Two Versions of *The Handmaid’s Tale* (1995)

Pamela Cooper nimmt unter Berufung auf Michel Foucault (*The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*) und Laura Mulvey („Visual Pleasure and Narrative Cinema“) eine Untersuchung des Motivkreises *Auge, Sehen und Sexualität* in Roman und Film vor. Die Verfilmung von *The Handmaid’s Tale* betrachtet sie als einen Widerspruch in sich. Denn während das Auge und der Akt des Sehens im Roman für männliche Unterdrückung stehen würden, da beides als Symbol für die allgegenwärtige Kontrolle und Überwachung fungiere und mit der Penetration des weiblichen Körpers gleichgesetzt werde, mache das Kameraauge den Zuschauer zum Voyeur und damit zum Komplizen der Unterdrücker. Coopers Ansicht nach geraten dadurch insbesondere weibliche Zuschauer in ein Dilemma, das hätte vermieden werden können, wenn Pinter und Schlöndorff sich dieses Problems bewusst gewesen wären und diesen Effekt beispielsweise durch ironische Brechungen abgemildert hätten.

In den Abschnitten „*The Eyes Have It: Watching in Gilead*“ (S. 49–51), „*Diagnostic Looking: The Doctor as Spectator*“ (S. 52–54), „*Diagnostic Touching: The Doctor as Lover*“ (S. 54–55) und „*Voy-*

*euristic Politics: The Pornography of Fertility*“ (S. 56–57) erörtert Cooper zunächst einige Bedeutungen des Blicks in Atwoods Text, und zwar unter Bezugnahme auf den in Foucaults Schrift geprägten Begriff des „clinical eye“, speziell des Blicks des Arztes. Die Geheimpolizei „the Eyes“ verkörpere Foucaults „faceless gaze‘ of bureaucratic surveillance“, der die gesamte Gesellschaft in ein „field of perception“ verwandele; die „Eyes“ repräsentierten den rächenden, unbarmherzigen und allwissenden Gott des Alten Testaments, allerdings im politischen Kontext des modernen Faschismus und der patriarchalischen Unterdrückung. (S. 50) Das Auge erfülle eine „emblematic function as the symbol of totalitarian power“ und sei zugleich eine „literal presence in the text as an anatomical fragment“. (S. 50–51) Vom Körper abgetrennt stehe das allgegenwärtige Auge für die absolute Macht des Regimes und die ständige Drohung mit Folter und Verstümmelung; da es zudem als „the visual dimension of the penis/Phallus“ erscheine, werde Überwachung im Roman implizit als bestimmendes Merkmal männlicher Sexualität und patriarchalischer Diktatur präsentiert. (S. 51) Als „medical representative“ des Überwachungssystems Gileads sei der Arzt in Bezug auf den grotesken Umgang mit „body parts in the interests of political oppression“ von besonderer Bedeutung: In dem einzigen Treffen der Protagonistin mit einem Arzt sei die Machtdynamik Gileads perfekt auf den Punkt gebracht; die Kombination eines goldenen Auges mit den eine ironische Version eines Äskulapstabes ergebenden phallischen Symbolen Schwert und Schlange weise die „medical authority as masculine“ aus; Offred sei dem Geschehen machtlos ausgeliefert und erlebe die monatliche Untersuchung als „repeated experience of intrusion“; der Arzt nutze die Situation und seine Autorität aus, wenn er anbietet, Offred zu schwängern; und er stelle das „medical eye“ dar, das die wertvollste Ressource Gileads – die Gebärmuttern und Eierstöcke der Gebärfähigen – regelmäßig inspiziere und somit in die „most private of all spheres, the inner spaces of the human body“ eindringe. (S. 52) In einem Akt von „procreative hubris“ maße sich der Arzt an, die dem Commander vorbehaltene Rolle des Erzeugers einnehmen zu wollen. (S. 53) Das durch den Geschlechtsunterschied und die Machthierarchie gekennzeichnete Arzt/Patient-Verhältnis sei „obviously crucial to the radical ‚moving inwards‘ of the patriarchal look“. (S. 54) Der Penis und der Finger seien „phallic analogues of one another“; während Offreds Untersuchung mutiere der Finger des Arztes, als dieser nach der gynäkologischen Tastuntersuchung mit seiner Hand ihr Bein hinauffährt, von einem medizinischen Instrument zu einem Mittel der erotischen Kontaktaufnahme; auf diese Weise werde die gynäkologische Examination zu einem Vorspiel und das „clinical eye“ zu einem „predatory eye of desire“. (S. 55) Dass allen Formen der Überwachung eine verborgene erotische Komponente eigne, werde auch anhand von Offreds Liebesbeziehung zu Nick, einem wahrscheinlichen Mitglied der „Eyes“, der wie der Arzt nach illegitimer Vaterschaft strebe, betont. (S. 56) Mit dem Begattungsritual und der Praxis der gemeinschaftlichen Geburt seien „intimate private acts into public rituals“ verwandelt, in denen „the fertility and sexuality of women are turned into performance and spectacle“; auf diese Weise schaffe sich Gilead seine eigene, der fundamentalistischen Gesinnung und den Bedürfnissen seiner Führer entsprechende Form der Pornografie – „a sadistic drama of the female body dehumanized through social rituals and representations which inscribe it [...] as public property“. (S. 56)

Ihre These zur filmischen Adaption, „that the film of *The Handmaid’s Tale* forces the audience to become complicit with what the novel depicts as the oppressive politics of observation“ (S. 49) erörtert Cooper in den nachfolgenden Abschnitten „*The Handmaid’s Tale on Film: A Contradiction in Terms*“<sup>2166</sup> (S. 57–58), „*Cinema-scope: The Doctor as Cameraman*“ (S. 58–59) und „*Rewriting the Plot: Can the Eyes be Averted?*“ (S. 59–60). Vor dem Hintergrund der „sinister politics of looking“ im Roman erscheine die bloße Existenz des Films als pure Ironie. (S. 57) Dem Zuschauer werde, da ihm durch den Akt des Zuschauens die Macht des Blickes zuwachse, eine Komplizenschaft aufgezwungen (S. 57) und er erlebe das Filmgeschehen als „a kind of acting out [...] of the political oppression detailed in the text“ (S. 58). Da der „indirect, more abstract and generalized voyeurism of reading into the physically prompt voyeurism of watching“ überführt sei, verschaffe der Film dem Zuschauer genau jene „pleasures of looking“, die im Roman abgelehnt und kritisiert würden. (S. 58) Insbesondere für weibliche Zuschauer sei der durch die Verfilmung hervorgerufene Effekt problematisch. (S. 58) Denn erstens würde die Zuschauerin einerseits in die Rolle des Voyeurs gezwungen, während sie andererseits als Frau zugleich das „ultimate object of filmic representation“ darstelle, was bedeute, dass sie zum visuellen Vergnügen verführt und gleichzeitig von ihm ausgeschlossen werde. (S. 58) Und zweitens fände sie sich in einer „position of partial and equivocal empowerment“

<sup>2166</sup> Dieser Abschnitt ist unter dem Titel „Pamala [sic] Cooper on Voyeurism [sic] and the Filming of *The Handmaid’s Tale*“ auch enthalten in: Harold Bloom (Hg.): *Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*. Broomall, PA 2004.

wieder, die mit der der Aunts im Roman vergleichbar sei: „to watch this movie as a woman is to become a kind of Aunt – experiencing the anguish of complicity without its compensations.“ (S. 58) „In the transforming of novel into film“ (S. 58–59) werde die Kamera – „instrument to artificially enhance and extend visualization“ und „autonomous phallic eye“ – zum „logical equivalent of the doctor’s invasive techniques“ und „ultimate locus of the power of gender tyranny in Gilead“ (S. 59). Den Machthabern Gileads diene sie, wenn den Handmaids im „Red Centre“ zum Zwecke der Indoktrination alte Pornofilme vorgeführt werden, einerseits als Mittel der pornografischen Enthüllung; andererseits seien, um die verführerische Kraft der Bilder auszuschalten, Modemagazine genauso verboten wie literarische Werke. (S. 59) Nicht nur hätten Schlöndorff und Pinter dem (im Hinblick auf das Motiv des Auges/des Blicks) problematischen Verhältnis von Film und Roman keine Rechnung getragen, etwa indem sie eine „ironic awareness“ für die fragwürdigen Implikationen der „politics of cinematography“ in den Film eingebracht hätten. (S. 59) Sie hätten zudem, wie einige Änderungen gegenüber dem Text nahelegten, wohl auch die Aussagen des Textes, wie sie in der Begegnung Offreds mit dem Arzt exemplifiziert seien, nicht verstanden. (S. 59) Atwoods Roman veranschauliche die Unangreifbarkeit männlicher Macht, die Auswirkungen der sexuellen Reglementierung und die Realität eines bürokratischen und technokratischen Patriarchats (S. 59–60) und fungiere so als fest in der Realität verankerte „cautionary tale“ (S. 60). Der Film hingegen präsentiere mit der Ermordung des Commanders und der Flucht der schwangeren Offred „to a pastoral haven to await the birth in a state of mild, contented boredom“ und unter Auslassung der „Historical Notes“ eine „soap-opera conclusion“, mit der suggeriert werde, dass der Totalitarismus ein instabiles politisches Phänomen sei, das man relativ leicht angreifen und überwinden könne. (S. 60) Dies widerspreche der totalitären Erfahrung des 20. Jahrhunderts, unterminiere Atwoods politische Analyse und didaktischen Anspruch und beraube *The Handmaid’s Tale* seines satirischen Bisses. (S. 60)

Während Coopers Befund, dass die Umformung der Handlung und insbesondere das gegenüber dem Roman veränderte Filmende auf eine andersgeartete Aussage angelegt sei, mit den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung prinzipiell übereinstimmt, ist ihre Argumentation hinsichtlich des Leitmotivs des Blicks meiner Auffassung nach nicht stichhaltig und das daraus abgeleitete negative Werturteil zum Film nicht haltbar. Denn Cooper konzentriert sich – unter Rückgriff auf Mulveys Bestimmung des Blicks „as masculine, actively libidinous, and possessive“ (S. 61, Anm. 2) – ausschließlich auf dessen gewalttätige Qualität und lässt außer Acht, dass nicht alle Arten des Blicks im Roman als totalitäre Gewaltausübung dargestellt und kritisiert werden. Unberücksichtigt bleiben etwa die Bedeutung des Blicks als Normbruch<sup>2167</sup> und die Funktion des Auges/Blicks als Indikator für mentale Zustände und zwischenmenschliche Beziehungen<sup>2168</sup>. Darüber hinaus bestreite ich die Gültigkeit ihrer Gender-Zuschreibung, mit der nahegelegt wird, dass der gewalttätige Blick per se männlich und die Objekte des Blicks bzw. die Opfer staatlicher Kontrolle und Überwachung stets weiblich seien. Schließlich sind es die weiblichen Aunts, denen die unmittelbare Überwachung und Kontrolle der Handmaids obliegt, und Männer sind im Roman nicht nur Täter und Komplizen der Unterdrückung, sondern auch Leidtragende der Beschränkungen, Überwachung und Sanktionen. Nicht zuletzt weist die Ich-Erzählerin explizit darauf hin, dass den meisten Männern visuelle Vergnügen verwehrt bleiben: „There are no more magazines, no more films, no more substitutes; [...]“ (HT, 32)

Im Film ist das Motiv des Auges und das Thema der Überwachung als Demonstration diktatorischer Herrschaft in Kongruenz mit dem Roman äußerst präsent: Beispielsweise sind das Symbol des Auges, Monitore, Suchscheinwerfer und Checkpoints allgegenwärtig, werden die Handmaids gezwungen, Erniedrigungen und Hinrichtungen anzuschauen [F08:19 u. 63], und wird anhand der mehrfach einmontierten TV-Nachrichten [F08:28, 39, 75 u. 83] und des von Filmaufzeichnungen begleiteten Vortrags Aunt Lydias [F08:13] die Macht der Propaganda anschaulich vorgeführt. Aber auch im Film kann der Blick („of the camera, the spectator, and the (male) characters within the diegesis“, S. 61, Anm. 2) nicht grundsätzlich mit Voyeurismus, männlicher Kontrolle und Unterdrückung gleichgesetzt werden. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass die Blicke der Filmfiguren als Kommunikationsmittel

<sup>2167</sup> Zum Beispiel wenn Nick Offred zuzwinkert (HT, 28) oder ihr Blicke zuwirft (HT, 201), Offred den jüngeren Wächter zum Blickkontakt verleitet (HT, 31) oder ihre „power of a dog bone“ genießt, als sie die Wächter mit ihrem Hüftschwung verführt (HT, 32), Offred und Moira verstoßene Blicke tauschen (HT, 81) und Offred und Ofglen über die Spiegelung im Schaufenster von „Soul Scrolls“ Kontakt miteinander aufnehmen (HT, 176).

<sup>2168</sup> Zum Beispiel wenn Offred von den „[b]urned eyes“ (HT, 82) und dem blicklosen Blick (HT, 228) der in den Wahnsinn abgleitenden Janine spricht und wenn sie betont, dass ihre Augen beim Liebesakt mit Nick offen seien (HT, 281) und er sie beim Küssen ansehe (HT, 282).

fungieren, dass anhand von Blicken der Figuren eine ablehnende Haltung gegenüber Gileads Werten und Normen artikuliert wird und dass der Kamerablick auf die Vermittlung von Emotionen und die Erzeugung von Empathie für die Figuren angelegt ist.<sup>2169</sup> Den Roman zu verfilmen, bedeutet somit nicht, wie von Cooper behauptet, „to duplicate the threatening strategies of visual surveillance that persecute the women depicted in the narrative“ und „to force the audience’s complicity by identifying the inherent voyeurism of movie-watching with the invasive examining of the disenfranchised by the dictatorial which the novel portrays“ (S. 57). Jedenfalls hat Margaret Atwood – auch wenn sie, wie an ihren Einwänden gegen die Begattungs- und Hinrichtungsszenen abzulesen ist, die Kraft des Visuellen etwas unterschätzt zu haben scheint (s. Anm. 1042, 1275, 1286 u. 1467) – in einer Verfilmung von *The Handmaid’s Tale* keinen Widerspruch in sich gesehen.

### 15.3.6 Glenn Willmott: O Say, Can You See: *The Handmaid’s Tale* in Novel and Film (1995)

Glenn Willmott betrachtet *The Handmaid’s Tale* als „an important story about writing and the exchange of stories, words, and wordiness itself in the medium of the romance novel“ (S. 184–185) und somit als Werk, auf das Marshall McLuhans These „the *medium* is the message“ (S. 170) in besonderem Maße zutrefte. Dem Film gelinge es nur vereinzelt, die „‘conversational’ epistemology“ des Romans, die frei sei von den „conditions of constraint imposed by the visualization of spatial objecthood“ (S. 178–179), in eine filmische Darstellung zu übersetzen. Mit Ausnahme der Anfangssequenz und des Stilmittels des „Film-im-Film“ herrsche in der Filmversion von *The Handmaid’s Tale* die dem Medium eigene „ocular epistemology“, also die getreue Abbildung der Wirklichkeit, vor: „What we see is what we get, the visible surface of the novel, its reification into traditional romance and dystopian science fiction genres.“ (S. 185)

Der im ersten „Night“-Abschnitt enthaltene Romananfang („We slept in what had once been the gymnasium ... so we could not talk.“) sei durch eine Spannung zwischen den Zeiten (Gegenwart und Vergangenheit) und die Mehrdeutigkeit der Ortsbezeichnung (früher eine Turnhalle, aber jetzt nicht mehr) gekennzeichnet. (S. 167) Der bildliche Raum werde in den Hintergrund gedrängt zugunsten eines Spiels mit Zeit und Erinnerung, so dass der Raum selbst lediglich einen Nachhall („afterimage“) seiner früheren Wesenheit darstelle. (S. 168) Während bei Tageslicht besehen ein Gefängnis erkennbar sei, ermögliche die Dunkelheit der Nacht, andere Bilder zu evozieren, die die gegenwärtige Realität überlagerten. (S. 170) Der Erzähleingang sei exemplarisch für den im Roman etablierten Gegensatz zwischen der „temporal power of the heroine“, nämlich der „power of memory and recall“, die den „Night“-Abschnitten eigen sei, und den „spatial powers exerted upon her by her oppressive milieu“ (S. 171). Die zeitliche Freiheit der Erzählerin, die ihren Gedanken und Erinnerungen in der Nacht freien Lauf lassen könne, finde ihre Entsprechung in der zeitlichen Freiheit des Lesers, „who may stop and reflect, think ahead or recall, or even reread, at any time“ (S. 171) – einer Möglichkeit, die dem Medium Film, in dem der Zuschauer an den Ablauf der Zeit gebunden sei, abgehe (S. 172). Grundsätzlich sei der Anfang des Romans kaum in ein Filmbild zu übersetzen und Schlöndorff verwende diesen aus gutem Grund nicht als Anfangssequenz: Ein Bild von schlafenden Handmaids würde den Zuschauer auf die Gegenwart beschränken und damit einen verfälschten Eindruck vermitteln und ein als Turnhalle erkennbares Setting würde dem Text widersprechen, da der Ort als Turnhalle längst nicht mehr existiere. (S. 167) Stattdessen beginne Schlöndorff den Film „with a scene that will return throughout the film as a kind of originary moment proper to his own medium“ (S. 172), nämlich mit dem Fluchtversuch der Protagonistin, als dem „most conspicuously free moment in the story“ (S. 173). Mit der Schneelandschaft in der Wildnis – weitab der Zivilisation, d. h. auch fern jeden menschlichen Machtbereichs, lokalisiert an der Grenze zwischen zwei Staaten und dem visuellen Eindruck der weißen Weite – liefere der Film statt einer zeitlichen eine räumliche Dimension von Freiheit und könne in dieser Hinsicht als filmisches Äquivalent zum Romananfang gewertet werden. (S. 173–174) Auch die Rückkehr zu diesem Bild von Wildnis und Schnee am Film-

<sup>2169</sup> Etwa Kates Blick durch die Lücke im geschwärtzten Busfenster [F08:7], Moiras warnender Blick bei der Medikamentenausgabe [F08:11], die bestürzten Blicke Kates auf die blutigen Füße Junes [F08:15], Kates amüsiertes Blick bei Moiras gespielter Ohnmacht in der Kirche [F08:22], Moiras komplizierter Blick in die Kamera, als sie als Aunt verkleidet aus dem „Red Centre“ entkommt [F08:47], der erschreckte Blick Serenas bei der unerlaubten Berührung während der zweiten Zeremonie [F08:49], Serenas wehmütiger, von der sie umkreisenden Kamera eingefangener Blick auf ihr früheres Ich während der arrangierten Zusammenkunft von Offred und Nick [F08:55], Offreds sehnsüchtig-trauriger Blick auf die kleinen Mädchen bei Janines/Ofwarrens „Birth Day“ [F08:61] sowie Nicks eifersüchtige und Moiras verschwörerische Blicke bei „Jezebel’s“ [F08:67].

ende symbolisiere eine Art von Freiheit und zeige genau wie der Roman die Flucht der Protagonistin „from“, nicht aber eine Flucht „to“. (S. 174)

Im Text erscheine der weibliche Körper als ein vom Staat auf vielfältige Weise – durch Kleider- und Ernährungsvorschriften, Reglementierung des sozialen und sexuellen Umgangs und die Zuordnung zu Räumen und Institutionen – kontrolliertes Territorium und fungiere dessen Fragmentierung als erzählerisches Leitmotiv. (S. 175) Gleichzeitig eigne dem Körper, da er dem Leser auch als Projektionsfläche, als „the space across which certain desires and possibilities still can play“ (S. 175), präsentiert werde, eine „temporal dimension of freedom“, die so im Film kaum dargestellt werden könne (S. 180). Als Umsetzung der „paradoxical form of the relatively freed, multiple body of Atwood’s story“ sei der Einsatz von „video and television newscasts within the film“ zu betrachten (S. 181):

The video screen intrudes several times upon the space of the film; it is one kind of screen within another, a screen within a screen. Focusing on people and faces, as the compactness of video dictates, this screen is dominated either by gospel entertainment or newscasts of the wars. If Schlöndorff’s [sic] aim had been merely to display to us that Gilead was at war [...] then it would have sufficed for him simply to display this actual space of war in the film image, without the mediation of video screens. [...] But with the mediation of video, this other reality of war is intercepted and packaged. It is not simply continuous with the physical space of the film, but is framed and produced as an artificial reality. Not „artificial“ because unreal, but because deliberately constructed or made. (S. 181–182)

Der „estranging effect“ offenbare sich beispielsweise in der kurzen Nachrichten-Sequenz am Ende des Films, die das Interview mit dem Commander als militärischem Befehlshaber zeige: Da der Commander als „talking head“ erscheine und sein ganzes Gebaren „strangely plastic or superficial, [...] a little unreal“ wirke, stelle er hier die perfekte, von seiner Person abgelöste „television personality“ dar. (S. 182) Mit dem Film-im-Film werde somit der „naturalness of film, or what our senses accept as natural in film space“ entgegengearbeitet. (S. 183)

Da sich Willmotts Deutung der Anfangssequenz [F08:1–2] und der Film-in-Film-Sequenz [F08:83] ganz auf den Aspekt der Überführung komplexer Zeitstrukturen des Textes „into visual space and spatial relations“ (S. 187) konzentriert, lässt er wesentliche Funktionen und Sinnebenen außer Acht, die meiner Auffassung nach für die erklärende Interpretation des Films vorrangig von Bedeutung sind. So hat Pinter den Fluchtversuch an den Anfang gestellt, um die verschachtelte Handlung des Romans in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, und er hat ihn im Winter stattfinden lassen, da er auf diese Weise Skier als Fortbewegungsmittel einführen und das (vom Roman abweichende, im Film wieder entfallene) Entkommen von Kates Tochter plausibel machen konnte. Die beispielhaft angeführte TV-Sequenz ist hingegen von Schlöndorff konzipiert. Sie soll die Eskalation der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Staat und Widerstand illustrieren, um damit sowohl die Tragweite von Offreds Tat zu betonen als auch die Hoffnung auf ein Ende Gileads zu nähren. Ferner dient sie dazu, die nachfolgende Schlusssequenz vom vorherigen Geschehen abzutrennen, um dieser einen epiloghaften Zug zu verleihen. Andere Film-im-Film-Einstellungen (vor der Gebetszeremonie [F08:28], während eines heimlichen Treffens im Arbeitszimmer [F08:39] und kurz nachdem Serena Offred mit ihrer Entdeckung konfrontiert hat [F08:75]) erfüllen im Rahmen der Gesamtkonzeption des Films genau den Zweck, den Willmott offensichtlich als zweitrangig betrachtet: Sie zeigen, dass Gilead sich im Krieg befindet. Dass die Vermittlung dieser Information durch das Staatsfernsehen Gileads und nicht anhand eines Wechsels zum Kriegsschauplatz erfolgt, ermöglicht es, zugleich die Allgegenwart staatlicher Propaganda, Offreds Wissensdurst und ihr Misstrauen gegenüber der offiziellen Berichterstattung – Aspekte, die im Roman eine wichtige Rolle spielen – zu veranschaulichen.

### 15.3.7 Pamela Hewitt: Understanding Contemporary American Culture through *The Handmaid’s Tale: A Sociology Class* (1996)

Pamela Hewitt stellt in ihrem Aufsatz didaktische Überlegungen zu einem auf der Untersuchung von Atwoods Roman basierenden „course in the sociology of gender“ (S. 109) an und präsentiert drei ihrer Ansicht nach empfehlenswerte methodische Vorgehensweisen: die Analyse der fünf maßgeblichen gesellschaftlichen Bereiche Erziehungswesen, Staatsorganisation, Religion, Wirtschaft und Familie im Roman (S. 109–110), die Anwendung von „gender concepts“ (z. B. „Sexual objectification“, „Patriarchy“ und „Gender stratification“) auf den Roman (S. 110–111) sowie den „book-to-film“-Vergleich (S. 111–113). Im Rahmen des letztgenannten, auf den ich mich hier konzentriere, stellt sie zunächst ihre eigene Haltung zur filmischen Literaturadaption klar: „The transformation of

novel to film should entail creation rather than simply duplication.“ (S. 111) Sie weist außerdem auf grundsätzliche Mediendifferenzen hin, indem sie feststellt, ein Film konzentriere sich stärker auf die „story“ und müsse im Hinblick auf die Zeitbeschränkung und die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer notwendigerweise eine Auswahl treffen. (S. 111) Anschließend formuliert sie als didaktisches Ziel, anhand der Unterschiede zwischen Buch und Film genderkulturelle Aspekte vor dem Hintergrund einer profitorientierten Medienproduktion herauszuarbeiten: „The differences between the book and the film versions of *The Handmaid's Tale* can provide the basis for a challenging classroom project that encourages students to think about the demands of their culture, especially in terms of mass-media economics.“ (S. 111) Welche Annahmen dieser Zielsetzung zugrunde liegen, wird im Folgenden klar, wenn sie erstens (unter Berufung auf Kaminsky) darauf verweist, dass, um einen finanziell erfolgreichen Film zu produzieren, die Interessen und Bedürfnisse des Publikums berücksichtigt werden müssten, und zweitens (unter Berufung auf McDougal) behauptet, „a profit-driven film industry often dictates the character of the product“. (S. 111) Anschließend umreißt sie die konkrete Vorgehensweise: Ihre Studenten seien aufgefordert, erst das Buch zu lesen, bevor sie den Film anschauen; das Buch werde in mehreren Unterrichtseinheiten auf Grundlage der zuvor durchgeführten „institutional and conceptual analysis“ diskutiert; und schließlich interpretierten die Studenten „the book-film-discrepancies in the light of cultural requirements, particularly the criteria for successful revenue-producing films“. (S. 111) Der Nutzen bestünde in der vertieften Text- und Filmkenntnis und der Einsicht in die unterschiedlichen Erzählmodi von Literatur und Film, die die Studenten durch den Buch-Film-Vergleich erwerben würden, sowie dem aus dem Versuch, „the ‚why‘ of the book-film translation“ zu begreifen, resultierenden tieferen Verständnis der eigenen Kultur und der „mass-media demands“. (S. 111) Das übliche Ergebnis einer solchen Diskussion in der Klasse fasst Hewitt als Konsens über die folgenden fünf Punkte zusammen:

- 1) *Sexualization*: Mit einer Reihe von Änderungen gegenüber dem Roman sowie mit den Filmplakaten fokussiere die Filmversion stärker auf Sex und Erotik und spiegele damit sowohl das in der amerikanischen Kultur vorhandene starke Interesse an diesem Thema als auch die vor allem im Bereich der Massenmedien verbreitete Strategie, es gezielt zur Verkaufsförderung einzusetzen. (S. 111–112)
- 2) *Plot smoothing*: Indem der Film eine leichter nachvollziehbare Story ohne Rückblenden liefere und sich stärker auf Ereignisse als auf die Gefühle und Wahrnehmungen der Protagonistin konzentriere, entspreche er den Konventionen des US-amerikanischen „popular films“ in Bezug auf Vorhersehbarkeit und Linearität des Plots. (S. 112)
- 3) *Simplification*: Die Eliminierung von Details und Nebenhandlungen sei der in den USA üblichen Spieldauer eines Kinofilms geschuldet, resultiere aber in einem, in den Worten Brian D. Johnsons, „dangerously spare‘ plot“. (S. 112)
- 4) *Thrill seeking*: Mit der Attentatsszene, den begleitenden „suspense tricks“ und der rasanten Flucht im Van bediene sich *The Handmaid's Tale* des einfachsten Mittels – nämlich „to add graphic ‚blood and guts‘ scenes“ –, um die Erwartungen des Kinopublikums an eine spannende Handlung zu erfüllen. (S. 112–113)
- 5) *Resolution*: Hollywood liebe „happy endings“ und das gegenüber dem Roman geänderte Filmende mit einer „peaceful, hopeful, maternal, and pregnant ex-Offred“ entspreche den Anforderungen in Bezug auf eine „acceptable plot resolution that provides the requisite closure and cognitive order for the viewing public“. (S. 113)

Die zutreffend festgestellten (und implizit negativ bewerteten) Effekte der Literatur-Film-Transformation werden von Hewitt grundsätzlich mit den (von der Autorin offensichtlich als kritikwürdig betrachteten) Gegebenheiten der US-amerikanischen Gesellschaft und Unterhaltungsindustrie begründet. Zwar sind Erwägungen hinsichtlich des kommerziellen Erfolgs des Films als Einflussfaktor prinzipiell einzukalkulieren, es konnte jedoch in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden, dass die Beschaffenheit des Films weitestgehend auf die weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen der Filmautoren zurückzuführen ist. Die genannten Modifikationen gegenüber dem Roman sind im Drehbuch Harold Pinters vorgeprägt und von Schlöndorff weitgehend im Film umgesetzt und beruhen im Wesentlichen auf der künstlerischen Zielsetzung des Drehbuchautors, eine nachvollziehbare Story zu erzählen, mit der unter Rückgriff auf Konventionen der dystopischen Gattung und anhand der Belohnung der Hauptfigur im Publikum eine positive Verstärkung erwünschter Verhaltensweisen – nämlich des Widerstandsgeistes und des Mutes angesichts politischen Unrechts – bewirkt werden soll. Meiner Auffassung nach ist *The Handmaid's Tale* kein Film, der vor-

rangig von den Marktbedingungen der US-amerikanischen Filmindustrie diktiert wurde, und insofern für die Fragestellung und das Erkenntnisziel Hewitts kein geeignetes Untersuchungsobjekt.

### 15.3.8 Mary K. Kirtz: Teaching Literature through Film: An Interdisciplinary Approach to *Surfacing* and *The Handmaid's Tale* (1996)

Mary K. Kirtz präsentiert in ihrem Beitrag ihren literaturdidaktischen Ansatz, Atwoods Romane, die ihre Studenten aufgrund ihrer formalen und thematischen Komplexität regelmäßig vor (zu) große Herausforderungen stellten, über einen dezidierten, leitfragengesteuerten Vergleich mit dem Film zu erschließen. Die Filme fungierten im Rahmen dieses Vorhabens als „vehicles“ zum Verständnis der literarischen Werke, insofern als gerade die Differenzen zwischen den beiden Versionen den Blick für Gehalt und Struktur des jeweiligen Textes schärften:

As accurate visual representations of the novels' plots and formal values, both films must be considered failures. Yet it is precisely their failure – the gap created by the differing aims of film and text – that foregrounds the values and structures of Atwood's works for my students more readily than does reading and discussing the novels alone. (S. 141)

Ausgehend von der Frage „Has the message been substantially altered in the transfer of story from verbal to visual medium?“ (S. 140) zählt sie in Bezug auf *The Handmaid's Tale* zunächst geringfügige Abweichungen auf, die die Situation für Frauen im Film weniger hoffnungslos erscheinen ließen, aber so subtil seien, dass sie von den Studenten selten bemerkt würden: Die Kleidung der Handmaids im Film erlaube es ihnen zu sehen, gesehen zu werden und sich freier zu bewegen und die Protagonistin erscheine aktiver, da sie sich kaum allein in ihrem Zimmer aufhalte und die Frauen des Haushaltes mehr miteinander kommunizierten. (S. 143–144) Anschließend nennt sie drei leicht zu identifizierende Unterschiede zwischen Roman und Film, anhand deren die Ambiguitäten des Romans und seine Kritik an patriarchalen Machtstrukturen offenkundig würden, eben *weil* beides im Film beseitigt oder modifiziert sei:

- 1) Die Ersetzung der verschachtelten Erzählung im Roman durch eine lineare, geschlossene Erzählung im Film, die mit der Gefangennahme der Protagonistin beginne und mit der erfolgreichen Flucht ende. (S. 144)
- 2) Der Tod Lukes, der die Protagonistin im Film von ihren negativen Gefühlen, unter denen sie im Roman leide – der Ungewissheit über sein Schicksal und ihren Schuldgefühlen wegen ihrer Beziehung zu Nick –, befreie und der den Weg bahne für ein neues Verhältnis, in dem sie die Rolle einer „damsel in distress“ einnehme, die am Ende vom Helden gerettet werde. (S. 144)
- 3) Das Filmende, bei dem das in Bezug auf Offreds Schicksal und Nicks Rolle offene Ende des Romans sowie der Epilog, der bei Atwood eine Schlüsselfunktion im Hinblick auf die feministische Stoßrichtung erfülle, entfallen seien und das die Protagonistin stattdessen nach ihrer heroischen Tat, den Commander zu ermorden, „happily pregnant“ und auf ihren Geliebten wartend in ihrem Refugium zeige. (S. 144–145)

Während Kirtz' deskriptiver Befund hinsichtlich einer Reihe von Unterschieden zwischen Roman und Film korrekt ist, liefert sie, da ihr Fokus auf einem vertieften Textverständnis liegt, keine Erklärungen dafür, warum der Film die vorliegende Beschaffenheit aufweist. Ihre in diese Richtung zielende Feststellung, „the film's conclusion suggests a complete capitulation to Hollywood's insistence on a happy ending“ (S. 145), mit der sie ähnlich wie Hewitt den Einfluss einer künstlerischen Zielen übergeordneten Instanz andeutet, greift allerdings zu kurz.

### 15.3.9 Margaret R. Miles: *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies* (1996)

Die US-amerikanische Religionswissenschaftlerin Margaret Miles untersucht die Darstellung von Religion in 15 im Zeitraum von 1983 bis 1993 entstandenen Filmen. Ihrem „cultural studies approach“ (S. xiii) liegt die Annahme zugrunde, dass die Medien und insbesondere der populäre Film in der amerikanischen Gesellschaft eine wesentliche Rolle als Vermittler von Werten und Haltungen einnehmen und dass „Hollywood films generate and maintain attitudes toward religion that have far-reaching effects in American social and political life“ (S. 3). Im Kapitel „There Is a Bomb in Gilead: Christian Fundamentalism in Popular Film“ (S. 94–111) widmet sie sich mit *The Handmaid's Tale* und *The Rapture* (1991) zwei Filmen, „that explore Christian fundamentalism“ (S. 96) und die sie jener Kategorie von Filmen zurechnet, in denen Religion als soziales Problem dargestellt werde (S. 20). Nachdem sie das Phänomen des christlichen Fundamentalismus und den aktuellen Wandel des religiösen

Lebens, der sich vorrangig als Abwanderung von den Mainline-Kirchen zu den evangelikalen Glaubensgemeinschaften vollziehe, skizziert hat (S. 94–96), formuliert sie ihre Erwartungshaltung an die beiden in Frage stehenden Filme, um sogleich klarzustellen, inwiefern diese enttäuscht wurde: „one might hope that popular films would display and consider possible ramifications of actual religious changes. Both *The Rapture* and *The Handmaid's Tale*, however, contribute to secular liberals' fear of fundamentalist Christianity without suggesting viable or attractive religious alternatives“ (S. 96)

Im Abschnitt „*The Handmaid's Tale*“ (S. 96–103) liefert sie zunächst eine kurze Inhaltsangabe (S. 97) und eine knappe Zusammenfassung der soziopolitischen Situation zur Entstehungszeit von Roman und Film (S. 98) und begründet anschließend ihre Auffassung, dass der Film als Wertevermittlungsinstanz in mehrfacher Hinsicht versage, wie folgt: In *The Handmaid's Tale*

- seien die Geschlechterrollen und -beziehungen zwangsweise festgelegt, statisch und stabil und werde jedes Infragestellen und jede Übertretung massiv sanktioniert (S. 99);
- unterwerfe sich eine passive Protagonistin, die an „complexity, strength, and survival skills“ gegenüber der Romanfigur verloren habe, der staatlichen Unterdrückung (S. 100);
- sei das sich vom Roman unterscheidende Happy End, nämlich die Flucht der Hauptfigur, durch Nick, einen „*deus ex machina* of a romantic hero“, bewerkstelligt (S. 101);
- erscheine Freundschaft zwischen Frauen (Handmaids) zwar als subversiv und wohltuend, sie gehe aber nie über den Status als Leidensgenossinnen hinaus; zudem seien Beziehungen zwischen Frauen (Handmaids/Aunts und Handmaids/Wives) als Unterdrückungs- und Abhängigkeitsverhältnisse dargestellt (S. 101);
- sei Sexualität nach einem konventionellen Schema, d. h. entweder als Grundlage für Ehe und Kernfamilie oder als subversive und befreiende Kraft, dargestellt (S. 102);
- werde Religion nicht als Institution präsentiert, die den Menschen Werte vermittelt und Orientierung bietet, sondern als Instrument der politischen Unterdrückung (S. 102–103).

Der Film trage demnach nichts zu den „gender negotiations“, in dem Sinne, dass „gender socialization and expectations are tested, questioned, and their limits pressed“, bei (S. 99), er halte für weibliche Zuschauer keine Rollen- und Handlungsmodelle bereit, in dem Sinne „that it enhances women's symbolic repertoire for imagining their own lives“ (S. 100), und er befeue lediglich die Angst vieler Amerikaner vor einem „fundamentalist takeover“ (S. 103).

Miles leistet in ihrem Beitrag keine wissenschaftliche Analyse und Interpretation des Films. Ihre Auseinandersetzung mit *The Handmaid's Tale* erfolgt von einer gemäßigt religiösen Position und liefert lediglich eine (verneinende) Antwort auf die Frage, ob der Film jene positive und konstruktive Darstellung von Religion liefere, wie sie sich die Autorin offensichtlich wünscht.

### 15.3.10 Thilo Wydra: *Volker Schlöndorff und seine Filme (1998)*

Das *Handmaid's Tale*-Kapitel in Thilo Wydras Buch gliedert sich in die Abschnitte „Inhalt“, in dem er eine Synopsis des Films liefert (S. 181–182), und „Kommentar“, in dem er erst auf Aspekte der Autorschaft (s. Anm. 1568) und der Produktionsumstände eingeht, sich dann im Stil einer feuilletonistischen Filmbesprechung mit Merkmalen von Drehbuch und Film auseinandersetzt und mit einigen Anmerkungen zur negativen Rezeption nach der Premiere des Films auf der Berlinale schließt (S. 182–187). Sein Urteil über Skript und Film fällt dabei größtenteils negativ aus. So spricht er in Bezug auf Pinters Drehbuch von „schemenhaften“ Figuren ohne „rechte Individualität“ sowie einer in sich unstimmgigen Dramaturgie (S. 183), und er nennt mit der linearen Erzählweise und dem Wegfall von Offreds Kommentaren zwei wesentliche Aspekte der modifizierten Narrationsstrategie (S. 183). Im Rahmen seiner Ausführungen zur filmkünstlerischen Umsetzung kontrastiert er die positiv bewertete darstellerische Leistung Natasha Richardsons mit der von Robert Duvall und Faye Dunaway, die er als „teilnahmslos[e]“ Darbietung kritisiert (S. 184–185), erläutert er des Weiteren die Farbsymbolik (S. 185–186) und nennt die Kameraarbeit Igor Luthers, die nicht die gewohnte „stilistische [...] Handschrift“ aufweise, „konventionell“ (S. 187). Der Regisseur wird von Wydra hingegen nachsichtig behandelt. So spekuliert er, ob bei einem früheren Projekteinstieg Schlöndorffs „ein anderer Film dabei herausgekommen“ (S. 183) wäre – d. h. möglicherweise ein besserer –, macht er Pinters Skript als „das unüberwindbare Manko“ des Films aus, das auch der Regisseur nicht habe ausgleichen können (S. 183–184), und bezeichnet dessen Inszenierung als „routiniert und wie stets hochprofessionell“ (S. 187).

Während sich Wydras Darstellung hinsichtlich der Autorschaft des Films, insofern als er maßgeblich künstlerische Entscheidungen auf den Drehbuchautor zurückführt und feststellt, dass Schlöndorff und Atwood das Pinter-Drehbuch überarbeitet haben, in Teilaspekten mit meinem Befund deckt und er einige Merkmale der filmischen Transformation zutreffend benennt, wirkt die Auswahl der von ihm aufgeführten Aspekte recht willkürlich und liefert er kaum Erklärungsansätze, warum das von ihm kritisierte Pinter-Drehbuch bzw. der fertige Film die vorliegende Gestalt aufweisen.

### 15.3.11 Max Bracht: „Handmade Tales“ – Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* im produktionsorientierten Fremdsprachenunterricht (1999)

Ziel des literaturdidaktischen Beitrags von Max Bracht ist es zu zeigen, „[w]ie die komplexe Lernsituation der Behandlung eines neueren utopischen Romans“ unter Einsatz von „produktionsorientierte[n] Verfahren“ in sinnvolle Unterrichtseinheiten aufgelöst werden kann. Die ersten vier Abschnitte beziehen sich auf den Roman: Nach einer Einordnung in die Gattungsgeschichte der Dystopie (S. 229) liefert er eine Handlungszusammenfassung, in die auch wesentliche Aspekte der literarischen Gestaltung und der Figuren- und Erzählkonzeption einbezogen sind (S. 229–231), sowie eine Kurzdarstellung von Merkmalen und Funktion des Epilogs (S. 231) und einiger literarischer und historischer Kontexte (S. 231–232). Im fünften Abschnitt (S. 232–233) widmet er sich der Verfilmung. Die einleitende Formulierung „Selten gelingt eine kongeniale Filmfassung oder Neuschöpfung mit den Mitteln des Films“ (S. 232) zeugt von der zugrunde liegenden Vorstellung, dass eine gute filmische Literaturadaption dann vorliege, wenn sie eine mediengerechte und sinnäquivalente Transformation des literarischen Stoffes darstelle. Mit seiner sich anschließenden, die Annahme zur Autorschaft des Films implizierenden Aussage, dass „Volker Schlöndorffs Filmversion“ „nachdrücklich“ belege, dass „selbst die Mitwirkung eines erfahrenen *playwright-turned-scenarist* wie Harold Pinter [...] keine Gewähr für Qualität“ gebe (S. 232–233), nimmt er eine eindeutig negative Wertung des Films vor. Im Folgenden führt er unter den Stichpunkten Verzicht „auf Nebenhandlungen und -charaktere“ und „Eingriffe in den ursprünglich dekonstruktivistischen Plot des Romans und [...] Beseitigung der daraus resultierenden Unsicher- und Ungewissheiten“ eine Reihe von Änderungen des Films gegenüber dem Roman auf: den Wegfall des Mutter-Tochter-Konflikts und des Suizids Ofglens, Serenas Attraktivität und das Heldentum der Protagonistin sowie die offeneren Blickkontakte und den offener agierenden Widerstand, den Tod des Ehemanns und die faktische Schwangerschaft und schließlich die Flucht und den optimistischen Ausblick (S. 233). Die letzten drei Abschnitte (S. 233–237) enthalten literaturdidaktische Überlegungen, wobei als zwei filmbezogene Aufgaben für den Unterricht die Anfertigung eines Text-Film-Vergleichs und einer Rezension (S. 234) genannt sind.

Abgesehen davon, dass er Pinters Drehbuch als „Ergebnis genrespezifischer Strategien der Vereinfachung und Heroisierung“ (S. 233) bezeichnet, geht Bracht nicht darauf ein, worauf die genannten Modifikationen zurückzuführen sind oder wie sie sich auf die künstlerische Gesamtkonzeption auswirken.

### 15.3.12 Larry J. Kreitzer: *Gospel Images in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow* (2002)

In seinem zwischen Bibelstudien, Literatur- und Filmwissenschaft angesiedelten „multi-disciplinary approach“ ergründet Larry J. Kreitzer „some of the ways in which our understanding of the diversity of meaning inherent in biblical texts can be brought out in the open by examining key works of literature and their cinematic adaptations“. (S. 15–16) Im Kapitel „*The Handmaid's Tale*: ‚Blessed are the Silent‘“ liefert er zunächst eine fundierte Untersuchung der „religious dimensions“ des Romans, und zwar insbesondere hinsichtlich der Art und Weise, in der im Roman zur Ausgestaltung des dystopischen Szenarios „both Old and New Testament imagery“ zum Einsatz komme. (S. 145) Je die Hälfte des Abschnitts „Dystopia Translates to Radio and Film“ (S. 162–170) widmet er der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* sowie einer BBC-Hörspiel-Adaption aus dem Jahr 2000.

Im Rahmen seiner Darstellung des Films umreißt er einleitend knapp einige Produktionshintergründe und benennt sowohl den Regisseur und den Drehbuchautor als auch die wichtigsten Mitglieder des Cast namentlich (S. 162). Anschließend erörtert er Aspekte der Religionsdarstellung und skizziert die wesentlichen Unterschiede, die der Film in dieser Hinsicht gegenüber dem Roman aufweise. Seine zentrale – und für die erklärende Interpretation nutzbare – Feststellung lautet, dass vor allem Elemente aus dem Alten Testament Verwendung fänden und die Republik Gilead somit klar als auf alttestamentarischen Prinzipien gründend präsentiert werde. (S. 163) Dies gelte beispielsweise für die Zeile „The Old Testament shall be our sole, and only, Constitution“, mit der der Prediger die Hand-

maidweihe beschließt (s. Anm. 1223), die Bibellesung vor der ersten Zeugungszeremonie, in der eine Passage aus der Genesis (30:1–3) wiedergegeben werde, und die von Aunt Lydia während der „Particucution“ angeführte Stelle aus dem Deuteronomium (22:25), die fälschlich als „Deuteronomy 25“ angegeben sei (s. Anm. 1466). (S. 163) Demgegenüber seien keine Anspielungen auf die Worte Jesu Christi, die, wie er nachgewiesen habe, im Roman eine wichtige Funktion erfüllten, enthalten und die einzige Anspielung auf das Neue Testament sei die im Film Offred statt Moira in den Mund gelegte Textzeile „You look like the Whore of Babylon“. (S. 163) Etwas „traditionally Christian“ sei daneben lediglich in den geistlichen Liedern, die im Film „as part of the story-line“ gesungen würden, repräsentiert, und zwar in den zu neu geschriebenen Texten nach den bekannten Melodien gesungenen Kirchenliedern „Shall We Gather at the River“ (s. Anm. 1218) und „Praise God From Whom All Blessings Flow“ (s. Anm. 1191) sowie dem von Serena in einer Videoaufzeichnung zu Gehör gebrachten Klassiker „Amazing Grace“. (S. 163–164)

Darüber hinaus weist Kreitzer zutreffend darauf hin, dass der Film eine Reihe von bedeutungsändernden Modifikationen enthalte: Erstens gehe, da die Protagonistin im Film einen Namen erhalten habe, der Aspekt des Identitätsverlustes verloren; des Weiteren sei, da Offred nicht bereits ihren dritten, sondern ihren ersten Dienst als Handmaid ableiste, nicht nur „the dramatic tension of the story“, die im Roman aus dem Erfolgsdruck und der drohenden Verbannung in die „Colonies“ resultiere, reduziert, sondern auch die damit im Roman einhergehende Verzweiflung der Hauptfigur; drastisch verändert sei auch der Filmschluss, insofern als das offene Ende des Romans und der Epilog durch Kates Mord am Commander und ihre mit Hilfe Nicks bewerkstelligte Flucht aus Gilead ersetzt worden seien. (S. 164) Und schließlich habe der Film die Erzählstrategie des Romans, in dem Atwood anhand von „complex story-telling techniques“ unter anderem die verschiedenen Zeitebenen etabliere, nur ansatzweise umgesetzt: In den Flashbacks werde dreimal die gleiche Szene aus der Fluchtsequenz des Filmanfangs gezeigt und nur am Ende werde Kates Gedankenwelt im Voice-over vermittelt. (S. 165) Bezugnehmend auf seine zuvor getroffene Feststellung, dass es angesichts der Abweichung nicht überraschend sei, „that the film has not been well received“, und in Ergänzung zu den dort in einer Fußnote aufgeführten Beispielen (von David Ketterer und Margaret Miles) beschließt Kreitzer seine Erläuterungen mit zwei Zitaten aus Filmbesprechungen von Philip Strick und Cynthia Baughman, in denen der „aggressive spirit which Pinter’s screenplay interjects into the story“ (S. 165) bzw. das am Ende gegebene Paradox, dass die schwangere, von einem Mann abhängige Protagonistin „seems driven by the very biological destiny which characterized her identity in the repressive Republic of Gilead“ kritisiert werde. (S. 166)

### **15.3.13 Hans-Bernhard Moeller und George Lellis: *Volker Schlöndorff’s Cinema: Adaptation, Politics and the „Movie-Appropriate“ (2002)***

Den auf dem Feld der Schlöndorff-Forschung umfangreichsten Beitrag zu *The Handmaid’s Tale* liefern Hans-Bernhard Moeller und George Lellis in Kapitel 22 ihrer Gesamtdarstellung zum Œuvre des Regisseurs. Ich beziehe mich hier auf die englischsprachige Originalfassung, nicht zuletzt weil die aktualisierte deutsche Ausgabe leicht gekürzt ist. In ihrem Einleitungsabschnitt (S. 247–249) nehmen Moeller/Lellis zunächst eine gattungstheoretische und filmhistorische Einordnung des Werks vor, indem sie einige literarische und filmische Hauptwerke der Dystopie nennen (S. 247) und das Grundmerkmal – die anhand eines Zukunftsszenarios geübte Gesellschaftskritik (S. 247) – sowie die grundlegende Gestaltungsidee des Romans – die Warnung vor einem „conservative backlash against civil rights, feminism, sexual revolution, and the ideal of personal freedom“ aus einer dezidiert feministischen Perspektive (S. 248) – umreißen. Auch weisen sie darauf hin, dass der Film Schlöndorffs „first feature-length contribution“ zu diesem Genre sei, in ihm aber eine Reihe von Ideen, Anliegen und Vermittlungsstrategien aufgegriffen würden, die sein früheres Werk kennzeichneten (S. 247), und sowohl in Bezug auf die thematische Ausrichtung – „fascism, patriarchy, conformity, individualism, and rebellion“ – als auch im Hinblick auf die „Textsorte“ der Literaturverfilmung eine Fortführung seines bisherigen Filmschaffens darstelle (S. 248). Des Weiteren ist eine kurze Inhaltsangabe des Films enthalten. (S. 248–249) In den drei Abschnitten „References to the Third Reich“ (S. 249–253), „Pinter, Adaptation, and Structure“ (S. 253–256) und „Power, Punishment, and Family Structures“ (S. 256–262) erörtern sie inhaltliche, formale und filmkünstlerische Aspekte der Verfilmung, die ich im Folgenden ausführlich darlegen und knapp kommentieren werde.

### Historische Bezüge des dystopischen Szenarios

Beginnend mit einigen Bemerkungen zum Entstehungshintergrund des Romans – Atwoods DAAD-Aufenthalt in Berlin – erläutern Moeller/Lellis die historischen Bezüge des dystopischen Szenarios im Film, wobei sie sich ganz auf die „allusions and references to the specifically German experience of totalitarian regimes“ konzentrieren. (S. 249) Anhand von Beispielen und unter besonderer Berücksichtigung von Gender-Aspekten zeigen sie – neben einem Hinweis auf die Reisebeschränkungen, den versuchten Grenzübertritt der Familie Kates und den im Film wegen eines Schneesturms am Drehtag nicht zu sehenden Nachbau der Berliner Mauer<sup>2170</sup>, mit denen auf die frühere DDR angepielt werde (S. 249) – strukturelle, soziale und weltanschauliche Parallelen zwischen dem fiktiven Staat Gilead und dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland auf. Auf dieser Basis stellen sie *The Handmaid's Tale* unter dem Gesichtspunkt der beständigen Auseinandersetzung Schlöndorffs mit dem deutschen Nationalsozialismus in den Kontext seines Werks. Der methodische Zugriff besteht demnach darin, die Beschaffenheit des Films auf die weltanschaulichen Überzeugungen des Regisseurs und dessen vielfach in seinem Werk reflektierte künstlerische Anliegen zurückzuführen. Allerdings wird in ihrer Darstellung nicht immer deutlich, welche Elemente im Roman bereits vorgeprägt sind und von den Filmautoren für die filmische Umsetzung selektiert und in den Film übernommen bzw. in filmische Äquivalente übersetzt wurden und bei welchen es sich um gegenüber dem Prätext stärker betonte oder neu hinzugefügte Elemente handelt. Ist man nicht darüber im Bilde, dass die Einarbeitung von Bezügen zu totalitären Diktaturen, darunter auch bestimmte Praktiken der Nationalsozialisten (z. B. „Lebensborn“), zu Margaret Atwoods literarischem Bauprinzip (s. Kap. 4.2 und Kap. 5, Punkt 3) gehörte, könnte der Eindruck entstehen, Schlöndorff habe die Bezüge zu den diktatorischen Staaten auf deutschem Boden anhand der filmischen Gestaltung erst integriert und damit ein bestimmtes künstlerisches Ziel verfolgt. Zudem ist grundsätzlich zu berücksichtigen, dass eine Reihe von Merkmalen des dystopischen Staates Gilead nicht nur auf die Nazi-Diktatur zutreffen, sondern strukturelle Merkmale jeder diktatorischen Herrschaft darstellen.

In der Ausstattung und den Settings zeigen sich nach Moeller/Lellis Bezüge zum Holocaust etwa bei der Selektion der Frauen und ihrem Abtransport in Viehwagen, in den im Hintergrund platzierten Zwangsarbeitern, in den vor monumentaler Architektur stattfindenden und an die Nürnberger Partei-Spektakel erinnernden Massenveranstaltungen sowie in den allgegenwärtigen Militäruniformen und -insignien. (S. 249) Grundsätzlich spiegelten sich in der visuellen Gestaltung des Films Weltanschauung und Wertesystem des neofaschistischen Regimes, wobei neben den Idealen von „order, racial purity, biological determinism, and authoritarian religion“ die „cultivation‘ of the traditional family“, der angesichts der vorherrschenden Unfruchtbarkeit jedoch die biologische Grundlage fehle, im Zentrum stehe. (S. 250) In diesem Zusammenhang dienten das nationalsozialistische „Lebensborn“-Programm und die Praxis der Zwangsadoption zum Zwecke der Arisierung als historische Vorbilder. (S. 250) Der Kult um die Kernfamilie mit einer traditionellen Rollenverteilung gehe zudem einher mit der Unterdrückung sexueller und religiöser Freiheiten und der Einschränkung der Rechte von Frauen (S. 250) und gleiche sowohl in seiner Zielsetzung, die Fortschritte der Frauenemanzipation rückgängig zu machen, als auch in seiner Tendenz zur Idealisierung der Frau der nationalsozialistischen Herrschaft, in der Frauen auf „Kinder, Küche, Kirche“ beschränkt und für Kinderreichtum (mit dem sogenannten „Ehrenkreuz der Deutschen Mutter“) ausgezeichnet wurden (S. 250–251). Ferner werde die gesellschaftliche Neuorganisation mit ähnlichen Mitteln der Propaganda und Indoktrination betrieben wie in Nazi-Deutschland und seien Gilead und das „Dritte Reich“ gleichermaßen militaristische Gesellschaften, deren männliche Mitglieder in beträchtlichem Ausmaß mit „soldierly and policing pursuits“ befasst seien. (S. 250) Die Figur des Commanders – und hier spielen Moeller/Lellis auf den von der Philosophin Hannah Arendt auf Adolf Eichmann, den für den Massenmord an den europäischen Juden Hauptverantwortlichen, geprägten Begriff der „Banalität des Bösen“ an – ver-

<sup>2170</sup> Moeller/Lellis berufen sich hier auf Brian D. Johnson. Vgl. *Maclean's*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 44: „For the screen version of *The Handmaid's Tale*, director Volker Schlöndorff [...] had a full-scale replica of the Berlin Wall reconstructed in the United States for the opening scene – an attempted escape at the frontier of the fictional state of Gilead. The wall was an embellishment on Atwood's original story – Schlöndorff said that it was his idea and it paid homage to her 1984 stay in Berlin. But on the day when the scene was filmed, in the mountains of North Carolina, there was a blizzard – the wall can barely be seen in the shot.“ Erwähnt ist die Grenzmauer auch in *Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 57: „Walsh built a massive wall, drawing from the pronounced wall imagery in Atwood's novel [...]. ‚The idea,‘ said Walsh, ‚was that this society would have its own court architect, its own Albert Speer, who would try to work with the vernacular of this society. He would use walls to divide the society – sort of an American Berlin Wall – and to surround it and protect it from the outside. The elders of Gilead walled off the US/Canadian border, once the longest unguarded border in the world, to keep the Canadians out and their own people in.“

körperer „the naive petit-bourgeois idealism that hid the inhumanity of an Adolf Eichmann under a surface of patriotism, efficient management, politeness, and good family values“. (S. 251)

Die Charakterzeichnung des Commanders stehe, insofern als sich zum einen Skrupellosigkeit im Umgang mit den Opfern hinter einer vordergründigen Freundlichkeit verberge und sich zum anderen radikale faschistische Ansichten mit kleinbürgerlichen Gefühlen – der Angst vor dem Fremden und den aus einem Gefühl der Ohnmacht entspringenden Allmachtphantasien – verbinden würden, im Einklang mit Schlöndorffs schon in früheren Filmfiguren – Reiting und Beineberg in *Der junge Törless* sowie Alfred Matzerath in *Die Blechtrommel* – veranschaulichter Auffassung, in welchem psychosozialen Milieu der „superficial appeal“ des Faschismus auf fruchtbaren Boden falle. (S. 251) Als Darstellung einer „patriarchal society with neofascist components“, in der Gewalt zu Gegengewalt führe und ein weibliches Opfer sich mit einem Gewaltakt gegen männliche Unterdrückung wehere, sei *The Handmaid's Tale* am ehesten vergleichbar mit *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (S. 251–252). Im Unterschied zu diesem Film reflektiere *The Handmaid's Tale*, in dem Frauen auch als Mittäter des Regimes dargestellt würden und die Protagonistin am Ende in eine passive Rolle zurückfalle, jedoch eine aus feministischer Sicht problematische postfeministische Haltung. (S. 252)

### Das Verhältnis von Ausgangstext und Adaption

Die Erläuterung des Verhältnisses von Ausgangstext und Adaption erfolgt bei Moeller/Lellis im Rahmen eines autorbezogenen Rückführungsansatzes. Ausgehend von ihrer die Autorzuschreibung betreffenden These, dass die Beschaffenheit des Films prinzipiell auf konzeptionelle Entscheidungen des Drehbuchautors Harold Pinter zurückzuführen sei und dass der Regisseur dessen Adaptionstrategie aufgrund bestimmter künstlerischer Überzeugungen – sie beziehen sich hier auf Aussagen Schlöndorffs zur Konzeption der Hauptfigur und zu seiner Abneigung gegen Flashbacks – unterstützt habe (S. 253), skizzieren Moeller/Lellis wesentliche Unterschiede zwischen Roman und Film. Mit einer Ausnahme – auf die ich weiter unten eingehe – und unter dem Vorbehalt, dass kunstexterne Faktoren, die bei dem von Schlöndorff verantworteten Realisierungsprozess eine große Rolle spielten, von Moeller/Lellis nicht berücksichtigt werden, stehen ihre Ergebnisse im Einklang mit denen der vorliegenden Untersuchung.

Moeller/Lellis zufolge resultiert der Umstand, dass die Protagonistin als Filmfigur relativ eindimensional erscheine, aus Pinters Neukonzeption der Erzählperspektive und der damit zusammenhängenden Auslassung der Innenwelt- und Vergangenheitsdarstellung und fehlten viele der im Roman gelieferten Hintergrundinformationen zum Staat Gilead und zur persönlichen Situation der Hauptfigur unter anderem aufgrund der von Pinter vorgenommenen Umformung von einer assoziativen und zwischen den Zeitebenen wechselnden zu einer chronologischen Erzählweise. (S. 253) Der Film präsentiere Kate „from a far more detached perspective“, die sich auf die Betrachtung von außen beschränke, so dass insbesondere ihre Erinnerungen an ihre Mutter, die sich aktiv für die Gleichberechtigung einsetzte, und damit die bei Atwood vorliegende postfeministische Positionierung der Protagonistin entfallen sei. (S. 252) Ähnliches gelte für ihre voreheliche Beziehung zu einem verheirateten Mann, in dem das Dreiecksverhältnis mit ihren Dienstherrn gespiegelt sei, sowie die schon seit Collegezeiten bestehende enge Freundschaft zu Moira, die sie im Film erst kennenlerne. (S. 253) Bis auf die alpträumhafte Erinnerung an den Tod ihres Ehemanns und die Trennung von ihrer Tochter habe Pinter zudem – und hier irren Moeller/Lellis, da diese Reduktion nachweislich auf Schlöndorffs Eingriffe in Pinters Drehbuch zurückgeht (s. Kap. 12.3.4) – alle Rückblenden auf die Vergangenheit eliminiert. (S. 253) Wegen „Pinter's deletion of basic pieces of exposition“ falle es Zuschauern, die das Buch nicht kennen würden, ferner schwer, sich die Bedeutung von Nicks geflüsterteter Botschaft, es sei „Mayday“, und die Tatsache, „that Gilead has banned reading for its ordinary citizens“, zu erschließen. (S. 253) Grundsätzlich habe Pinter ein Drehbuch vorgelegt, „that opts for simplicity rather than complexity of structure“. (S. 254) Das Erzählmuster des Films – die Aneinanderreihung kurzer Episoden – entspreche aber nicht nur dem der in den 1970er Jahren entstandenen Filme Schlöndorffs, sondern auch dem von Atwoods Roman, in dem das dystopische Szenario vorrangig anhand von kurzen Alltags- und Schlüsselszenen entfaltet werde. (S. 254) Insgesamt bleibe der Film trotz der Änderungen „close to its source work in mood and ultimate effect“. (S. 254)

### Die filmkünstlerische Umsetzung

Weiten Raum nimmt die Darstellung der filmkünstlerischen Umsetzung ein, die sich auf Aspekte der Handlung und der Figurenkonstellation sowie die Bildsprache und die Leit motive erstreckt. Auch vor

dem Hintergrund des literarischen Werks erläutern Moeller/Lellis wesentliche Merkmale des Films und deren Bedeutung im Hinblick auf das zentrale Thema: die Darstellung des diktatorischen Staates – seiner Machtstrukturen, Normen und Sanktionspraxis – und den Konflikt zwischen Individuum und Staat. Im Rahmen der filmanalytischen Darstellung liefern sie Erkenntnisse, die sich ohne Weiteres in meine erklärende Interpretation des Films integrieren lassen. Differenzierungen hinsichtlich der Verwendungsdimension – welche Elemente sind im Roman vorgeprägt und welche sind eigenständige künstlerische Lösungen – hätten jedoch auch hier noch zu einem vertieften Verständnis in Bezug auf die Frage, warum der Film so ist, wie er ist, beitragen können.

- 1) Zeit- und Raumstruktur: Statt eines im Roman mit dem Epilog, in dem die Erzählung als historisches Dokument identifiziert werde, vollzogenen Zeitsprungs verliehen Pinter und Schlöndorff der Geschichte im Film durch die Gleichartigkeit von Anfang und Ende – verschneite Berge als Schauplatz, Kate auf der Flucht – „a cyclical pattern“. (S. 254) Abweichend vom Roman arbeite der Film zudem nicht mit unterschiedlichen Zeitebenen, hingegen sei die Gegenüberstellung alternierender Räume und Schauplätze, denen bestimmte Personen, Aktivitäten, Zeiten und Eigenschaften zugeordnet seien, ein wesentliches Element der filmischen Komposition (S. 254): Im Zentrum stehe die häusliche Sphäre mit dem Haus des Commanders und Serenas, „set in a small guarded estate in an upscale suburban location“; hier fungierten die Blumen und blühenden Pflanzen in Haus und Garten als Kontrast zur Unfruchtbarkeit Serenas; helles Tageslicht dominiere den Bereich und als nächtlicher Schauplatz diene er nur „during the sex ritual and when rules are being broken“. (S. 254) Dagegen stünden „the large public spaces of group regimentation or public rituals“ (S. 254) sowie mit dem Arbeitszimmer des Commanders, Nicks Apartment und „Jezebel’s“ die der Nacht zugehörigen Tabu-Sphären der Regelbrüche, der verbotenen Aktivitäten und der Sexualität (S. 254–255).
- 2) Farbschema: Das Farbmuster des Films reflektiere die strenge hierarchische Gesellschaftsordnung und die Konformität des Staates Gilead: Das Schwarz und Braun des Commanders, der Wächter und Soldaten und der Aunts signalisiere Macht und Männlichkeit und spiele im Fall der letztgenannten auf die nationalsozialistischen „Braunen Schwestern“ an; die gesellschaftliche Position der Frauen sei durch Weiß (Mädchen, Bräute und angehende Handmaids), Grau (Hausangestellte, Zwangsarbeiterinnen) und die Primärfarben Rot (Handmaids) und Blau (Ehefrauen) gekennzeichnet; und beim Zusammentreffen von Ehefrauen, Bräuten und Handmaids ergebe sich „a patriotic red-white-and-blue configuration, evocative of the American flag“. (S. 255)
- 3) Figurengeometrie: In ähnlicher Weise diene die Anordnung von Figuren und dabei die Positionierung einzelner Individuen innerhalb von Gruppen als visueller Code zur Veranschaulichung des Gegensatzes zwischen Individualität und Konformität; als Beispiel hierfür könne die Schlafsaal-Szene mit den in Reih und Glied aufgestellten Feldbetten angeführt werden. (S. 255)
- 4) Namensgebung: Als Ausdruck der Entpersönlichung sei die Namensgebung von zentraler Bedeutung im Film (S. 256): Mit dem Flüstern ihrer Namen im Schlafsaal beharrten die angehenden Handmaids auf ihrer Individualität (S. 255); die Patronyme kennzeichneten die Handmaids als Besitz ihrer Dienstherrn, der – wie an Offreds Vorgängerin und der neuen Ofglen vorgeführt werde – nach Bedarf ausgetauscht werde (S. 256); dass Kate Nick ihren wahren Namen nennt, sei ein Akt der Rebellion (S. 256); mit der Anrede „Mary Lou“ weise der Commander Kate beim Besuch im Club eine neue soziale Rolle zu und zugleich könne dies als Indiz aufgefasst werden, dass sich der Commander – entgegen seiner Beteuerung, sie näher kennenlernen zu wollen – nie bemüht hat, ihren wahren Namen zu erfahren und ihre Persönlichkeit anzuerkennen, sondern dass er lediglich von der Lust am Verbotenen getrieben sei (S. 256).
- 5) Figurenkonstellation: Zwei Beziehungskonstellationen seien in *The Handmaid’s Tale* einander gegenübergestellt: Kates und Nicks „healthy, loving relationship“ als „an expression of rebellion and personal identity“ und „the sanctioned but sick triangle consisting of Commander, Serena, and Offred-Kate“. (S. 256) Letzteres weise im Rahmen einer – im Sinne Sigmund Freuds – inzestuösen familialen Konstellation, die dem Zwecke der Fortpflanzung diene, ein archetypisches Muster von Dominanz und Unterwerfung auf. (S. 256–257) Der Commander und Serena interagierten mit Offred/Kate typischerweise in Eltern-Kind-Manier: Beispiele seien das Spielen von „board games like Scrabble and checkers“, die mit den herablassenden Worten „Let me explain something to you“ eingeleitete Belehrung des Commanders, das väterliche „I have a surprise for you“, als er Kate den Besuch im Club ankündigt, und die väterlich-strenge Erlaubnis

„You can have one drink“ sowie der elterliche Liebesentzug, wenn sowohl Serena als auch der Commander Kate wie ein ungezogenes Kind auf ihr Zimmer schicken. (S. 257) Gespiegelt sei Kates Situation zudem zum einen in dem Umstand, dass auch ihre eigene Tochter adoptiert worden sei, und zum anderen in der ebenfalls triangulären Konstellation bei der „Vergewaltigung“ Aunt Lydias durch Moira, die als Parodie auf das gileadsche Begattungsritual aufgefasst werden könne. (S. 257)

- 6) Sanktionspraxis: Anhand der Figur Moira (die zum Dienst als Prostituierte gezwungen wird), am Beispiel einer Handmaid, die für den Bruch der Sexualnormen zuerst gefoltert – Moeller/Lellis sprechen davon, dass ihr die Füße gebrochen worden seien, anzunehmen ist aber eher, dass wie im Roman die Bastinado angewendet wurde – und später hingerichtet werde, sowie mit der Figur Janine, die für eine in jungen Jahren vorgenommene Abtreibung an den Pranger gestellt und von den anderen Handmaids verbal ausgepeitscht werde und später in den Wahnsinn abgleite, führe der Film vor, wie der Staat Gilead psychische und physische Gewalt einsetze, um die Individualität des Einzelnen zu brechen und Konformität herzustellen. (S. 257) Eine Reihe von Bestrafungssequenzen – die Konzentrationslagerartige Selektion, die öffentliche Hinrichtung und der „Jezebel’s“-Club – verliehen dem Film eine Struktur (S. 257–258), wobei der Bestrafungsvorgang oft mit dem visuellen Leitmotiv der Kreisbildung, anhand dessen die Macht- und Ausweglosigkeit des Opfers veranschaulicht werde, verknüpft sei; dies gelte beispielsweise für Janines Bestrafung durch die sie umringenden Handmaids, die Detailansicht auf das zur Schlaufe ausgelegte Seil und die Henkerschlinge bei der Hinrichtung einer Handmaid sowie das Einkreisen des Delinquenten während der „Participation“ (S. 258).
- 7) Auge/Blick-Motiv: Sehen sei in *The Handmaid’s Tale* prinzipiell mit Machtausübung gleichgesetzt. (S. 258) Auf der einen Seite werde der Blick vom Staat, dessen Emblem ein von einem Lichtkegel umgebenes Auge vor einer Pyramide den Kontrollanspruch visualisiere, gezielt als Herrschafts- und Sanktionsinstrument verwendet: Suchscheinwerfer und Überwachungsmonitore seien allgegenwärtig und in Bestrafungsritualen wie bei Janine sei der Delinquent den Blicken der anderen preisgegeben. (S. 258) Auf der anderen Seite stünden der Blick und der Blickkontakt für die Kraft der Widerständigen: Aunt Lydia werde von Moira und Kate mit dem Verbinden der Augen die Macht geraubt (S. 258); Serena übe – wie Moeller/Lellis anhand einer Detailanalyse der Kameraeinstellungen und -bewegungen zeigen – in der Szene, in der sie sich während der ersten von ihr arrangierten Zusammenkunft von Kate und Nick selbst auf Video betrachte, nur eingeschränkt Macht über die beiden aus (S. 258–260); Kate gelänge der Blick auf die Außenwelt durch eine gekratzte Lücke im geschwärtzten Busfenster (S. 260); Kate und Nick bauten durch den wiederholten Augenkontakt, vorzugsweise durch ein Fenster oder den Autorückspiegel, eine Beziehung zueinander auf (S. 260); und bei „Jezebel’s“ blicke Moira von einer erhöhten Warte auf das Geschehen herab und tauschten Moira und Kate rebellische Blicke miteinander (S. 260).

### Rezeption und Wertung

Auf Aspekte der Rezeption und auf Wertungsfragen gehen Moeller/Lellis bereits in den ersten beiden Abschnitten einige Male kurz ein. So verweisen sie im Abschnitt „References to ...“ unter Berufung auf die Rezension von Hellmuth Karasek darauf, dass die in Deutschland (angeblich) wohlwollende Rezeption aus den erkennbaren historischen Bezügen resultiere (S. 249) – eine Aussage, die sie am Ende noch einmal aufgreifen, wenn sie die ihrer Ansicht nach vergleichsweise reservierte Aufnahme in den USA damit erklären, dass „specific historical references to Nazi actions against women“ dort nicht verstanden worden seien (S. 261) – und führen als Grund für die verhaltenen Reaktionen auf den Film dessen „lack of a highly defined protagonist“ (S. 252–253) an. Im Abschnitt „Pinter, Adaptation ...“ zeugen Formulierungen wie „One might blame the relative one-dimensionality of Kate’s character on Harold Pinter“, „A critic looking for the same complexity as in Atwood’s book could fault Pinter on other grounds as well“, „At first glance, the screenplay throws away some of the novel’s greatest riches“ und „Equally frustrating may be Pinter’s deletion of basic pieces of exposition“ (S. 253 [Kursivdruck AG]) von ihrer Zurückhaltung in Wertungsfragen. Des Weiteren kennzeichnen sie häufig kritisierte Merkmale des Films nicht nur im Kontext von dessen Bühnen- und Filmwerk als pintertypisch, sondern stellen eine Reihe von auf den Buch-Film-Vergleich und auf die Werktreue-Problematik bezogenen Wertungsfragen zur Diskussion:

Such indirection might be characterized as sloppy screenwriting, but one should bear in mind that Pinter's other work as a playwright and scriptwriter has often been characterized by incomplete exposition and ambiguities of context. Pinter's refusal to explain everything is perhaps maddening to a literalist of adaptation theory, but it raises provocative questions. Is the film *The Handmaid's Tale* really less rich because it does not spell everything out? Is it necessarily an inferior film because the details become more meaningful to the spectator who has read the book? Or are not Pinter and Schlöndorff respecting the audience's intelligence by assuming that its members can fill in ellipses and understand connections that are only implied? (S. 253–254)

Eigene Werturteile geben sie – abgesehen von ihrem Statement, dass die „visual articulation“ des Themas „individuality versus conformity“ eine der größten Leistungen des Films sei (S. 255) – erst in den letzten drei Absätzen ihres *Handmaid's Tale*-Kapitels ab. Während sie negativ verbuchen, dass zu wenig Hintergrundinformationen geliefert würden und es der Protagonistin an Profil mangle, würdigen sie die filmkünstlerische Gestaltung – „environment, visual patterning, color coding, and gaze structures“ – als stets sinngenerierend und auf den „discourse about power, gender, family structures, and sexual freedom“ bezogen. (S. 260) Insbesondere den feministischen Kritikern des Films halten sie ferner entgegen, die größeren historischen Kontexte nicht angemessen zu berücksichtigen (S. 260): und zwar erstens „the film's attack on fascism in its Third Reich manifestation“, der vor dem Hintergrund, dass die Nationalsozialisten die feministischen Errungenschaften der Weimarer Republik zunichte machten, als „profeminist discourse“ gelesen werden könne (S. 260), sowie zweitens, dass die junge Frauengeneration angesichts des zur Entstehungszeit von Roman und Film im Hinblick auf die weibliche Emanzipation Erreichten keinen akuten Handlungsbedarf sah, was es nahelege, die Werke als „reflections on feminism from a postfeminist sensibility“ zu lesen (S. 261).

#### 15.3.14 Linda Renton: *Pinter and the Object of Desire: An Approach through the Screenplays (2002)*

Im Rahmen ihrer Studie zum Leitmotiv des „Object of Desire“ in Pinters Drehbüchern legt Linda Renton im Kapitel „*The Handmaid's Tale. The Object Almost Achieved*“ (S. 87–110) eine eingehende Untersuchung zum Motiv der verlorenen Tochter in Pinters *Handmaid's Tale*-Adaption vor. Ausgangspunkt für ihre Interpretationen ist – wie sie im einleitenden Kapitel anhand eines in Billingtons Biografie enthaltenen Pinter-Zitats erläutert –, dass sich Pinters Auffassung „the more acute the experience, the less articulate its expression“ in seinen Werken nicht nur in dem „what is unarticulated in language“ – also den pintertypischen Sprechpausen („pause“ and „silence“) – niederschläge, sondern auch in dem, „what is unrepresented in the field of vision“. (S. 1) Unter Rückgriff auf den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan, der den Menschen als ein durch einen Mangel definiertes Subjekt betrachtet, dessen Streben darauf gerichtet sei, durch Erlangung des Objekts des Begehrens („*Objet Petit a*“) den Zustand eines Seinsmangels aufzuheben, ist es Rentons Ziel zu zeigen, welche Funktion das Motiv des „Object of Desire“ im Handlungszusammenhang des jeweiligen Drehbuchs erfüllt. Ihre Kernthese zu *The Handmaid's Tale* lautet, dass Pinter die Tochter der Protagonistin als verlorenes Objekt in den Mittelpunkt rückt, um zu demonstrieren, dass „no matter how repressive the regime, something secret and hidden belonging to the individual can withstand destruction“. (S. 44) Rentons Deutung basiert in erster Linie auf der Analyse des finalen Drehbuchs vom Februar 1987, wobei sie, insofern sie immer wieder aufzeigt, welche Elemente des Romans Pinter in seine Konzeption übernimmt und inwiefern er vom Roman abweicht, auch Aspekte des Vorlagenbezugs berücksichtigt. Des Weiteren stellt sie vergleichende Betrachtungen zum fertigen Film an. Im Hinblick auf das Motiv der Tochter in den Anfangs-, Flashback- und Schlusssequenzen leistet sie zudem einen detaillierten Nachvollzug der Konzeptentwicklung Pinters, in den neben früheren Entwürfen und Skriptfassungen auch Pinters handschriftliche Notizen einbezogen sind. Ich werde Rentons Argumentation abschnittsweise ausführlich darstellen, wobei ich ihre kurze Inhaltsangabe des Romans (S. 88) sowie ihre Erläuterung zu den im Pinter-Archiv vorhandenen Zeitungsausschnitten, auf die ich bereits in Kapitel 12.2.1 eingegangen bin (s. Anm. 1113), weglasse. Da Rentons Beitrag vor der im Dezember 2007 vorgenommenen Neukatalogisierung der in der British Library archivierten Pinter-Materialien verfasst wurde und sich ihre Angaben auf die frühere Signatur „Loan 110A/62, 63, 64“ beziehen, habe ich diese bei Bedarf durch die in der vorliegenden Untersuchung verwendeten Sigel (die aus der seit der Neuorganisation gültigen Notation abgeleitet sind) ersetzt.

In ihrem Einleitungsabschnitt (S. 87–90) skizziert Renton zunächst Pinters Konzeption im Vergleich zum Romankonzept Atwoods und zum Filmkonzept Schlöndorffs: „In all three works (novel, screen-

play and film) the state, allied to the name of God, attempts to penetrate and control each individual.“ (S. 88) Während Atwoods Heldin passiv bleibe (S. 88) und Schlöndorff – wofür Renton exemplarisch die Anfangssequenz, die Visualisierung der Umweltzerstörung und die Demonstration der Sanktionspraxis anführt – den Fokus auf das Alptraumhafte, den Horror und die Angst gelegt habe (S. 89) und sowohl im Roman als auch im Film für die Protagonistin wenig Hoffnung bestehe, ihre Tochter wiederzusehen, da diese in Gilead zwangsadoptiert wurde (S. 89–90), kreierte Pinter mit der Tochter, die sich außerhalb Gileads in Sicherheit befinde, ein „acute object of desire“, das wiederzuerlangen der Protagonistin am Ende gelinge und anhand dessen er „engages the spectator in the drive towards resolution“ (S. 89).

Im Abschnitt „Pinter’s Shaping of the Object within the Narrative“ (S. 90–101) arbeitet Renton Grundzüge der Konzeption Pinters heraus. Ihre Darstellung erstreckt sich auf Merkmale des dystopischen Szenarios, die Figurenzeichnung, die Normkonformität der Bürger Gileads sowie die Gestaltung des Zentralmotivs und kann wie folgt zusammengefasst werden:

- 1) Der dystopische Staat: Pinter sei bestrebt, Gilead klar als Überwachungsstaat zu kennzeichnen und gleichzeitig klarzustellen, dass es immer etwas gebe, das dem allgegenwärtigen Blick des Staates entgehe. (S. 91). Die „omnipotent presence“ des Staates und die tödliche Macht des staatlichen Blicks veranschauliche er beispielsweise mit der Platzierung von Fotografien des Staatsführers („the Leader“) in den Shots 17, 27 und 40, indem er Nick Kate, die sich nackt am Fenster gezeigt hat, warnen lässt, dass sie dafür getötet werden könne [P54:71; s. Anm. 1279], und in der Weihesequenz, als die Handmaids ihre Kopfbedeckungen erhalten und der Priester sie ermahnt „You will look neither to the right nor to the left“ [P54:48; s. Anm. 1175]. (S. 92) Mittels Sprachkontrolle und Propaganda bestimme der Staat zudem „the way in which the subject sees and is seen“: Das „Information Centre“ und die TV-Nachrichten lieferten Bilder vom Krieg und wie bei Atwood verschleierte die Bezeichnungen „Angels“, „Salvaging“ und „Participation“ ihre wahre Bedeutung. (S. 93) Auch entlarve Pinter, dass der von Aunt Lydia während der Vorführung des Pornofilms formulierte Anspruch „You have been saved from that!“ [P54:96; s. Anm. 1182] in krassem Gegensatz zur Wirklichkeit in Gilead stehe, indem er wiederholt Übergriffe auf Frauen zeige: etwa wenn ein „large man“ wie ein Rodeoreiter auf einer Frau reitet, bis sie zusammenbricht [P54:141; s. Anm. 1476], wenn der Commander Kate auf das Hotelzimmer schickt, um sie dort zu missbrauchen [P54:141], und wenn Moira von ihrer Folterung und den Folgen der Zwangsarbeit in den „Colonies“ berichtet [P54:140; s. Anm. 1474]. (S. 94) Den Verlust der Individualität verdeutliche Pinter z. B. mit der Namensvergabe bei Kates Dienstantritt, als Serena sie den neuen Namen „Offred“ von einer Karte ablesen und mit der Betonung auf der Silbe „Fred“ wiederholen lässt [P54:56; s. Anm. 1247], mit dem von Atwood übernommenen Austausch Ofglens [P54:151; s. Anm. 1500] und wenn er das einzige Mal, wo Kate ihren wahren Namen nennt, als besonderen Augenblick in Szene setze [P54:110; s. Anm. 1313] (S. 94), sowie in der Nachtclub-Szene, als der Commander Kate als „Mary Lou“ vorstellt [P54:138] (S. 95).
- 2) Die Stärkung der Hauptfigur: Abweichend vom Roman, in dem die Protagonistin sich an Ofglens Aktivitäten immer weniger interessiert zeige, nicht bereit sei, bei „Mayday“ mitzumachen, wegen ihrer Beziehung zu Nick nicht willig sei, aus Gilead zu fliehen, und sogar noch passiv bleibe, als die Situation durch Serenas Entdeckung des Verrats eskaliert (S. 95–96), ergebe sich Pinters Kate nicht „under the enfeebling gaze of patriarchy“ (S. 96): Sie hilft Moira bei ihrer Flucht, ermordet den Commander und will mit Nick aus Gilead fliehen. (S. 97) Dass Kate sich vor den Suchscheinwerfern, die ihr Fenster streifen, wegduckte [P54:106], sei eine „visual metaphor for the inability of the panoptic patriarchal gaze truly to penetrate the subject“. (S. 98)
- 3) Objekte des Begehrens: Pinter betone, dass alle Figuren, in dem Bestreben, sich ihr „individual desire“ zu erfüllen, im Geheimen agierten (S. 98): Der Arzt unterbreite Kate seine Offerte hinter verschlossener Tür [P54:94] (S. 98); Serena, motiviert durch ihren Kinderwunsch, treffe das Arrangement mit Nick als Sexualpartner hinter dem Rücken des Commanders [P54:83] (S. 98); und der Commander, getrieben von seinem „desire for a past he has helped to destroy“, versuche die alten Zeiten mit Kate wieder aufleben zu lassen, indem er sie nicht wie eine Handmaid behandelt, sondern „as he would have treated a girl in his youth“ (S. 99).
- 4) Die Tochter als Kates „Object of Desire“: Indem Pinter die Tochter aus Gilead entkommen [P54:15] und Kate Kenntnis davon erlangen lasse, dass diese lebt und in Sicherheit ist [P54:83], erschaffe er „a distant yet dynamic object of desire“. (S. 100) Des Weiteren eliminiere er, um

den Fokus seiner Hauptfigur ganz auf die Wiedervereinigung mit ihrer Tochter zu legen, den Ehemann Kates, dessen Tod in der Anfangssequenz gezeigt wird, sowie die aus der Beziehung mit Nick folgende Schwangerschaft (S. 90 u. 100) und statte seine Heldin mit Eigenschaften wie Charakterstärke und Mut aus, die sie in die Lage versetzten „to achieve her freedom and her daughter“. (S. 90)

Anhand von Detailanalysen der Eingangs-, Rückblenden- und Schlussequenzen in verschiedenen Fassungen Pinters zeigt Renton im Abschnitt „Pinter’s Shaping of the Object within the Structure“ (S. 101–108) schließlich auf, wie Pinter in Bezug auf das Zentralmotiv an dem Stoff gearbeitet hat.

Pinter eröffne alle Versionen – von den handschriftlichen Entwürfen, in denen Kate und ihre Tochter auf dem Schulweg und beim Spielen gezeigt würden, bevor mit dem Blackout des Fernsehbildschirms der Regimewechsel angezeigt werde, über die Entwürfe, die mit einer im Gefängnis spielenden Szene einsetzten [P48/4 bis P52], bis zu den letzten beiden Fassungen, in denen der Fluchtversuch an den Anfang gestellt sei [P53 u. P54] – an einem „point of loss, creating the lack which elicits desire“; im finalen Skript und seinem direkten Vorläufer sei mit dem Text „The edge of the wood through binoculars./ The family glimpsed at the edge of the wood, between trees“ [P53:3 u. P54:3] die zentrale visuelle Metapher für seinen Umgang mit dem verlorenen Objekt formuliert: „the object moving through trees, hidden, then found again“; der (Pinters Eingangssequenz abschließende) Shot, der Jills Entkommen zeige [P54:15], ermögliche es, die Wiedervereinigung von Mutter und Tochter als treibendes Element der Handlung zu entfalten. (S. 101)

In diesem Zusammenhang erfüllten die Rückblenden, die – im Einklang mit Atwoods Roman, in dem die Protagonistin explizit darauf hinweise, dass „flashes of normality“ sie wie aus einem Hinterhalt überkämen – die Haupthandlung mehrfach unterbrechen, eine wesentliche Funktion; mit ihnen etabliere Pinter eine Kluft, „as if another hidden and more intense reality breaks through the surface“, und kennzeichne so den emotionalen Zustand der Hauptfigur als „a point of trauma or fixation around which her desire constantly circulates“. (S. 101) Nachdem Renton die vollständigen Texte der im finalen Drehbuch enthaltenen Rückblenden aufgeführt hat (S. 102), was hier mit Hinweis auf meine tabellarische Übersicht in Anhang J ausgeklammert ist, erläutert sie deren anhand der inhaltlichen Ausgestaltung und der Positionierung erzielte Wirkung (S. 102–105):

- Der erste Flashback auf die lachende Familie bei einem sommerlichen Spaziergang [P54:21] kontrastiere als Unterbrechung der Busfahrt vom Gefängnis zu einem unbekanntem Bestimmungsort „the secure happiness of the past“ mit Kates gegenwärtigem Gefühl der Unsicherheit. (S. 103)
- Die das Gebet der Handmaids im Schlafsaal des „Red Centre“ unterbrechende Rückblende auf die ins Tal hinabfahrende Jill [P54:28] verstärke dieses Gefühl, wobei ein der Gegenwartshandlung zugehöriger Schrei dem erlittenen Trauma akustischen Ausdruck verleihe. (S. 103)
- Der zwischen einem Shot auf die schlaflose Kate im „Red Centre“ und die Autofahrt zu einem „Vorstellungsgespräch“ als Handmaid platzierte Flashback auf „Luke and Kate dancing“ [P54:34] zeige „another moment of lost happiness“. (S. 103)
- Der erneute Blick auf die auf Skiern flüchtende Jill „gliding to a stop in the snow“ [P54:51] harmonisiere insofern mit der vorangehenden Handmaidweihe Kates, als sowohl Mutter als auch Tochter an einem Punkt angekommen seien, an dem kein Zurück mehr möglich sei und beide den vor ihnen liegenden Gefahren ins Auge blicken müssten. (S. 103–104)
- Der Shot, in dem Jill lachend auf Kate zuläuft und ihr in die Arme springt [P54:59], gehe auf den Roman zurück (S. 102) und reflektiere „a life all the more intense because lost“ (S. 104); dieser Verlust sei in der folgenden Sequenz, in der Cora Kate für die Zeremonie vorbereitet, noch verstärkt (S. 104); aufgrund der Wiederholung in den Shots 104 und 129 könne dieser Moment als Schlüssel zu Pinters Ansatz betrachtet werden (S. 102).
- Der „exactly from Kate’s point of view“ präsentierte Flashback mit Kates Blick in das leere verschneite Tal, dem Schuss und der an ihrer Statt agierenden Kamera [P54:68] vermittele ein Gefühl „of being hunted and trapped“, korrespondiere so mit der vorhergehenden Zeremonie-Sequenz und markiere den Tiefpunkt in Kates Gefühlsleben, der auch nicht durch Ritas hoffnungsvollen Zuspruch in der nachfolgenden Szene [P54:69] gemildert werde. (S. 104)
- Die den Einkaufsgang mit Ofglen unterbrechende Rückblende auf die Familie [P54:75] knüpfe an den ersten Flashback [P54:21] an, erzeuge aber durch die nun präsentierte Rückansicht den Eindruck, „as though the memory has become objective, as if it too is retreating“. (S. 104)

- Die der Einkaufs-Sequenz nachfolgende Erinnerung Kates an einen mit einer Freundin im Park verbrachten Sommertag [P54:78] folge dem Roman (S. 102) und zeuge von verlorener und nun ersehnter Freude (S. 104).
- In dem Flashback auf „Jill skiing down the valley“ [P54:80], der sich einem kurzen Shot auf die des Nachts wachliegende Offred anschließt, kehre der „moment of trauma“ zum letzten Mal wieder; im Zusammenhang mit der darauffolgenden Sequenz, in der Nick sie in ihrem Zimmer aufsucht und sie Geschlechtsverkehr haben [P54:81–82], künde sich hier „a movement upwards toward escape and freedom“ an. (S. 104)
- Der letzte Rückblick auf die rennende und auf Kate zuspringende Jill [P54:104] gemahne durch die Platzierung nach Moiras Flucht daran, dass es außerhalb Gileads Freiheit und Freude gebe; mit dem nächsten Shot, in dem Kate das Foto von ihrer Tochter in ihrem Zimmer vorfindet, werde „Kate’s desire to reclaim her“ dann noch gesteigert. (S. 105)
- Der von Pinter handschriftlich gestrichene Shot mit der in Kates Arme springenden Jill [P54:129] folge dem arrangierten Besuch bei Nick [P54:125–128] und gehe dem Besuch bei „Jezebel’s“, wo der Commander Geschlechtsverkehr mit Kate hat [P54:130–142], voraus; Pinter habe ihn möglicherweise gestrichen, weil er es als problematisch empfunden habe, den Schnitt auf das Kind als das Symbol der Freude „between two scenes of sexual coercion“ zu setzen. (S. 105)

Pinters Rückblenden, die die Handlung unvermittelt unterbrechen, verdeutlichen den Verlust auf zweierlei Weise: Während mit den Fluchtszenen – und hier insbesondere mit Kates letztem Blick auf ihre Tochter in Shot 28 – der unmittelbare Verlust gezeigt werde, werde mit den Bildern aus der glücklichen Vergangenheit, die mit der Realität in Gilead in starkem Kontrast stehen, das Gefühl verlorenen Glücks – das Pinter mit Wörtern wie ‚laughing‘, ‚swinging‘, ‚running‘, ‚jumping‘ und ‚dancing‘ evoziere – erzeugt. (S. 103). Demgegenüber habe Schlöndorff im Film die Anzahl der Rückblenden auf vier reduziert, „all of which concentrate on a sense of trauma and nightmare“. (S. 105–106)

Anders als im Film, in dem das mit dem wiederholten Flashback auf das Kind im Schnee hervorgerufene Gefühl der Angst am Ende nicht ausgeräumt werde, da im Schlusswort Kates die Unsicherheit ihrer Hoffnung klar zum Ausdruck komme (S. 106), gewähre Pinter seiner Protagonistin, die ihre Tochter zurückerlange, „the truly conscious enjoyment of a happy ending“ (S. 107). Alle Versionen der Schlussequenz in Pinters Drehbuch ähnelten sich insofern als das Objekt des Begehrens „is approached but never grasped“ (S. 106): Während frühe Entwürfe Offred auf die zwischen Bäumen sichtbare Jill zugehen [P48/3:65 u. P50:139] oder sie mit ihrer Tochter am Telefon sprechend [P52:145] zeigten (S. 106–107), sehe man sie in der vorletzten und letzten Fassung zunächst die Grenze nach Kanada überqueren und dann in den drei letzten Shots [P53:164–166 u. P54:180–182] – deren Texte Renton vollständig wiedergibt – ihre Tochter durch einen Schulhofzaun erspähen, bevor sie das Schulgebäude betrete. (S. 107)

Renton liefert eine überzeugende Analyse und Deutung des Motivs der verlorenen Tochter in Pinters Drehbuchkonzeption. Hinsichtlich der Frage, *warum* Pinter auf die Tochter als verlorenes Objekt fokussiert, ist meiner Auffassung nach die Bezugnahme auf die psychoanalytische Theorie Lacans jedoch von geringerer Erklärungskraft als die durch Rückführung auf die künstlerischen und weltanschaulichen Überzeugungen Pinters gewonnene These, dass Pinter mit der Umformung der dystopischen Rebellionshandlung, innerhalb deren die Wiedervereinigung mit der Tochter als Belohnung für Kates Mut und Widerstandsgeist fungiert, eine klare politische Botschaft kommunizieren will.

### 15.3.15 Steven H. Gale: *Sharp Cut: Harold Pinter’s Screenplays and the Artistic Process* (2003)

Steven H. Gale fasst in seinem *The Handmaid’s Tale*-Kapitel in *Sharp Cut* zunächst den Inhalt des Films kurz zusammen (S. 316), geht anschließend auf Pinters wachsendes Interesse an politischen Themen als das Movens für die Stoffwahl ein (S. 316–317) und stellt fest, dass Pinter den Handlungsablauf und die Thematik von Atwoods Roman in seine Fassung übernehme, dabei aber eine Reihe von wesentlichen Änderungen implementiere (S. 317). Exemplarisch vergleicht er in knapper Form den Anfang und das Ende von Text und Film: Anders als im Roman beginne der Film mit dem Fluchtversuch, bei dem der Ehemann getötet und Kate gefangengenommen werde, und liefere so das (Rache-)Motiv für die Ermordung des Commanders (S. 317); unter dem Gesichtspunkt, dass in ihr Assoziationen an „Nazi Germany“ geweckt würden, beschreibt er die Sequenz im Auswahlager, wobei er allerdings außer Betracht lässt, dass eine Reihe der von ihm als Beleg angeführten filmischen Mittel nicht in Pinters Drehbuch enthalten, sondern auf die Arbeit des Regisseurs zurückzuführen sind

(S. 317–318); und hinsichtlich des Filmendes führt er als Modifikationen gegenüber dem Roman, in dem der Mord an dem Commander nicht enthalten sei, Kates Schicksal offen bleibe und die „Historical Notes“ den Abschluss bildeten, sowohl die in Pinters Skript enthaltene Flucht Kates nach Kanada und die Wiedervereinigung mit ihrer Tochter auf als auch die gefilmte Version mit der schwangeren, auf ein Wiedersehen mit ihrer Tochter hoffende Kate in ihrem Versteck in den Bergen (S. 318).

Nach Erwähnung der im Pinter-Archiv vorhandenen Zeitungsausschnitte, auf die ich bereits in Kapitel 12.2.1 eingegangen bin (s. Anm. 1107–1110), setzt er sich mit der Frage nach der Autorschaft des Films auseinander. Er führt aus, dass der Film lediglich auf Teilen von Pinters Skript beruhe, dass dieser versucht habe, seinen Namen aus den Credits entfernen zu lassen, dass Pinter Schlöndorff einen Freibrief erteilt habe, da ihm gar nicht in den Sinn gekommen sei, dies könne negative Folgen für die ästhetische Qualität haben, und dass neben der Romanautorin noch viele andere an der Umarbeitung beteiligt gewesen seien:

the final cut of *The Handmaid's Tale* is less a product of Pinter's script than any of his other films. He contributed only part of the screenplay [...]. Although he tried to have his name removed from the credits because he was so displeased with the movie (in 1994 he told me that this was due to the great divergences from his script that occur in the movie), his name remains as the screenwriter. This is because while the film was being shot, director Volker Schlöndorff [sic] called the screenwriter and asked for some changes in the script. Pinter recalls being very tired at the time, and he suggested that Schlöndorff [sic] contact Atwood about the rewrites. He essentially gave the director and author carte blanche to accept whatever changes that she wanted to institute, for as he reasoned, „I didn't think an author would want to fuck up her own work.“ As it turned out, not only did Atwood make changes, but so did many others who were involved in the shoot. (S. 318) [Es folgt das in Anm. 1580 angeführte Billington-Zitat (S. 318–319).]

Laut Gale sei Pinter über das Endergebnis nicht erfreut gewesen, habe Pinter nicht nachvollziehen können, wer welche Änderungen vorgenommen habe, und er beabsichtige – auch um mögliche Copyright-Probleme zu vermeiden – nicht, das Skript zu veröffentlichen:

Thus, even though Pinter was not pleased with the result (and there was no way that he could determine which changes had been made by whom), he had given Schlöndorff permission to make the changes, and his name remains in the credits. [...] When I asked whether the script would ever be published, Pinter said no – the script and the movie [...] are not the same, and he thought that there might be copyright problems under the circumstances. (S. 319)

Gale schildert zudem, dass die Erfahrung mit der Romanadaption von *The Handmaid's Tale* Pinter dazu veranlasst habe, in zukünftigen Drehbuch-Verträgen eine Klausel aufnehmen zu lassen, die es ihm erlaubt habe, im Falle der Beteiligung eines anderen Autors seinen Namen zurückzuziehen (S. 352 u. 367).<sup>2171</sup> Seine Schlussfolgerung – „Because of his disregard for and refusal to take credit for the movie, and despite the reputed quality of his original, a full critical analysis is not called for“ (S. 319) – dient ihm als Ausgangspunkt für sein weiteres Vorgehen.

Um stattdessen „Pinter's struggle over how to end the film“ aufzuzeigen, erläutert er die verschiedenen Fassungen der Schlussequenzen in den letzten drei Drehbuchversionen Pinters vom 12. Dezember 1986, vom 2. Februar 1987 (das Gale versehentlich unter dem Datum „2 Feb 1989“ führt) und von „February 1987“, die in der vorliegenden Untersuchung unter den Sigeln P52, P53 und P54 geführt werden: Er beschreibt die Ermordung des Commanders, die Flucht im Van, Nicks TV-Auftritt, Kates Treffen mit Mrs. Agnew und ihr Telefonat mit ihrer Tochter in P52 (S. 319); für P53 führt er einige geringfügige Änderungen an den zuvor beschriebenen Sequenzen an und skizziert die neue Schlussequenz mit Kates Grenzübertritt auf Skiern und den spielenden Kindern auf dem Schulhof (S. 319–320 u. 320–321); und für P54 erwähnt er einige Details aus der „Salvaging und Particicution“-Sequenz, die sich von der filmischen Umsetzung unterscheidet, benennt einige Neuerungen in der Attentatsszene und stellt fest, dass die Schlusszene im Wesentlichen der Vorläuferversion entspreche (S. 321). Ob Pinter nun die Lust verloren oder den Stoff nicht in den Griff bekommen habe, in jedem Fall – so seine Schlussbemerkung – sei *The Handmaid's Tale* „a bad experience“ für Pinter gewesen. (S. 321)

<sup>2171</sup> Dies war bei *The Remains of the Day* (1993) und *Lolita* (1997) der Fall, die nach einem anderen als dem von Pinter verfassten Drehbuch realisiert wurden.

Die von Gale behandelten inhaltlichen Aspekte des Pinterschen Drehbuchs und des fertigen Films sind zwar zumeist zutreffend erfasst, der Kernpunkt seiner Argumentation – die Negierung der Autorschaft Pinters – konnte jedoch nicht nur widerlegt werden (s. Kap. 13), sondern ist auch in Bezug auf seine grundsätzliche Vorgehensweise nicht überzeugend. Es ist nicht einsichtig, dass er – während er für andere Skripte Pinters Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowohl mit dem Ausgangstext als auch mit dem filmischen Endprodukt herausarbeitet – diesen Analyseschritt im Falle von *The Handmaid's Tale* auslässt, obwohl er offensichtlich Zugriff auf die Materialien in der British Library hatte. Nicht nur hätte er das Ursprungsdrehbuch Pinters, dessen Urheberschaft von ihm nicht bestritten wird, untersuchen und seine Beschaffenheit erläutern können, sondern er hätte auch einen detaillierten Skript-Film-Vergleich durchführen und für seine Beweisführung nutzbar machen können. Die Behauptung, Drehbuch und Film unterschieden sich so stark voneinander, dass eine Autorschaft Pinters gar nicht vorliege, wäre, wie in den Kapiteln 12 bis 14 gezeigt werden konnte, schwerlich mit den Ergebnissen eines solchen Vergleichs zu stützen. Gale begnügt sich jedoch damit, seine These von der negierten Autorschaft Pinters ausschließlich auf dessen Selbstaussagen zu stützen. Seinem im Klappentext formulierten Anspruch, anhand der Vergleiche von Pinters Skripten mit ihren Quellen und den auf ihnen basierenden Filmen sowie des Nachvollzugs ihrer Entwicklung zu zeigen, „how Pinter creates unique works of art by extracting the essence from his source and rendering it in cinematic terms“, wird er im Falle von *The Handmaid's Tale* nicht gerecht.

### 15.3.16 Christopher C. Hudgins: Harold Pinter's *The Handmaid's Tale*: Freedom, Prison, and a Hijacked Script (2003)

In seinem im gleichen Jahr wie Gales *Sharp Cut* in einem Sammelband mit dem Untertitel „Prison and Captivity in Contemporary Theater“ erschienenen 25-seitigen Essay versucht Christopher C. Hudgins nachzuweisen, dass das von Harold Pinter vorgelegte Drehbuch in der finalen Fassung vom Februar 1987 (P54) besser sei als der fertige Film und in mancherlei Hinsicht sogar Atwoods Roman übertreffe. Seine Beweisführung erstreckt sich auf eine Erläuterung der das Drehbuchkonzept tragenden weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen Pinters, Feststellungen zur Autorschaft des Films sowie Vergleiche des Ursprungsdrehbuchs mit dem Ausgangstext und dem filmischen Endprodukt. Prinzipiell umfasst Hudgins' Vorgehensweise damit ähnliche Rekonstruktions-, Feststellungs- und Analyseschritte wie die vorliegende, nach kognitiv-hermeneutischen Prinzipien durchgeführte Untersuchung. Seine Ergebnisse und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen unterscheiden sich jedoch in wesentlichen Punkten von meinen Erkenntnissen und Auffassungen. Darüber hinaus ist seine Darstellung mit stark wertenden Formulierungen durchsetzt, wobei er stets vehement Partei für Pinter und dessen Drehbuch ergreift. Im Folgenden werde ich Hudgins' Argumentation detailliert und nach inhaltlichen Gesichtspunkten gebündelt, dabei aber in weitgehend chronologischer Reihenfolge darlegen und kritisch kommentieren. Da ich auf Hudgins' Thesen in Bezug auf die Recherchematerialien im Pinter-Archiv bereits in Kapitel 12.2.1 eingegangen bin, bleibt dieser Aspekt hier ausgeklammert.

#### Politische und künstlerische Überzeugungen Pinters

Als Einstieg in die Erörterung von Pinters weltanschaulichen und adaptionsprogrammatischen Überzeugungen, auf denen dessen Drehbuchkonzept basiert, bezieht sich Hudgins auf eine im gleichen Band abgedruckte Rede Pinters „On Prisons in the United States“, in der dieser die Zustände und Praktiken des amerikanischen Strafsystems als grausam und menschenunwürdig anprangert und zu der Hudgins festhält, Pinters Anklage sei „especially relevant to his film script for *The Handmaid's Tale*“. (S. 81) Denn der Horror politischer Systeme, „that undermine the dignity of man“, stehe im Zentrum von Pinters politischen Vorstellungen und Stellungnahmen und schlage sich, was jene Gelehrten, die von einem „major shift in his thematic focus“ ausgingen, verkennen würden, nicht nur in seinen „more overtly political works“ für Bühne und Film – *One for the Road*, *Mountain Language*, *Party Time*, *The Handmaid's Tale*, *Reunion*, *The Heat of the Day* – nieder, sondern auch in seinen früheren Stücken wie beispielsweise *The Birthday Party*, in denen er seine Kritik an politischen oder gesellschaftlichen Missständen lediglich weniger explizit mache. (S. 81–82) Pinters politische Werke seien jedoch, da die Darstellung politischer Aspekte stets eng mit der Figurendarstellung verknüpft sei (S. 82) und aus der individuellen Perspektive einzelner Figuren erfolge (S. 83), keine „simple-mindedly polemical or shallow propaganda“ (S. 82) bzw. nicht mit dem größten ästhetischen Fehler politischer Kunst, nämlich „overt didacticism and self-satisfied superiority or condescension“, behaftet (S. 83–84). Während Pinter in der Gestaltung des Schurken – z. B. Nicolas in *One for the Road*

und Commander Fred in *The Handmaid's Tale* – die Frage nach dem Wesen der Macht – von ihm selbst in einem Gussow-Interview spezifiziert als „the question of how power is used and how violence is used, how you terrorize somebody, how you subjugate somebody“ – ergründe (S. 82–83), zeige sich bei anderen Figuren „either an explicit or implied admiration for those who resist, who choose to act courageously“ (S. 83). Dies gelte für Konradin von Lohenburg in *Reunion*, „a man of moral courage, of a nobility that is spine-tingling in its selflessness and rightness“ (S. 83), für Lena in *Victory*, als „the character who [...] has ‚the courage to be““, Leo in *The Go-Between*, der am Ende mit dem Besuch bei Marians Sohn einen „courageous act“ vollbringe, Marian in *The Go-Between*, die zumindest zeitweilig mit den gesellschaftlichen Normen breche, Sarah in *The French Lieutenant's Woman*, die die viktorianischen Klassen- und Sexualekonventionen überwinde, Mary in *The Comfort of Strangers*, die angesichts des erlittenen Horrors Tapferkeit beweise (S. 84), sowie auch für Kate in *The Handmaid's Tale*, „who grows to recognition and to the ability to challenge, to revolt no matter the consequences“ (S. 106). Pinters Bewunderung für die oft weiblichen Figuren, „who display a strength of will, the courage to resist forces of conformity or indoctrination, the self-assurance and strength to resist domination“, offenbare sich also in vielen seiner Filme und sei ein wesentlicher Grund für die Auswahl seiner Drehbuchprojekte. (S. 84) Dies treffe, wie Hudgins später im Text klarstellt, auch auf *The Handmaid's Tale* zu, dessen Anziehungskraft, neben der Aussicht auf eine erneute Zusammenarbeit mit Karel Reisz, die – so spekuliert Hudgins „would perhaps have produced another masterpiece“ – (S. 87) in der politischen Themenstellung – der Kritik an den USA und dem Kampf der Hauptfigur – bestanden habe (S. 88–89).

Die Argumentation zu seiner These, dass es Pinter in seinen Drehbuchadaptionen stets gelänge, den Geist des jeweiligen Ausgangstextes zu erfassen und in das neue Medium zu transformieren, dass er sich zur Erreichung dieses Ziels gewisse künstlerische Freiheiten herausnehme und seine Drehbuchwerke letztlich auf diese Weise die ihnen zugrunde liegenden Romane oft noch überträfen, entfaltet Hudgins anhand von Beispielen von vor oder zeitnah zu *The Handmaid's Tale* nach Skripten Pinters entstandenen Filmen. So habe Pinter zwar eingeräumt, dass er bei *The Servant* (1963) eine geringfügig geänderte Perspektive präsentiert habe, aber zugleich darauf hingewiesen, seinem Prinzip „to be faithful to the intentions of the book as I understand it“ treu geblieben zu sein (S. 93; s. Anm. 1754); habe Pinter bei *Accident* (1967) Änderungen gegenüber dem Roman als schlüssige Weiterentwicklung bezeichnet und klargestellt, dass ein Adapteur sich seiner Auffassung nach die Story zwar aneigne, ihr aber, solange es ihm gelänge, „the nut of the whole thing – the core of it“ auszudrücken, treu bleibe (S. 93; s. Anm. 1755), und er immer versuche, „the inner world of the novel“ zu finden (S. 93; s. Anm. 1753); und sei Pinter bei *The Go-Between* (1970) seiner eigenen Einschätzung nach ungeachtet der „various changes in structure and emphases“ dem „spirit of the novel“ treu geblieben (S. 84). Insbesondere in seiner radikalen Adaption von *The French Lieutenant's Woman* (1981) habe Pinter mit der Neuerfindung eines zweiten Handlungsstranges ein filmisches Äquivalent für die im Roman enthaltenen Erzählerkommentare geschaffen, mit dem er sowohl dem „spirit of the novel“ als auch dem Medium auf brillante Weise gerecht werde und das vom Romanautor selbst als „brilliant metaphor“ und „imaginative leap“ gewürdigt worden sei (S. 93–94). Pinters Drehbuch zu *Reunion* (1989) schließlich sei „a subtle, brilliant adaptation of the novel, which fully captures its spirit while transforming it for the film medium, especially in terms of its structure and a complex alternation between past or memory time and present time“, in dem er nach eigenem Empfinden erfolgreich veranschauliche, wie ein Unrechtsregime, gegen das niemand aufbegehrt habe, das Leben eines Menschen zerstört habe. (S. 83) Hudgins stellt aber nicht nur fest, dass Pinter den Geist seiner literarischen Vorlagen mit seinen Drehbüchern in das Filmmedium transponiere, er geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, wofür er die angebliche Meinung Dritter ins Feld führt, Pinter liefere mit seinen Skripten bessere künstlerische Lösungen als mancher der Ausgangstexte selbst:

To some purists of literal adaptation that may sound like heresy, but Pinter's scripts, in the opinion of many critics and reviewers, often improve on the original novels, in aesthetic integrity, unity, *quiditas*, especially the weaker ones he's adapted. I would include in that category *The Servant*, *The Quiller Memorandum*, and a few others as well as *The Handmaid's Tale*. Even with these, Pinter finds that kernel, the spirit of the novel as it moves him, and he struggles to produce a screenplay that is a work of art, that satisfies his rigorous demands upon himself. (S. 93)

Pinters Drehbücher seien, in den Worten Gales stets „a unique work of art, different from its source and capable of standing on its own as a work of art“. (S. 94)

Während ich Hudgins' Rückführungsthese, dass das Drehbuchkonzept von *The Handmaid's Tale* im Wesentlichen auf Pinters weltanschaulicher Übereinstimmung mit der politischen Stoßrichtung des Romans und seinem Faible für Rebellenfiguren beruht, zustimme, ergeben sich meiner Auffassung nach aus dem Umstand, dass Hudgins den sich in den 1980er Jahren vollziehenden Bruch in Pinters künstlerischer Programmatik leugnet, eine Reihe von Kritikpunkten. Nicht nur widerspreche ich seiner angesichts der unverkennbaren Unterschiede zwischen Pinters frühen und späten Stücken nur mithilfe der fadenscheinigen Unterscheidung zwischen *implizit* und *offenkundig/direkt* politischen Werken aufrechtzuerhaltenden Behauptung, dass Pinters künstlerische Arbeit *grundsätzlich* politisch geprägt sei, und stelle auch – mit Verweis auf die Diskussion um die Frage des künstlerischen Rangs der politischen Stücke (Stichworte *Propaganda/didaktischer Zeigefinger*)<sup>2172</sup> – das ästhetische Werturteil Hudgins' zur Diskussion. Vor allem führt die Annahme einer über die Zeit konstanten und in sich stimmigen Programmatik aus meiner Sicht zu gravierenden und für die Erklärung von Pinters *Handmaid's Tale*-Konzeption relevanten Fehleinschätzungen hinsichtlich Pinters adaptionsbezogenen kunstprogrammatischen Prinzipien und Zielen. Denn ich behaupte, dass Hudgins' Befund, dass es Pinters Ziel sei, den „Spirit“ des Ausgangstextes mediengerecht umzusetzen, dass er diesem Anspruch auch gerecht werde und dass die verändernde Bearbeitung ein wesentliches Element seiner auf Äquivalenz angelegten Adaptionstrategie darstelle, zwar für die frühen, nicht aber für die späten, d. h. nach Mitte der 1980er Jahre entstandenen Adaptionen valide ist. In gewisser Weise wird diese Position sogar durch Hudgins' Beweisführung selbst gestützt, da er mit den drei vielfach ausgezeichneten Losey-Adaptionen *Servant*, *Accident* und *Go-Between* und dem Oscar-prämierten *French Lieutenant's Woman* Beispiele auswählt, denen, da sie vor Pinters Paradigmenwechsel entstanden sind, die von Hudgins skizzierte Programmatik *tatsächlich* zugrunde liegt. Nach meinen Erkenntnissen hält der späte Pinter zwar theoretisch an der Vorstellung, dem „Spirit“ des Textes treu zu bleiben, fest, steht in vielen Fällen aber tatsächlich die Verwirklichung eigener künstlerischer Ziele im Vordergrund seiner Adaptionen und sind die vorgenommenen Modifikationen oft vorrangig genau darauf ausgerichtet. Und zuletzt teile ich zwar Hudgins' Standpunkt, dass Pinters Drehbucharbeiten als eigenständige Werke zu betrachten sind, schließe mich aber weder seinem Werturteil zu *Reunion*, in dem der Geist der Vorlage nach meinem Dafürhalten keinesfalls voll reflektiert ist (s. Kap. 14.1.2.2, Abschnitt „Das Drehbuchwerk in Grundzügen“), noch seiner These, dass Pinters Skripte in Einzelfällen sogar eine Verbesserung der literarischen Vorlage darstellten, an.

#### Negierung der Autorschaft Pinters an *The Handmaid's Tale*

Zentral für Hudgins' These, dass Pinters Drehbuch besser sei als der Film, ist der Nachweis, dass die Verfilmung auf einem anderen als dem von Pinter verfassten Drehbuch basiert, da dieses nach seiner Fertigstellung massiv, und zwar zum Schlechteren, von anderen überarbeitet worden sei: „Unfortunately, during the ‚collaborative‘ filmmaking process, the director and others jettisoned or revised large chunks of Pinter's script and its beautifully structured depiction of Kate's struggle toward courage and revolt from the prison of her society.“ (S. 85) Ähnlich wie Gale stützt er seine diesbezügliche Argumentation zunächst auf Selbstaussagen Pinters. Dieser habe ihm in einem im Jahr 1994 geführten Interview erzählt, dass er sich im Frühling 1987 aus dem Projekt zurückgezogen und Volker Schlöndorff vorgeschlagen habe, sich wegen eventueller Änderungen und Überarbeitungen mit Margaret Atwood zu beraten, er gedacht habe, „the author of the novel is not going to fuck up her own work“, und er es später sehr bereut habe, dem Regisseur „carte blanche“ erteilt zu haben; auch habe Pinter gegenüber Gussow erwähnt, dass Schlöndorff die Schauspieler an der Neufassung des Drehbuchs beteiligt habe (s. Anm. 1578), und gegenüber Billington davon gesprochen, „that ‚the thing became a hotchpotch““ (s. Anm. 1580); speziell der neue Schluss des Drehbuchs habe Pinter missfallen und er sei so unzufrieden mit dem Endprodukt gewesen, dass er sein Drehbuch nicht veröffentlichen werde. (S. 85)

Die von Hudgins nachfolgend angeführten negativen Buch- und Filmrezensionen, die er mit der – für den Roman unzutreffenden – Behauptung einleitet, „Both novel and film earned, at best, mixed reviews“ (S. 86), dienen ihm nun als Ausgangspunkt für die von ihm postulierte künstlerische Überle-

<sup>2172</sup> Vgl. etwa Münder: *Harold Pinter*, S. 10: „Während aber nach der *Geburtstagsfeier*, dem *Hausmeister* oder der *Heimkehr* hauptsächlich über den Realismus oder das Absurde in seinen Stücken gerätselt und debattiert wurde, konzentrieren sich die Kontroversen nun auf sein politisches Engagement, das der künstlerischen Qualität seiner letzten Bühnenwerke (*Noch einen Letzten*, *Bergsprache*, *Party Time* oder der kurze Sketch *The New World Order*) nicht eben förderlich war und von etlichen Kritikern als simplifizierende Agitprop-Propaganda abgetan wurde.“

genheit von Pinters Skript. So habe der *Newsweek*-Kritiker den Plot des Romans als formelhaft „with regard to both its portrayal of sex and the resistance movement“ bezeichnet, habe der Rezensent der *New York Times* festgestellt, dass das „sermonizing“ des Romans im Film übernommen sei, habe der Rezensent der *Rolling Stone* kaum glauben können, „that playwright Pinter could have come up with this bilge“, habe ein weiterer *Newsweek*-Kritiker erstaunt angemerkt, dass Pinters Drehbuch ein „tissue of absurdities“ darstelle, und habe der Film, der, obwohl das Drehbuch von Pinter stamme, Konsistenz und Lebendigkeit vermissen lasse, den Kritiker von *The New Republic* kaltgelassen. (S. 86) Nachdem Hudgins durch die Auswahl der Textbelege bereits nahegelegt hat, dass Zweifel an der Autorschaft Pinters angebracht seien, konstatiert er: „Unfairly, the script the reviewers blamed on Pinter wasn't his, but an uneven structural and pedestrian disaster put together by a committee of the director, the actors, and Margaret Atwood herself.“ (S. 86) Im Gegensatz zu Gale, der eine gleichlautende Behauptung aufstellt, geht Hudgins nun auf den Prozess der Drehbuchüberarbeitung ein, um diese Feststellung zu untermauern.

Erstens habe Margaret Atwood umfangreiche Modifikationen vorgenommen, die – so suggeriert Hudgins – auf größere Textnähe bzw. Werktreue angelegt gewesen seien:

Where Pinter had honed and restructured for the medium, inventing dramatically rendered scenes to replace or work toward the effect of the internal monologues in the novel, Atwood goes back and replaces some of Pinter's inventions with her own scenes and reinserts some of the material he had excised. Perhaps that's a natural tendency on the author's part, but it destroyed the structural cohesiveness of the Pinter script and obliterates much of our understanding of Kate's moral or identity-seeking journey, as well as our sympathy for her. The final scenes that the „collaborative process“ in the film provide, at the expense of Pinter's coherent ending, add a layer of melodrama and claptrap which is even antifeminist, and which destroys any possibility of considering the film seriously. (S. 86)

Und während sich der Umstand, dass Atwood „revised or eliminated many of the[] past-time or memory sequences“, anhand deren Pinter die Inhalte des Stream of Consciousness im Roman „subtly and in filmically effective ways“ transportiere, damit erklären lasse, dass sie, wie sie in einem *Los Angeles Times*-Artikel konzediert habe, „had some reservations about compacting past and present time in Pinter's script“, habe Schlöndorff in einem Interview mit David Denicolo (in *Interview*, 03/1990) explizit darauf hingewiesen, dass „Margaret Atwood worked more on this picture than Pinter did“. (S. 87) Zweitens habe der Schauspieler Robert Duvall, den Schlöndorff besser an die Kanda hätte nehmen sollen, wesentlichen Anteil an den Abweichungen von Pinters Drehbuch. (S. 86) So habe Duvall in einem *New York Times*-Artikel vom 17. Mai 1989 zugegeben, dass er Pinters Sprache zu wenig greifbar („elusive“) und zu wenig amerikanisch fand, den Roman nicht gelesen und den Text eigenmächtig geändert habe; außerdem – so deutet Hudgins an – habe Duvall angesichts seines Lobes für die amerikanischen Fundamentalisten und in Anbetracht seines Films *The Apostle* (1997) wohl auch die in *The Handmaid's Tale* reflektierte politische Haltung nicht geteilt. (S. 87) Als Beispiel für Duvalls Eingriffe führt Hudgins später eine Textpassage aus der Attentatsszene des Films an:

In this scene in the film of Kate confronting the Commander in the study, asking for his help with Serena Joy, who may have her killed or sent to the colonies [sic], we have several examples of Duvall's atrocious ad-libbing: „What could I do? She gave me hell. She gave me all kinds of grief. It's unfortunate, the whole thing, it really is.“ Anyone at all familiar with Pinter's dialogue should recognize that such drivel could never flow from his pen. (S. 104)

Wenn Hudgins Schlöndorffs ebenfalls in dem *New York Times*-Artikel zitierte Aussage „we felt that we had to expand Pinter's script, explain how the Republic of Gilead came to happen, things like that .... But during rehearsals, we eliminated everything we had incorporated [...]. Now the script is as straight and lean as Pinter's original draft“ mit einem lakonischen „Well, no“ kontert, will er andeuten, dass dieser hinsichtlich der Qualität des Films einer Selbsttäuschung unterliege. (S. 87)

Hudgins' Zurückweisung der Autorschaft Pinters steht in direktem Widerspruch zu meinen auf Basis des Nachvollzugs der Konzeptentwicklung, der Auswertung der Korrespondenz und des Direktvergleichs zwischen Drehbuch und Film gewonnenen Ergebnissen, nach denen Pinter ungeachtet der intensiven Überarbeitung des Vorstufentextes und der Modifikationen, die der Film trotz der weitgehenden Rückkehr zum Ursprungskonzept des Drehbuchautors gegenüber dem Pinterschen Skript aufweist, substantielle Anteile an der Autorschaft des Films zuzuschreiben sind. Hudgins betreibt zwar einen höheren Beweisaufwand als z. B. Gale, der sich allein auf Pinters Selbstaussagen

stützt, seine Argumentation ist jedoch in mehrfacher Hinsicht nicht überzeugend. Richtig ist, dass das Drehbuch unter Schlöndorffs Federführung einen umfassenden Überarbeitungsprozess durchlaufen hat, an dem Margaret Atwood maßgeblich beteiligt war. Festzuhalten ist auch, dass daran möglicherweise die Schauspieler mitgewirkt haben. Und in der Tat hat die Vergleichsanalyse ergeben, dass das Skript vom Oktober 1988 (A20), insbesondere aufgrund seiner in den Zeitsprüngen und durch Einsatz von Voice-over revidierten Zeit- und Erzählstruktur, als Neufassung und das Skript vom Januar 1989 (A27) zumindest als Versuch, weitreichende Änderungen zu implementieren, gewertet werden können. Hudgins bezieht sich aber gar nicht auf diese Drehbuchversionen, sondern stützt sich offensichtlich auf seinen im weiteren Verlauf des Textes präsentierten Drehbuch-Film-Vergleich. Dieser enthält jedoch, abgesehen von den oben zitierten auf Duvall bezogenen Zeilen, keinerlei Analyseanteile zur Klärung der Frage, welche quantitativen und qualitativen Anteile des Films von Pinter oder von anderen Beteiligten stammen, aufgrund deren sich eine fundierte These zur Autorschaft hätte aufstellen lassen, sondern zielt allein darauf zu beweisen, dass die Unterschiede groß seien und alle Abweichungen des Films gegenüber dem Drehbuch eine Verschlechterung bedeuteten. Anhand des direkten Vergleichs von Pinters finaler Drehbuchfassung mit der Filmfassung ist jedoch klar festzustellen, dass diese sich inhaltlich und strukturell in wesentlichen Punkten kaum unterscheiden und dass die künstlerischen Entscheidungen Pinters sich tatsächlich überwiegend im Film niederschlagen. Die Selbstaussagen von Drehbuchautor und Regisseur büßen somit, da sie nicht am Gegenstand selbst überprüft wurden, an Beweiskraft ein, und selbst wenn Schlöndorffs Aussage, Atwood habe mehr an dem Film gearbeitet als Pinter, zuträfe, ließe sich daraus noch nicht ableiten, dass Pinter keinen Anteil an der Autorschaft habe. Als ungerechtfertigt zurückzuweisen ist auch Hudgins' Annahme, die von Atwood vorgenommenen Überarbeitungen seien von dem Willen getragen gewesen, größere Werktreue herzustellen. Nachweislich hat die Autorin, die im Übrigen an Pinters stark vom Roman abweichendem Konzept zunächst nur leise Kritik geübt und selbst tiefgreifende Neuerungen akzeptiert hat, sich auf die konzeptionelle Linie des Regisseurs eingelassen und sich zwar mit einigen ihrer Beiträge stärker dem Roman angenähert, aber auch Input geliefert, der dem Ziel der Werktreue geradezu zuwiderlaufen würde.

Und zuletzt lassen sich einige konkrete und, insbesondere da sie mit einem negativen Werturteil bzw. regelrechten Schuldzuweisungen verbunden sind, problematische Autorzuschreibungen falsifizieren. Um Hudgins' Behauptung, der Schauspieler Robert Duvall habe Pinters Texte geändert, zu überprüfen, habe ich die Sprechtexte Commander Freds im Film und in Pinters finalem Drehbuchtext verglichen und die Ursprünge von nicht eindeutig auf Pinter rückführbaren Texten – soweit möglich – rekonstruiert (siehe Anhang N). Der direkte Vergleich und die Analyse der Textgenese zeigt, dass

- 1) die meisten der im Film enthaltenen Sprechtexte Commander Freds sehr nah an Pinters Texten sind, wobei mit den Abweichungen häufig dem Unterschied zwischen geschriebener und gesprochener Sprache Rechnung getragen wurde und die Texte von Duvall mit einem deutlichen amerikanischen (Südstaaten-)Akzent gesprochen werden;
- 2) nur wenige Stellen in Commander Freds Sprechtexten nicht direkt auf Pinters Entwurf zurückgehen und dass es sich dabei in einigen Fällen ohnehin nur um unbedeutende Ausschmückungen in der szenischen Darstellung handelt (s. Anm. 2222 u. 2227).

Die Auswertung der von Pinters Skript abweichenden Textstellen zeigt weiterhin, dass

- 3) Robert Duvall für einige dieser Texte nicht als Urheber in Betracht kommt, und zwar
  - a) für den Text in der Sequenz „Eheliches Gespräch“, der erwiesenermaßen auf einem Entwurf Atwoods beruht (s. Anm. 2223), sowie
  - b) für alle Texte, die im Roman vorgeprägt sind (s. Anm. 2224 u. 2225) und/oder die bereits in der Drehbuchfassung vom Oktober 1988 (A20) enthalten sind (s. Anm. 2222, 2224 u. 2225) und somit schon existierten, bevor die Besetzung der Rolle mit Duvall feststand (ca. Dezember 1988; s. Anm. 1046 u. 1056);
- 4) es – außer, man geht davon aus, dass Robert Duvall vor Beginn der Dreharbeiten (Februar bis Mai 1989) am Vorstufentext mitgearbeitet hat – höchst unwahrscheinlich ist, dass Zeilen, die bereits in der Skriptfassung vom Januar 1989 enthalten sind (s. Anm. 2228), von ihm stammen;
- 5) nur für jene Textteile, die erst nach Abschluss der Dreharbeiten (Februar bis Mai 1989) in der finalen Schriftfassung vom September 1989 oder sogar erst im fertigen Film enthalten sind (s. Anm. 2226, 2227, 2229 u. 2230), ein anderer Urheber als Schlöndorff oder Atwood in Betracht

kommt. Hier ist einzukalkulieren, dass Schauspieler unter Umständen während der Dreharbeiten und Proben – etwa als Improvisationen, im Austausch mit anderen Mitgliedern von Cast und Crew usw. – Vorschläge zu den Texten beisteuern. Dass die infrage stehenden Zeilen von Robert Duvall stammen, ist jedoch keineswegs gesichert.

Festzuhalten ist demnach Folgendes: Richtig ist, dass die von Hudgins zitierten Zeilen nicht von Pinter stammen. Die Behauptung, sie stammten von Robert Duvall, trifft jedoch nachweislich auf einige dieser Textteile nicht zu, während sie für die übrigen Textteile zumindest unbewiesen bleibt (s. Anm. 2229). Ferner eignet der angeführten Textstelle keineswegs die exemplarische Qualität, die Hudgins ihr zuschreibt. Abgesehen davon bestreite ich, dass die fraglichen Zeilen („She gave me all kinds of grief“ und „the whole thing. It really is. I’m sorry. I’m very, very sorry“; s. Anm. 2229) als grauenhafte Improvisationen („atrocious ad-libbing“) und „Gesülze“ zu werten sind. Gleiches gilt auch für die anderen *möglicherweise* Duvall zuzuschreibenden Zeilen („Maybe you gotta stay there until I tell you to go“, „Yea. We’ll be there within 20 minutes. We’ll be there. Ah-hah. Come in“ und „And I thank you for that. And I’ll never forget it“; s. Anm. 2226, 2227 u. 2230). Meiner Auffassung nach unterscheiden sich diese Zeilen in der Tonalität nicht von Pinters Texten.

Ebenfalls widerlegt werden kann Hudgins’ Behauptung, Atwood habe viele der in Pinters Drehbuch enthaltenen Flashbacks überarbeitet oder eliminiert. Auf Basis der Auswertung der Drehbuchentwürfe und der Korrespondenz ist nachzuweisen, dass keine von Atwoods handschriftlichen Überarbeitungen in Fassung A1 (die weitgehend mit Pinters finaler Fassung P54 übereinstimmt) eine Rückblende betrifft<sup>2173</sup> und dass sie sich in ihren „Notes on Harold Pinter’s First Draft Script“ mit keinem Wort auf Pinters Rückblenden-Konzeption bezieht<sup>2174</sup>. In Schlöndorffs Versionen A20 und A27 hat Atwood zwar an mehreren Flashback-Sequenzen handschriftlich Überarbeitungen vorgenommen, jedoch nur einmal schlägt sie eine Streichung vor.<sup>2175</sup> Meine Analyse zeigt also, dass Schlöndorff der Urheber der Neukonzeption der filmischen Rückblenden war und dass Atwood ihren adaptionsprogrammatischen Vorstellungen gemäß jeweils mit dem, was sie vorgefunden hat, gearbeitet hat. Im Rahmen seines Skript-Film-Vergleichs kritisiert Hudgins zudem später, dass der Film, anders als Pinters Skript, das eine gereifte und mutige Kate zeige, „ends with Kate pleading with Nick that she wants to go with him [...], and with her crying out her need – to Nick – to find her daughter“ (S. 99), berücksichtigt dabei jedoch nicht, dass Teile dieses Dialogs erwiesenermaßen von Pinter verfasst wurden – ein Sachverhalt, der aus einem im Pinter-Archiv abgelegten Telefax von Pinter an Schlöndorff hervorgeht (s. Anm. 1539 und Tabelle 9 in Kap. 12.3.14.2), und auf den Hudgins, der explizit auf seinen Zugriff auf die in der British Library vorhandenen Materialien verweist (s. Anm. 1112), eigentlich hätte stoßen müssen.

### Gegenüberstellung von Roman und Pinters finalem Drehbuch

In welchem Verhältnis Atwoods Roman und Pinters Drehbuchadaption seiner Auffassung nach stehen, stellt Hudgins bereits früh in seinem Text klar:

Kate, in *The Handmaid’s Tale*, a prisoner in many different ways in a fascist, patriarchal, and theocratic society, gradually develops a similar courage in both novel and screenplay, but the Pinter version structures the story more effectively than does the novel to focus our attention on both the „evil“ – the prison-like society – and the nobility of the courage to resist. Faithful to the spirit of the novel, he invents a new ending, evocatively portraying just how far his prisoner figure has evolved. (S. 84)

I find Pinter’s summary line about his filmscript for Kafka’s *The Trial* perhaps the most revealing as context for his central figure in *The Handmaid’s Tale*. The thing he admires about Kafka’s Josef K. is „The important thing ... that he fights like hell all the way along the line“ (Gussow 73). In Atwood’s novel and Pinter’s adaptation, Kate exhibits some of that same courage. In the novel much of her struggle to find it emerges through internal monologues; in Pinter’s script he invents imaginative equivalents for that internal voice and focuses on the horrors of Atwood’s dystopia with specific reference to our own culture, society, and governance. (S. 85)

<sup>2173</sup> Siehe Anm. 1176, 1275, 1278, 1300, 1302, 1304–1305, 1313, 1364, 1389, 1447–1448, 1455 u. 1473.

<sup>2174</sup> Siehe Anm. 1145, 1148, 1170–1173, 1178–1179, 1182, 1186, 1245, 1299, 1303, 1307, 1309, 1362, 1364, 1382, 1386–1387, 1389, 1394, 1439, 1448–1449, 1455, 1510 u. 1548.

<sup>2175</sup> Siehe Anhang J, Anm. 2208, 2210, 2212, 2214–2215, 2220 (Streichung) u. 2221.

In seiner vergleichenden Darstellung konzentriert Hudgins sich demgemäß auf die Ausgestaltung des Rebellionsthemas in Roman und Skript, die sich auf Aspekte der Figurenkonzeption, des Handlungsablaufs sowie der Erzähl- und Zeitstruktur erstreckt und auch diverse Detailanalysen einzelner Textpassagen bzw. Drehbuchsequenzen umfasst. Letztlich kontrastiert er die Passivität der Protagonistin bei Atwood mit der aktiven Rebellion bei Pinter und gelangt dabei zu einem eindeutigen Votum.

Margaret Atwood zeige Kates<sup>2176</sup> „progression toward courage“ anhand ihres Gedankenstroms als Schwanken zwischen Verzweiflung und Mut, zwischen Selbstaufgabe und Überlebenswille, zwischen Unterwerfung und Widerstand; ihre Erinnerungen an Tochter und Ehemann sowie auch ihr Hunger nach Liebe stellten die entscheidenden Impulse für Kates „growth in the novel“ dar; diese Weiterentwicklung sei für Pinter „the kernel of interest, the spirit of the novel [...], that Pinter says he must always find“ gewesen, aus der heraus er sein Adaptionkonzept entwickelt habe. (S. 89)

Im Roman sinniere die Hauptfigur über die „lust for freedom“, über ihre wenigen Optionen – den Suizid einerseits, dem ihr starker Überlebenswille gegenüberstehe, und dem Widerstand andererseits, der mit dem Risiko, gefoltert, hingerichtet oder deportiert zu werden, behaftet sei – und über ihr freies Leben vor der Errichtung der theokratischen Herrschaft, in dem sie eine Familie, einen Job und Zukunftsträume gehabt hat. (S. 89–90) Sie habe sich jedoch in ihrer Situation eingerichtet, gebe sich der Passivität hin und habe zugleich Schuldgefühle deswegen, und während sie durch die Botschaft ihrer Vorgängerin einerseits erkenne, wie sehr sie dem Commander und seiner Frau ausgeliefert sei, erkenne sie andererseits auch, dass die heimlichen, gegen die Regeln verstoßenden Treffen mit dem Commander ihr eine gewisse Macht über diesen verliehen. (S. 90) „[T]hrough Kate’s musings“ veranschauliche Atwood auf der einen Seite, mit welchen Zwangsmaßnahmen die Frauen in Gilead unter Kontrolle gehalten würden, und auf der anderen Seite führe sie auch vor, welche Gründe Kate hätte, „for not yielding, for revolt, or hope“: „the very human nature, the lust for freedom, for free will“, das gute Vorbild mutiger Menschen wie Moira, „who risk everything for escape or power“, die Sehnsucht nach ihrer Tochter, die ihr nach dem missglückten Fluchtversuch weggenommen wurde, und zuletzt ihr Bedürfnis nach Liebe, Freundschaft und Sexualität. (S. 90–91) Atwoods komplexe und angesichts der bedrohlichen Situation der Protagonistin realistische Darstellung ihres inneren Kampfes und ihres Changierens zwischen Stärke und Schwäche setze sich bis zum Romanende fort, als die Lage sich mit Serena Joys Entdeckung des Verrats und dem Suizid ihrer Partnerin Ofglen zugespitzt hat und Kate zwar ihre Handlungsoptionen durchspiele – „suicide, escape, begging the Commander, attacking Serena Joy, going to Nick’s room to plead for shelter“ –, aber sich dennoch einfach in ihr Schicksal füge. (S. 91) Erst als es zu spät sei, bereue sie es, untätig geblieben zu sein, sich keine Waffe – ein Küchenmesser, die Nähscere oder die Gartenschere – besorgt zu haben, die sie entweder gegen ihre Unterdrücker oder gegen sich selbst hätte richten können. (S. 91–92) Betrachte man die plötzliche Rettung der immer noch passiven Kate durch Nick und den „Mayday“-Untergrund und übergehe man „the extreme facile, awkward, satiric coda in the novel“ (d. h. die „Historical Notes“), sei der Schluss des Romans schlicht und für eine feministische Autorin überraschenderweise „a fairy-tale ending [...], where a prince in shining armor rescues the helpless lady fair“. (S. 92)

Das Romanende dient Hudgins als Anknüpfungspunkt für seine nachfolgende Skizze des Adaptionkonzepts Pinters: Kates Bedauern im Roman, sich nicht gegen ihre Unterdrücker gewendet zu haben, und ihre Erkenntnis „that inaction is ignoble and self-defeating“ seien der Anlass gewesen „for several of Pinter’s decisions in his adaptation, his invention of the scene where she kills the Commander“ und in seinem Filmskript habe Pinter das schwache Ende des Romans beträchtlich verbessert und es fertiggebracht, „to capture the spirit of the novel as a whole“. (S. 92) Pinters Neustrukturierung der zeitlichen Abfolge, „his filmic equivalents for Kate’s stream-of-consciousness meditations“ und die Neuerfindungen – erstens, dass Kates Tochter nach Kanada entkommen kann, zweitens, dass Kate und Nick ohne Serenas Zutun eine Liebesbeziehung eingehen und drittens, dass Kate am Ende handelt und den Commander mit einem von der Widerstandsorganisation bereitgestellten Messer ermordet – „make of this dystopia what potentially would have been a much more aesthetically pleasing and emotionally moving film than the one we have“. (S. 92) Für die zentralen Herausforderungen des Romans, die achronologische Innenwelt- und Vergangenheitsdarstellung, habe Pinter in seinem Drehbuch mit der Linearisierung der Erzählung, in die an entscheidenden Stellen Erinnerungs-Flashbacks eingebettet seien, künstlerische Lösungen gefunden, die sich „beautifully and unobtrusively“ zu einer Einheit fügten. (S. 95) Mit seinen radikalen Änderungen ge-

<sup>2176</sup> Hudgins nennt die Protagonistin meist auch dann bei ihrem Filmenamen Kate, wenn er von der Romanfigur spricht.

genüber dem Roman sei Pinters Drehbuchfassung letztlich „more true to the spirit of the novel as a whole than Atwood’s own ending“ (S. 93) und „a wonderful metaphor for the spirit of Atwood’s novel, one more pleasingly structured in this instance than the original and more powerful in its delivery of the central thematic emphases as they relate to the character of the central figure“. (S. 94)

Hudgins macht anhand des Vergleichs mit dem Roman erneut deutlich, dass Pinters Drehbuchkonzept seiner Auffassung nach darauf angelegt ist zu zeigen, wie ein Individuum gegen ein Unrechtsregime aufbegehrt und welche persönlichen und politischen Motive dabei eine Rolle spielen. Mit dieser These gehe ich konform, wobei ich in Bezug auf die künstlerische Umsetzung allerdings behaupte, dass Pinter nicht auf filmische Äquivalente für den Stream of Consciousness und Offreds inneren Kampf setzt, wie von Hudgins wiederholt betont wird, sondern sich im Gegenteil im Rahmen seiner Aneignung des Stoffes für sein eigenes künstlerisches Ziel stark auf die äußere Handlung und den politischen Widerstandskampf konzentriert. Von Hudgins’ Bestimmung des Pinterschen Konzepts ist sein Werturteil, dass diesem ein höherer künstlerischer Rang als Atwoods Konzept zugebilligt werden müsse, jedoch klar abzugrenzen. Seine diesbezüglichen Behauptungen entbehren jeder objektiven Grundlage und sind in einem wissenschaftlichen Kontext unhaltbar. Denn erstens bleibt seine Interpretationsskizze des Romans, obwohl einige Merkmale durchaus zutreffend erfasst sind, defizient. Grundsätzlich scheint Hudgins die Passivität der Protagonistin im Roman als Manko zu betrachten, ohne zu erkennen, auf welche künstlerischen Ziele Atwoods Text tatsächlich ausgerichtet ist, welche Mittel sie zu deren Realisierung einsetzt und welche Funktionen einzelne Erzähl- und Handlungselemente innerhalb des textkonzeptionellen Ganzen erfüllen. Hudgins entgeht, dass Atwood bewusst mit der dystopischen Gattungskonvention des Rebellen-Protagonisten bricht, indem sie das „Storytelling“, das in ihrem Literaturprogramm eine zentrale Rolle spielt, zum eigentlichen Akt des Widerstandes macht, die Romanzenhandlung ironisiert und mit dem Epilog ein Spannungsverhältnis zwischen der oralen, weiblichen Erzählung und der männlichen Geschichtsschreibung etabliert und dass dem unter anderem bestimmte Überzeugungen hinsichtlich der Stabilität von Diktaturen zugrunde liegen.

Zweitens deutet einiges darauf hin, dass Hudgins sein eigenes weltanschaulich-ästhetisches Wertesystem als Bewertungsmaßstab anlegt. Zum einen scheint er – wie die meisten Menschen – eine Person, die mutig gegen Ungerechtigkeit und politische Unterdrückung rebelliert, höher zu schätzen als eine, die sich unterwirft oder ungeachtet ihrer inneren Opposition tatenlos bleibt, und auch ein künstlerisches Konzept zu favorisieren, in dem das erfolgreiche Handeln einer solchen Person vorgeführt wird. Es liegt auf der Hand, dass Pinters Konzept diesen individuellen Präferenzen besser entspricht. Zum anderen scheint Hudgins nicht nur davon auszugehen, dass es Pinters Ziel einer filmischen Adaption sei, den „Spirit“ eines literarischen Werks angemessen zu erfassen, sondern auch vorauszusetzen, dass ein derartiges, auf Werktreue angelegtes Herangehen die beste und wertvollste Art und Weise des Umgangs mit einer literarischen Vorlage sei. Deshalb wertet er die eklatanten Unterschiede, die das Skript gegenüber dem Ausgangstext aufweist, nicht als im Rahmen einer – legitimen – produktiven Aneignung des Stoffes im Dienst eigener künstlerischer Anliegen vorgenommene Anpassungen, sondern löst den zwischen postulierter Werktreue und diagnostizierten Modifikationen bestehenden Widerspruch, indem er erklärt, dass Pinters Drehbuch aufgrund der nicht prätextkonformen Merkmale den Geist der Vorlage sogar besser als diese selbst auszudrücken vermöge. Nach Hudgins’ Ansicht erreicht Pinter mit seinem Drehbuch zu *The Handmaid’s Tale* demnach quasi eine höhere Ebene der Werktreue. Diese Vorstellung halte ich nicht nur im Hinblick auf die konkrete Text-Drehbuch-Konstellation für abwegig, sondern von einem kognitiv-hermeneutischen Standpunkt – nämlich unter der Prämisse, dass es verschiedene legitime Varianten der produktiven Aneignung gibt, sowie unter Berücksichtigung sowohl der internen als auch der allgemein akzeptierten Bewertungskriterien – für eine prinzipiell überflüssige Bewertungskategorie.

### Vergleich von Pinters finalelem Drehbuch und fertigem Film

Mit seiner sich an das Fazit zum Verhältnis von Roman und Skript direkt anschließenden Feststellung „The contrast with the film that emerged is simply startling“ (S. 94) setzt Hudgins den Tenor seiner vergleichenden Untersuchung von Drehbuch und Film. Diese erstreckt sich auf direkte Gegenüberstellungen einzelner Sequenzen bzw. Sequenzfolgen, die Rückblenden-Konzeption und den Nachvollzug der Romanzen- und Rebellionshandlung, wobei Hudgins die Szenen in Pinters Drehbuch ausführlich und zutreffend beschreibt und auch die rein deskriptiven Feststellungen in Bezug auf den Film in der Regel korrekt sind.

### 1) Die Eingangssequenzen

Hudgins liefert zunächst eine detaillierte inhaltliche Beschreibung der Fluchtsequenz in Pinters Skript [P54:1–15], wobei er einzelne Unterschiede zur entsprechenden Sequenz im Film [F08:1–2] einem wertenden Vergleich unterzieht. Neben der gravierendsten inhaltlichen Abweichung, nämlich dass Jill in Pinters Drehbuch auf Skiern den Berg hinabfahrend entkommen kann, im Film jedoch gefangengenommen wird, hebt er hervor, dass in Pinters Drehbuch keinerlei Dialog enthalten sei, Zeit und Ort knapp anhand einer Werbetafel für American Airlines und der Textzeile „A Few Years From Now“ gesetzt würden, die wiederholte Sicht durch die Ferngläser der Grenzpatrouille die Spannung erhöhe und düstere Assoziationen an „Big Brother“ wecke, es dem Zuschauer überlassen bleibe, Lukes Verhalten als mutiges Ablenkungsmanöver zu erkennen, der Schuss des Grenzpostens auf die fliehende Jill dessen Unmenschlichkeit offenbare und dass Jill eine beeindruckende Tapferkeit und Disziplin beweise. (S. 95–96) Demgegenüber sei im Film „scandalously bad dialogue“ hinzugefügt, werde die in Pinters Skript aufgebaute Spannung mit dem an den Anfang gesetzten „fairy-tale-cute labeling“ untergraben, werde anstatt des Volkswagens in Pinters Drehbuch ein „spiffy SUV“ gezeigt, seien die Skier Jills durch einen armseligen Plastikschlitten, der den Zuschauer an der Intelligenz und Weitsicht der Akteure zweifeln lasse, ersetzt, seien die Kamerablicke durch das Fernglas entfallen, so dass die Bedrohung lediglich durch „flashing lights“ angezeigt werde, werde Luke mit „I’ll keep ’em busy“ eine pathetische, an einen „B-grade Western“ erinnernde und die Intelligenz des Zuschauers beleidigende Textzeile in den Mund gelegt und jammere Jill, dass sie müde sei, womit „the admiration for her courage that Pinter develops“ untergraben werde; letztlich sei im Film zwar Pinters Grundidee, den Fluchtversuch an den Anfang zu stellen, beibehalten, dessen Gesamtökonomie hinsichtlich des Spannungsaufbaus und der Sympathie lenkung in der konkreten Umsetzung jedoch verdorben worden. (S. 95–96) Hudgins’ Schlussfolgerung angesichts dieser Unterschiede lautet: „The effect of the Pinter version is to underline the courage of all three; in the film version, all three come across as a bit silly and weak by comparison.“ (S. 96)

Kurz geht Hudgins auch auf die nachfolgenden, im Auswahlager, im Bus und im „Red Centre“ spielenden Sequenzen ein [P54:17–29 u. F08:6–9], wobei seine auf das „Red Centre“ bezogene Behauptung „in Pinter’s script the institution and its furnishings are much scruffier than in the designer-perfect world of the film“ (S. 97) schlicht falsch ist. Denn die Außenansicht des Gebäudes ist bei Pinter mit den Zeilen „Through spring foliage The Centre in sunlight. The building is pleasant, an old high school“ [P54:26] skizziert, während das Gebäudeinnere, d.h. die Turnhalle, neben der Erwähnung der „army bunks“ [P54:27] und des gedimmten Lichts [P54:33] knapp wie folgt beschrieben ist: „Varnished wooden walls and floor. Large windows. Basket ball hoops. No nets. A large photograph of the Leader on a wall.“ [P54:27] Im Film ist nach einem Außenshot auf das Gebäude im Regen das Innere einer Turnhalle zu sehen, die, abgesehen von dem bläulichen Licht der Neonröhren und einer Reihe Überwachungsmonitore, mit denen das Setting ausgestattet ist, mit Pinters Beschreibung übereinstimmt [F08:9].

### 2) Die Rückblenden-Konzeption

Im Rahmen seines Vergleichs der Rückblendenkonzeption erläutert Hudgins die Inhalte und Funktionen der ersten beiden Erinnerungssequenzen in Pinters Skript sowie die inhaltliche und strukturelle Bedeutung der die Handlungschronologie durchbrechenden Flashbacks in Pinters Gesamtkonzeption und übt Kritik an den im Film vorgenommenen Änderungen.

Die erste Erinnerungssequenz [P54:21], die Kates fröhliche Familie im Sommer zeige, habe Pinter in die Busfahrt ins „Red Centre“, als Kate einem ungewissen Schicksal entgegensehe, integriert [P54:20 u. P54:22–25] und liefere so in Kombination mit dem die Busfahrt unterbrechenden Stopp an einer Straßensperre, bei dem – wesentlich früher als im Film – die Existenz einer Widerstandsorganisation enthüllt werde [P54:24], den Kontext für Kates spätere Handlungsweise. (S. 97) Die zweite Erinnerungssequenz [P54:28] sei ebenfalls eng mit der Handlung in der „real-time‘ scene“, nämlich dem vorangehenden Bittgebet um Fruchtbarkeit [P54:27] und der nachfolgenden Bestrafung einer Handmaid, die beim Masturbieren erwischt worden sei [P54:29], verknüpft; sie zeige, während ein Schrei zu hören sei, Jill auf Skiern den Hang hinabfahren und verdeutliche so, dass Kate sich nach Freiheit sehne, um ihren Ehemann trauere und wie sehr Angst und Hoffnung in Bezug auf ihre Tochter, die für den weiteren Verlauf ihrer Entwicklung bestimmend seien, sie erfüllten. (S. 97) Insgesamt gehe Pinters im Vergleich zum Film „more adventurous structuring of the memory sequences“ und seine Chronologisierung der Handlung Hand in Hand, da das Publikum auf diese Weise nicht zu

sehr durch die eingestreuten „memory flashes“ verwirrt werde, und werde mit seiner Konzeption der Rückblenden „the courage of all three members of the family“ und die Bedeutung ihrer „familial and sexual love“ betont sowie herausgestrichen, „just how much Jill values freedom and hates the oppressive regime“; ferner seien seine Rückblenden im engen Zusammenhang mit der Neukonzeption des Filmendes, nämlich der „invented scene of Kate’s successfully crossing the border and finding Jill, in an absolutely gorgeous reunion scene“ zu sehen. (S. 98)

Im Film sei die Einheit von Pinters künstlerischer Lösung jedoch zerstört worden, da zwar dessen chronologische Handlungsabfolge beibehalten, viele der Rückblenden aber eliminiert worden seien. (S. 95) Nicht nur seien weit weniger Erinnerungssequenzen enthalten, sondern die erste [F08:4], die auf eine melodramatische Sequenz, in der Frauen in Viehtransporter verladen würden, folge, sei zudem nicht sinnvoll in das Handlungsgeschehen eingebettet, betone konträr zu Pinters Skript die Schwäche Jills, insofern als sie diese durch den Schnee irrend und nach ihrer Mutter rufend zeige, und stehe im Widerspruch zu dem Umstand, dass Kate erst viel später erfahre, dass Jill gefangen genommen und zwangsadoptiert worden sei. (S. 97) Die Entscheidung, diesen Shot an die Stelle von „Pinter’s more subtly patterned memories“ zu setzen, sei der Zielsetzung geschuldet, Kates Ungewissheit über das Schicksal ihrer Tochter im Film zu betonen, mache aber in Verbindung mit der dem Roman entsprechenden Änderung, dass Jill nicht nach Kanada entkommen, sondern in Gilead adoptiert worden sei, die Umsetzung von „Pinter’s very strong ending, which involves Kate’s remarkable reunion with her daughter across the border in Canada“ unmöglich. (S. 97) Da der Film viele der Erinnerungssequenzen, darunter fast alle, in denen Luke gezeigt werde, auslasse, verliere er die dem Skript Pinters eignende „very subtle emphasis on Kate’s thought processes“. (S. 97–98)

### 3) Die Schlussequenzen

Zum Filmende hatte Hudgins schon im Zusammenhang mit Pinters Neuerfindungen gegenüber dem Roman festgestellt, dass das „script-by-committee“, während das Attentat Kates auf den Commander beibehalten worden sei, in Bezug auf das Schicksal der Tochter leider zu „Atwood’s initial notion that the child has been adopted by the elite“ zurückgekehrt sei; diese Entscheidung habe sich im Film nicht nur in „one of the soppiest voice-over endings of the rescued lady fair“, die er jemals habe ertragen müssen, niedergeschlagen, sondern auch die „much more subtle, emotional conclusion that Pinter provides“ unterminiert. (S. 92–93) Diese Behauptung versucht er nun anhand einer Darstellung der verschiedenen Schlussequenzen zu belegen.

Pinters mit Kates Rettung durch „Mayday“ beginnender Schlussteil bestehe aus drei Teilen: Der erste Teil zeige Kates Neuanfang mit ihrer Ankunft in einem der „Underground Railroad [sic]“ zugehörigen Haus auf dem Land und verdeutliche anhand der TV-Nachrichten Nicks erfolgreiche Undercover-Arbeit [P54:177–178]; der zweite Teil zeige Kate auf einem verschneiten Hügel Skier anschnallen, womit Pinter die Eingangssequenz zitiere und die Spannung steigere [P54:179]; und der dritte, in Kanada spielende Teil zeige Kate durch den Zaun einer Schule, der sinnbildlich für ihre frühere Gefangenschaft stehe, ihre Tochter erspähen und das Schulgebäude betreten [P54:180–182]. (S. 98) Das Ende Pinters sei „balanced, though, not doctrinaire“, denn zum einen seien, da Kate es allein schaffe, aus Gilead zu fliehen und ihre Tochter wiederzufinden, Mut, Tatkraft, Risikobereitschaft und Eigenständigkeit der Figur anschaulich gemacht und zum anderen enthalte es mit der Szenerie, deren Normalität in starkem Kontrast zur bedrückenden Atmosphäre in Gilead stehe, und der Tatsache, dass der Widerstand weiterhin aktiv sei, eine hoffnungsvolle Komponente. (S. 98–99)

Der Schluss des Films stehe dazu in krassem Gegensatz: Nach den „heavy-handed scenes in the escape van“ [F08:81] folge eine Szene, in der Kate Nick anflehe, sie mitzunehmen, weinend insistiere, ihre Tochter finden zu müssen, und Nick ihr verspreche, sie wiederzufinden [F08:82], an die sich die TV-Nachrichten-Sequenz, in der vom bevorstehenden Sieg gegen die Rebellen und der Suche nach der Attentäterin berichtet wird [F08:83], anschliesse; eingeleitet durch sanfte Klaviermusik folge nun „the film’s perfectly straight conclusion“: Während Kate, begleitet von einem schwanzwedelnden Hund, einen Eimer Wasser von einem Lagerfeuer hole und in ihren silbernen Wohnwagen trage, halte sie im Voice-over einen rührseligen Monolog, dessen Text (den Hudgins vollständig wiedergibt) eng an den letzten Absatz in Atwoods Roman angelehnt sei und der, begleitet von der anschwellenden Musik, mit einer Ansicht auf ihr im Sonnenuntergang leuchtendes Gesicht ende; das Filmende lasse Kate somit nicht nur schwach, passiv und abhängig erscheinen, sondern sei in seiner ganzen Ausgestaltung – „a voice-over, a sunset rather than a dawn, and an empty-sounding promise to act“ – „positively amateurish“ und unfilmisch. (S. 99)

#### 4) Die Rebellionshandlung

Hudgins ist der Auffassung, dass die einzelnen Handlungsstränge in Pinters Skript – Kates Liebesbeziehung, das Schicksal ihrer Tochter Jill, Kates Verhältnis zu Commander Fred, ihr Kontakt mit Ofglen und dem „Mayday“-Untergrund – in inhaltlicher und struktureller Hinsicht zu einer komplexen Konzeption verwoben seien, die darauf angelegt sei, die Entwicklung der Protagonistin, die schließlich in ihrem mit dem Attentat auf den Commander vollführten Akt der Rebellion münde, zu veranschaulichen, und dass die davon abweichende Art und Weise der filmischen Umsetzung eine entscheidende Verschlechterung darstelle. Auch unterscheide sich Pinters Zeichnung der Hauptfigur sowohl vom Roman als auch vom Film, da sie in diesen durchgehend weniger mutig, stark und risikobereit erscheine. Seine ausführliche diesbezügliche Beweisführung erstreckt sich auf den Nachvollzug einzelner Handlungslinien und -motive sowie die Beschreibung ausgewählter Szenen und Sequenzen in Pinters Skript und schließt punktuelle Bezugnahmen auf den Ausgangstext sowie knappe vergleichende Betrachtungen des Films ein.

Der Romanzenhandlung um Kate und Nick weist Hudgins eine zentrale Stellung zu, wenn er in Bezug auf Kates Attentat auf den Commander feststellt: „Once more, this scene in the Pinter script brilliantly fits into its overall structure, which depends on Pinter’s revision of Kate’s relationship with Nick.“ (S. 100) Den entscheidenden Punkt in Pinters Drehbuchkonzeption hebt Hudgins anhand eines Vergleichs mit dem Ausgangstext hervor. Denn während sich im Roman aus der zufälligen nächtlichen Begegnung der beiden im Wohnzimmer (die Hudgins recht ausführlich beschreibt) nichts ergeben habe, da beide das Risiko gescheut hätten, und Kates Angst auch im weiteren Verlauf der Handlung stärker gewesen sei als ihr Verlangen nach Nick, sei eine Vereinigung der beiden erst durch Serena Joys Initiative zustande gekommen. (S. 100) In Pinters Skript hingegen gingen die beiden aus eigenem Antrieb eine Liebesbeziehung ein, *bevor* Serena Joy Nick als Sexualpartner vorschlage – bei ihrer ersten Begegnung allein in Kates Zimmer (die Hudgins ebenfalls detailliert beschreibt) haben sie Geschlechtsverkehr [P54:81–82], in der anschließenden Szene deutet Serena Joy alternative Wege, eine Schwangerschaft herbeizuführen, an [P54:83] und den konkreten Vorschlag unterbreitet Serena Joy Kate erst nach dem „Birth Day“ [P54:123] – und suche Kate Nick noch vor der arrangierten Zusammenkunft [P54:125–128] auf, um ihm von ihrer Tochter zu erzählen [P54:109]; somit werde nicht nur Kates wachsende, in Liebe und Hoffnung gründende Courage herausgestrichen, sondern auch der von Serena arrangierten Liebesnacht eine ironische Qualität verliehen, da „the inmates are getting away with something that one of the guards wants them to do, again, though, acting on their own wills“. (S. 100–101) Im Film seien der Handlungszusammenhang und die Charakterzeichnung Serena Joys „less effective, or even logical“, da deren Vorschlag, eine Schwangerschaft mithilfe Nicks herbeizuführen, vor der „Birth Day“-Sequenz platziert sei. (S. 102) Ferner zeige sich Nick in einem weiteren Treffen [P54:146], das nach dem Besuch bei „Jezebel’s“ stattfindet, eifersüchtig, während Kate ungeachtet des Risikos erneut die Initiative ergreife und eine gemeinsame Flucht vorschlage. (S. 101–102) Dies sei „a wonderfully balanced scene, an emblem of a type of sexual love that is not controlling, not imprisoning with power one over the other, a structural contrast to all of the sexual relationships we’ve seen in the film, including the Commander’s marriage“, die im Film – mit Nicks wütendem Griff nach der Flasche des Commanders und der abgedroschenen Phrase „if the earth moved“ – jedoch klischeehaft ausgestaltet worden sei, während Kates Idee einer gemeinsamen Flucht später in den Zusammenhang mit ihrer Schwangerschaft gestellt worden sei und so der Eindruck erweckt werde, sie wolle dies „not for herself, but largely for Nick and his child“. (S. 102)

Auch in der Entfaltung der Handlung um Ofglen und „Mayday“ habe Pinter anhand der strukturellen Konzeption und der neuerfundenen Szenen die Hauptfigur stärker gezeichnet und sie weniger als Opfer erscheinen lassen: Sie sei es, die die erste Kontaktaufnahme zu Ofglen wage, die sich daraufhin als Mitglied von „Mayday“ zu erkennen gebe und Kate beauftrage „to watch and study the Commander“ [P54:110]; sie stelle den Commander nach der unerlaubten Berührung während der zweiten Zeremonieszene zur Rede [P54:113] und beginne ihn auszuschnüffeln; sie werde von Ofglen informiert, dass „Mayday“ die Ermordung des Commanders plane [P54:120], und setze auch danach ihre Spitzeltätigkeit fort; und die „Jezebel’s“-Sequenz [P54:130–145] liefere Kate in mehrfacher Hinsicht in dem, was der Commander ihr selbst und Nick sowie Moira und den anderen Zwangsprostituierten antue, einen weiteren Grund, ihn zu hassen. (S. 101) Im Film sei der Ablauf jedoch wie folgt geändert: „In the film, we see Kate in the Commander’s study, saying he’s a mystery well before the nightclub scene; then we cut to the women’s salvaging, which includes the male re-

sistance fighter's execution at the hands of the duped handmaids. Then we get lovemaking with Nick at Serena Joy's request, the nightclub sequence, and so on.“ (S. 102)

Desgleichen erfüllten die Hinrichtungsszenen in Pinters Skript wichtige Funktionen im Hinblick auf die Motivierung und Plausibilisierung von Kates Attentat auf den Commander, während dieses im Film aufgrund der strukturellen und inhaltlichen Modifikationen dieser Szenen nahezu als Laune, als „*unthinking spontaneity akin to accident*“ (S. 102) erscheine. So seien in Pinters Skript zwei derartige Sequenzen enthalten, wobei die erste [P54:42–45] der Veranschaulichung der Konsequenzen, die eine Normübertretung – „*violation of patriarchal puritan dictates, revolt, claims to freedom*“ – nach sich ziehe, diene und die zweite [P54:147–148], die direkt auf die „*horrific scenes at the club*“ und die „*scene of balanced, noncontrolling love in the time of oppression*“ [P54:146] folge, Kates Mordanschlag auf den Commander vorbereite. (S. 102) Mit dem in die Exekutionskulisse eingebetteten Dialog, in dem die Protagonistin Ofglens Frage, ob sie alles tun würde, worum man sie bitte, bejahe und Ofglen sie auffordere, sich bereitzuhalten, entscheide sie sich bei Pinter bewusst dafür, ein Risiko einzugehen und die Widerstandsbewegung zu unterstützen. (S. 102–103) Im Film sei, wohl da Pinters erste Hinrichtungsszene weggefallen sei, die zweite Hinrichtungsszene [F08:63] wesentlich früher platziert und folge hier auf die Ofglens Spionageauftrag enthaltende „*Birth Day*“-Sequenz [F08:61] (S. 102). Zudem seien die Hinrichtungsszenen bei Pinter „*much more graphic than the prettied up, phony images we get in the film, complete with the handmaids' hoisting up a woman by gently pulling on a nice, clean, white rope*“. (S. 102) Und zuletzt sei Pinters Version der „*Participation*“-Szene, in der im Gegensatz zum Film gezeigt werde, dass Ofglen den Delinquenten mit drei gezielten Fußtritten aus seinem Elend erlöst, „*better, truer to the spirit of the novel, for it structurally emphasizes that Ofglen, like Moira, is an example for Kate*“. (S. 103)

Die im Zusammenhang mit dem Attentat stehenden Sequenzen in Pinters Drehbuch werden schließlich von Hudgins ausführlich beschrieben und knapp mit der Darstellung im Film kontrastiert. In Pinters Skript folge das Auffinden der Nachricht und des Messers [P54:149–150] direkt nach der „*horrific scene*“ von der *Participation*, wobei die genaue Zeitangabe des Mordauftrags den Zuschauer auf die „*split-second rescue by the Mayday forces*“ vorbereite; als „*a warning scene of what could happen to her*“ treffe die Protagonistin auf die neue Ofglen [P54:151]; gezeigt werde Kates Warten, ein Besuch Serena Joys „*who welcomes her potential pregnancy*“, Kates Sorge „*that any of the vans on the street might be coming for her*“ und die von ihr beobachtete Ankunft des Commanders und Nicks [P54:152–165]; ohne Unterstützung durch ihren Ritter (Nick) begebe sie sich zum Arbeitszimmer des Commanders und obwohl der eine Waffe auf sie richte, bleibe sie ruhig [P54:166–167]. (S. 103) Da Serena den Verrat in Pinters Skript nicht entdecke, entfalle Kates Angst vor den durch Freds Ehefrau veranlassten Konsequenzen als motivierender Faktor für die Tat, so dass diese als „*her free choice*“ erscheine. (S. 103–104) In der Attentatsszene [P54:167] appelliere Kate mit der Zeile „*I just wanted to see you. Sorry. An impulse*“ bewusst an das Ego des Commanders; es folgten die TV-Nachrichten, in denen von der Verhaftung des Untergrund-Führers berichtet werde und der Commander „*platitudes of victory*“ von sich gebe und die vom Commander stolz grinsend verfolgt würden; im weiteren Verlauf der Szene, und mit Opernmusik „*which makes it even more subtly gorgeous*“ im Hintergrund, versuche Offred mehr über den erfolgreichen Schlag gegen den Widerstand zu erfahren, und als der Commander damit prahlt, dass die Handmaids den Rebellenführer bereits exekutiert hätten, spiele sie ihm Zuneigung vor und versetze ihm während er ihr versichere, wie viel ihre Dienste ihm bedeutet hätten, mit dem Messer einen tödlichen Hieb, woraufhin beide zu Boden gingen, es ihm noch gelinge, den Alarmknopf zu betätigen, und sie sich aus seinem Griff befreie und hinausstürze. (S. 104) Es folge die „*concluding scene with the fake arrest van*“ sowie der dreiteilige Schlussteil, mit dem Pinter „*further emphasizes the strength, the courage, the love, the moral outrage, that has moved Kate to a kind of noble action despite potentially disastrous consequences*“. (S. 104) Im Film sei das Attentat durch die Entdeckung Serena Joys motiviert: In einer vorausgehenden Szene [F08:75] habe Serena Joy Kate mit der gefundenen Abendgarderobe konfrontiert (S. 103–104) und in der Attentatsszene [F08:78] bitte Kate den Commander um Hilfe, da Serena sie exekutieren oder deportieren lassen könne (S. 104). Im Unterschied zu Pinters Skript küsse nicht Kate den Commander, um diesem nah genug für eine Attacke zu kommen, sondern er sie; sie schlitze ihm den Hals auf, als er sie, nachdem er gesagt hat, dass er nichts für sie tun könne, er sie aber nie vergessen werde, zum Abschied küssen wolle; als Hintergrundmusik sei eine „*corny drum beat*“ zu hören; er betätige nicht den Alarm; und „*the whole logic just breaks apart*“, da Serena Joy, die immer noch auf ein Baby hoffe, Kate nicht ausgeliefert habe. (S. 104–105) Hudgins unter-

schlägt hier allerdings, dass sich ungeachtet der hinzugefügten Szene mit der Entdeckung Serenas die filmische Darstellung der anderen dem Attentat vorausgehenden Szenen – das Auffinden der Nachricht und des Messers [F08:73], die Begegnung mit der neuen Ofglen [F08:74] sowie (abgesehen von Serenas Stippvisite in Offreds Zimmer) das Warten [F08:76–77] – kaum von der Darstellung in Pinters Skript unterscheidet. Sein Fazit fällt jedenfalls eindeutig aus: „In short, Pinter’s version of the murder scene, springing from his well-structured emphasis on Kate’s continuing development of courage, of character, of moral outrage, of a willingness to act despite consequences, results in a much more nuanced understanding of Kate through an interesting ,ordering of events,’ with a wonderful cinematic equivalent of her thoughts about her environment and her past. But it’s Kate’s actions, Kate’s decisions in Pinter’s version, well motivated, fully believable, that she takes a great risk to her love for Nick, her daughter, and her unborn child, that finally allow a kind of personal, courageous triumph at the conclusion of Pinter’s script, without the knight in shining armor.“ (S. 105)

### Fazit und Erwiderung

Pinters Drehbuch, in dem die Protagonistin „strikes a blow against the forces of patriarchal theocracy, which destroys the freedom of all who disagree with its world vision“ (S. 105), stelle insgesamt – so lautet Hudgins’ Fazit – den erfolgreichen künstlerischen Versuch dar, das Publikum mit einer unangenehmen politischen Realität zu konfrontieren (S. 106); Pinters Drehbuch sei „a much better piece than a work“ – hier meint er wohl den Film – „that merely says puritanical, patriarchal theocracies are bad“ und es sei „a very great shame that the filmmakers did not use it“ (S. 106).

Hudgins macht keinen Hehl daraus, dass er bestrebt ist, die Überlegenheit von Pinters Drehbuch gegenüber dem Film nachzuweisen. Seine Strategie besteht im Wesentlichen darin, die künstlerischen Lösungen Pinters grundsätzlich zu loben und alle Abweichungen, die der Film gegenüber dem Skript aufweist, scharf zu kritisieren. Inwiefern er dabei aber unausgewogen und inkonsequent vorgeht, soll anhand einiger Beispiele illustriert werden:

- Hudgins lässt jene Elemente des Films – z. B. Szenen, Sequenzabfolgen und Dialogpassagen –, die getreu Pinters Drehbuch im Film umgesetzt sind, prinzipiell unberücksichtigt.
- Einzelne Komponenten des Films werden von Hudgins aus dem Zusammenhang gerissen. Dies gilt etwa für die Rückblenden-Konzeption (s. Kap. 12.3.4.2 und Anhang J), die zwar einerseits an Komplexität gegenüber dem Skript Pinters verliert, da die Vergangenheitsdarstellung durch die Überarbeitung komplett entfällt, die andererseits aber im Rahmen der Gesamtkonzeption als zweckmäßig hinsichtlich der veränderten Zielsetzung in Bezug auf den emotionalen Zustand der Figur betrachtet werden kann; denn da Kate weiß, dass Luke tot ist, setzt der Film an die Stelle der quälenden Ungewissheit einerseits und der vagen Hoffnung auf Wiederherstellung des glücklichen Zustandes andererseits das Trauma des Verlustes. Ein weiteres Beispiel ist die im Film angeblich unlogische Platzierung von Serenas Arrangement vor die „Birth Day“-Sequenz: Während es in Pinters Skript logisch erscheint, dass der Neid auf die andere Ehefrau, für die Ofwarren in der „Birth Day“-Sequenz ein Baby zur Welt bringt, als Auslöser für Serenas Planung fungiert (P54:115–122 u. P54:123), erscheint es im Film logisch, dass Serena nach der ärztlichen Untersuchung Offreds (F08:42), den offensichtlichen Abwesenheitszeiten des Commanders, in denen fruchtbare Termine ungenutzt bleiben (erwähnt in F08:43 und dokumentiert in Offreds Anwesenheit im „Red Centre“ in F08:44–47), sowie nicht zuletzt nach der unerlaubten Berührung während der Zeremonie (F08:49) auf die Idee kommt, den vergeblichen und entwürdigenden Versuchen mit einer auf anderem Wege herbeigeführten Schwangerschaft ein Ende zu setzen (F08:52). In Bezug auf die Logik des Handlungsablaufs und die Beweggründe Serenas können die beiden künstlerischen Lösungen durchaus als gleichrangig gelten.
- Hudgins vernachlässigt objektive Bewertungsmaßstäbe und verschweigt, wo im Film kleinere Defizite und Unstimmigkeiten in Pinters Drehbuch beseitigt sind. Meiner Auffassung nach zeigen folgende Beispiele, dass der Film in einigen Aspekten in sich stimmiger ist als Pinters Drehbuch. Eine verängstigte und übermüdete Fünfjährige, die von ihren Eltern auf einem Schlitten gezogen wird, erscheint realistischer als eine, die im amerikanisch-kanadischen Grenzgebiet auf Skiern einen Berg hinabfährt und ihre Eltern hinter sich zurücklässt, und es ist wenig plausibel, dass ein Grenzposten auf das höchste Gut des Staates Gilead – ein gesundes Kind – schießt (P54:1–15 u. F08:2; s. auch Atwoods diesbezügliche Einwände in Anm. 1145). Während sich angesichts von Kates Antwort auf Moiras Frage während der Busfahrt, sie sei drei Jahre „drin“ gewesen (P54:22), die Frage stellt, warum der Überstellung ins „Red Centre“, in dem die Umer-

ziehung zur Handmaid stattfindet, eine derart lange Zeit im Gefängnis vorausgegangen sein soll (was Pinter in einem Brief sogar expliziert; s. Anm. 1141), umgeht der Film, in dem Kate nur vage „I'm not sure“ antwortet (F08:7), dieses Problem. Szenen aus Pinters Drehbuch, in dem dieser vernachlässigt, dass in Gilead ein striktes Leseverbot herrscht – das „Salvaging“ wird auf einer Anschlagtafel bekannt gegeben (P54:42; s. Anm. 1447), Serena lässt die Protagonistin ihren neuen Namen „Offred“ von einer Karte ablesen (P54:56; s. Anm. 1247) und die Erhängten tragen Schilder mit dem Schriftzug „Gender Treachery“ (P54:89; s. Anm. 1382) –, sind im Film eliminiert. Des Weiteren sind Elemente aus dem Skript, die angesichts des Umstandes, dass Gilead eine Diktatur ist, unglaubwürdig scheinen, im Film entfallen oder modifiziert: Es gibt keine touristische Führung (P54:84–86; s. Anm. 1302–1304) und die „Mayday is near“-Plakatierung (P54:110), die eher an öffentlichkeitswirksame Aktionen der Umweltschutzorganisation Greenpeace erinnert als an Résistance-Akte, ist durch ein Bombenattentat auf einen Militärtransporter ersetzt (F08:64). Auch das Motiv der Vorgängerin ist im Film überzeugender umgesetzt als in Pinters Drehbuch: Das Interesse Kates ist anhand des mitgehörten Gesprächs (F08:18) plausibler gemacht als im Skript, in dem einzig die neu verputzte Zimmerdecke Kates Neugier weckt (P54:56; s. Anm. 1248); die bei Pinter formulierte Frage Kates „Did the one before me have the same number?“ (P54:61) ergibt unter der Annahme, dass die Tätowierung der eindeutigen Identifikation einer Person dient, überhaupt keinen Sinn und fehlt im Film; und insbesondere ist es im Film tieferreichender in die Gesamthandlung integriert, da es anders als bei Pinter mit dem Verrat des Commanders an Serena verknüpft ist (F08:36, F08:75 u. F08:78). Die Ungereimtheit in Pinters Skript, dass es sich bei dem Delinquenten in der „Participation“-Sequenz laut Ofglen um einen der besten Männer (P54:148 u. F08:63), laut Commander Fred aber um den Führer („their leader“, „big boy“) der Widerstandsorganisation handelt (P54:141 u. P54:167; s. Anm. 1475 u. 1507–1508), besteht im Film nicht, da die entsprechenden Textzeilen im Zuge der Änderungen an der „Jezebel's“- und der Attentats-Sequenz entfallen sind. Nicks Eifersucht nach dem Besuch bei „Jezebel's“ (P54:146 u. F08:72; s. Anm. 1365 u. 1378) steht im Widerspruch zur Betonung der sexuellen gegenüber der emotionalen Komponente im Skript (P54:82: „But no romance. OK?“) und zu Pinters expliziter Aussage, dass das Verhältnis von Kate und Nick auf sexueller Anziehung gründe (s. Anm. 1367), nicht jedoch zur Konzeption der Beziehung im Film, in dem diese von Anfang an als Romanze angelegt ist (s. Kap. 12.3.7.2).

- Hudgins stellt zwar klar heraus, wie wichtig die Betonung des Widerstandsgeistes Kates im Hinblick auf Pinters künstlerisches Ziel sei, unterschlägt aber grundsätzlich, wo der Film genau dies – ganz im Dienst von Pinters Adaptionstrategie stehend – leistet. Dies betrifft zum einen die filmischen und schauspielerischen Mittel, mit denen Kate als Dissidentin gekennzeichnet ist (Mimik, Gestik, nicht vorschriftsmäßige Kleidung usw.), und ihr ungehorsames oder normwidriges Verhalten in den im Film gegenüber Pinters Skript hinzugefügten Szenen, etwa ihre Respektlosigkeit gegenüber Aunt Lydia während der Fahrt zum „Vorstellungsgespräch“ (F08:16), ihre Verweigerungshaltung beim „Testifying“ (F08:19) und ihr amüsiertes Grinsen während der gespielten Ohnmacht Moiras bei der Weihe (F08:22). Zum anderen agiert Kate in einigen Szenen des Films sogar mutiger und offensiver als in Pinters Skript: Im Film geht Kate den Commander wegen der Berührung während der zweiten Zeremonie aggressiv an (F08:50; s. Kap. 12.3.8.2, Abschnitt „Drittes Treffen, Konflikte“); im Skript wirken ihre Einwände (zumindest in der Schriftfassung) eher lahm und durch die wiederholte Frageform eher defensiv (P54:113; s. Anm. 1390). Auch wehrt sie sich im Film deutlich vehementer gegen die Annäherungsversuche des Arztes (P54:94 u. F08:42; s. Anm. 1178). Und zuletzt wirkt die von Hudgins zitierte Textzeile „I just wanted to see you. Sorry, an impulse“, mit der Offred in der Attentatsszene des Drehbuchs das Arbeitszimmer des Commander betritt (P54:167; s. Anm. 1506), deutlich defensiver als die im Film klar formulierte Forderung „You've gotta help me“ (F08:78; s. auch Atwoods Einwand in Anm. 1517).

Es geht Hudgins nicht um eine fundierte und unvoreingenommene Bestandsaufnahme der Beschaffenheit von Drehbuch und Film und eine möglichst objektive Bewertung von beidem. Insgesamt sind alle Aussagen Hudgins' – ob zur Zurückweisung der Autorschaft Pinters, zur Charakterisierung des Verhältnisses von Drehbuch zur literarischen Vorlage oder zu den Unterschieden von Skript und Film – darauf ausgerichtet, Pinters Drehbuch einen höheren künstlerischen Rang als dem Roman und dem Film zu attestieren. Dieses Ziel – dem offenkundig eine besondere persönliche Hochschätzung für Harold Pinter und dessen künstlerisches Schaffen zugrunde liegt – scheint von vornherein festzustehen. Da Hudgins eine objektive Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand vermissen

lässt, sich nicht ernsthaft darum bemüht, die Werkkonzepte von Ausgangstext und Film wissenschaftlich zu erschließen, und seine Vergleichsanalysen unvollständig und teilweise fehlerhaft oder unfair sind, kann seine Argumentation nicht überzeugen.

### 15.3.17 Kim A. Loudermilk: *Fictional Feminism: How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality* (2004)

Ausgehend von ihrer These, dass in Produkten der Populärkultur negativ besetzte „myths and stereotypes about feminism“ (S. 2) verbreitet würden und dieses Konstrukt eines „fictional feminism“ die Debatte über den Feminismus in der US-amerikanischen Gesellschaft wesentlich mitbestimme, untersucht Kim A. Loudermilk „the fictional feminism created by five bestselling novels and their film adaptations“ (S. 12). Im Kapitel „Consider the Alternatives: Feminism and Ambivalence in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“ erörtert sie, welche Versionen eines „fictional feminism“ Atwoods Roman und dessen Verfilmung lieferten.

Nach Loudermilks Auffassung könne der Roman, da er eine Reihe feministischer Themen – z. B. Abtreibung, Geburtenkontrolle und Pornografie (S. 126) – enthalte und „the horrors of an oppressive, neo-Puritan, patriarchal system“ veranschauliche (S. 124), als feministisch gekennzeichnet werden. Basierend auf ihren Vorbehalten gegen bestimmte feministische Theorien und Positionen – insbesondere den in „feminist poststructuralism and cultural feminism“ vertretenen Vorstellungen (S. 125) –, konstruiere Atwood jedoch einen „fictional feminism“, anhand dessen sie den Feminismus als ineffektiv im Hinblick auf einen soziopolitischen Wandel und sogar als gefährlichen Verstärker negativer gesellschaftlicher Trends kritisiere. Nachdem Loudermilk einleitend auf den Bestseller-Status des Romans und seine Rezeption als feministisches Werk verwiesen (S. 123–124), Atwoods Selbstverständnis als Autorin, ihre Haltung zum Feminismus und ihr Unbehagen, als feministische Autorin bezeichnet zu werden, skizziert (S. 124–125) und eine kurze Inhaltsangabe (S. 125–126) geliefert hat, begründet sie ihre These in den Abschnitten „Language, Politics, and Feminist Theory“ (S. 127–136), „Critiquing Cultural Feminism“ (S. 136–139) und „Recuperating Romance“ (S. 139–141).

- 1) *The Handmaid's Tale* könne als Kritik an poststrukturalistischen feministischen Theorien gelesen werden. (S. 127) Atwood wende sich insbesondere gegen die Vorstellungen der feministischen Theoretikerinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva. (S. 128) Mit dem Konzept der *Écriture féminine* verträten diese die Auffassung, dass eine spezifische, revolutionäre Art und Weise des kreativen Schreibens das Potenzial habe, die phallische Kultur zu erschüttern und einen gesellschaftlichen Wandel im Sinne feministischer Ziele herbeizuführen. (S. 128–129) Wesentliche Merkmale dieser *Écriture féminine* seien z. B. das Vorenthalten eines „true single meaning“, etwa durch den Gebrauch von Wortspielen und Metaphern und den Einsatz von Humor, sowie das Durchbrechen von Grammatik- und Syntaxstrukturen. (S. 130) Indem Atwood ihre Protagonistin genau jene Art von Sprache verwenden lasse, der die poststrukturalistischen Feministinnen eine gesellschaftsverändernde Kraft zuschrieben, aber dann anhand des Epilogs aufzeige, dass sich – da die Welt des Jahres 2195 noch genauso sexistisch sei wie die der fiktiven Gegenwart – nichts zum Besseren geändert habe, postuliere sie, dass die infrage stehenden Theorien keinen praktischen Nutzwert aufwiesen und nicht zu einer Transformation der Gesellschaft beizutragen vermöchten. (S. 132–136)
- 2) Atwood kritisiere mit *The Handmaid's Tale* den „cultural feminism“, der nach Alice Echols definiert sei als „a movement aimed at reversing the cultural valuation of the male and devaluation of the female“. (S. 136) „Cultural feminist politics“ gründe auf der Vorstellung essentieller Unterschiede zwischen Männern und Frauen (S. 136) und erstrecke sich auf Ziele und Forderungen wie das Verbot von Pornografie, die Stärkung der „reproductive rights“ von Frauen, die Gründung von rein weiblichen Institutionen und letztlich auf die Errichtung einer von männlichem Einfluss freien „women's culture“ (S. 137). Atwood präsentiere beide feministischen Figuren im Roman – Offreds Mutter und Moira – als „cultural feminists“, die Männer mit Geringschätzung und Frauen als überlegen betrachteten, als feministische Aktivistinnen etwa für das Recht auf Abtreibung, ein Pornografieverbot und letztlich für eine „women's culture“ kämpften, und habe mit Gilead das Zerrbild einer „women's culture“ und mit „Jezebel's“ eine pervertierte Version der von Moira erträumten lesbischen Gemeinschaft gestaltet. (S. 137–138) Vor dem Hintergrund, dass die „cultural feminists“ hinsichtlich des Ziels, die Pornografie abzuschaffen, in den 1980er Jahren eine unheilige Allianz mit der New Right eingegangen seien, mache sie diese mitverant-

wortlich für die Etablierung des repressiven Systems. (S. 138–139) Damit suggeriere Atwood, dass der „cultural feminism“ nicht nur wirkungslos, sondern sogar schädlich sei. (S. 139)

- 3) Leider biete Atwood keine Alternativen zu den negativ dargestellten Varianten des Feminismus an, sondern präsentiere mit der heterosexuellen Romanze die konventionellste aller rettenden Lösungen. (S. 139) Sowohl die klischeebeladene Sprache, in der Offred ihre Beziehung zu Nick schildere, als auch die Handlung – eine passive Heroine wird vom typischen romantischen Helden aus einer bedrohlichen Situation gerettet – wiesen die Strukturen eines Liebesromans auf. (S. 139–140) Aufgrund seiner Fokussierung auf die heterosexuelle Partnerschaft und – „as Offred continually thinks about and idealizes her life with Luke and their daughter“ – seiner Aufwertung von Familienbeziehungen und Mutterschaft werteten etliche feministische Kritiker *The Handmaid's Tale* als postfeministische Fiktion. (S. 140) Das Problematischste an Atwoods Gestaltung der Romanze sei indes, dass „throughout the novel, heterosexual love overpowers politics“: In der Zeit vor Gilead, als Offred sich trotz Moiras Appell an ihre weibliche Solidarität mit dem verheirateten Luke eingelassen (und einer anderen Frau den Mann weggenommen) hat, in der Zeit des Umbruchs, als sie sich von Lukes Einwänden von einer Teilnahme am Protest gegen das soeben etablierte Regime habe abhalten lassen, und in der Zeit der Herrschaft Gileads, als sie eine Mitarbeit beim Widerstand verweigert, weil sie bei ihrem Geliebten Nick bleiben wolle – stets sei Offred die Liebe wichtiger als die Politik. (S. 141)

Da fraglich sei, ob „the more than one million people who bought her book“ Atwoods komplexe Vorstellungen zum Feminismus, auf denen ihre Kritik an bestimmten feministischen Methoden und Positionen beruhten, kennen würden, gehe sie davon aus, dass die „message“, die bei den Lesern ankomme, grundsätzlich anti-feministisch sei, nämlich „that feminism may in fact be harmful to women, that it may lead to a society much more oppressive than that which exists now“. (S. 147)

Im Abschnitt „Gilead on the Screen“ (S. 141–147) stellt Loudermilk die These auf, dass im Film zwar Atwoods Feminismus-Kritik getilgt und nahezu alle expliziten Feminismus-Bezüge entfallen seien, er aber trotzdem zur Konstruktion eines „fictional feminism“ beitrage, und zwar durch die Rezensionen. (S. 141) In diesen werde (betont sie in der „Introduction“) überwiegend suggeriert, „that fictional feminists are antimale and angry, yet passive and ineffective“ (S. 14). Ihre diesbezügliche Argumentation erstreckt sich auf: 1) eine Darstellung des Feminismus im Film, 2) die Erörterung von Aspekten der Rezeptionssteuerung und der Hauptmerkmale des „fictional feminism“ in den Rezensionen sowie 3) die Rückführung des diagnostizierten „fictional feminism“ auf werkexterne Faktoren.

- 1) Der Film weise eine Reihe von Änderungen auf, die sich wesentlich auf den „fictional feminism“ auswirkten. (S. 141) So fehle im Film, da es ihm aufgrund der Mediendifferenzen unmöglich gewesen sei, die sprachlichen Aspekte des literarischen Werks angemessen zu repräsentieren, die Kritik Atwoods an den poststrukturalistischen feministischen Theorien. (S. 142) Er enthalte auch nicht Atwoods Kritik am „cultural feminism“, da dessen eine Repräsentantin, Offreds Mutter, gänzlich fehle und damit auch die gesamte Diskussion feministischer Fragen entfallen sei und die andere den „cultural feminism“ vertretende Figur, Moira, zwar als lesbische Frau, nicht aber als Feministin porträtiert werde. (S. 142) Auf die feministische Bewegung werde zudem nur ein einziges Mal angespielt, als während Aunt Lydias vor den Handmaids gehaltenen Vortrags kurz „a video of a 1970s-era feminist march“ zu sehen sei [F08:13]. (S. 142) Die von vielen Kritikern aufgestellte Behauptung, der Film weise männerfeindliche Tendenzen auf, sei ferner durch nichts im Film zu stützen. (S. 144). Gilead sei zwar von Männern gegründet, aber man sehe selten einen Mann einer Frau Gewalt antun und es seien tatsächlich „women who do all of the violence in the movie, most of it directed toward other women“. (S. 144) Frauen entschieden über die Verbannung in die Kolonien, indoktrinierten und bestrafte die Handmaids im „Red Centre“, führten die Erhängung einer Handmaid und das Zerreißen eines (vermeintlichen) Vergewaltigers durch (S. 144) und quälten eine andere Handmaid (beim „Testifying“) mit sichtlichem Vergnügen (S. 145). Im Film seien Frauen die Aggressoren, „willingly participating in the humiliation, harm, and degradation of other women“. (S. 145) Männliche Aggression hingegen sei sehr viel seltener und nur in einer Szene – die an den Holocaust erinnernde Verladung von Gefangenen [F08:3] – „we actually see men acting violently“. (S. 145) Zudem seien Männer „the only heroes“: Man sehe hauptsächlich männliche Widerstandskämpfer; diese, darunter Nick, brächten Offred schließlich in Sicherheit; und es sei zwar angedeutet, dass Ofglen ein Mitglied der Widerstandsorganisation sei, aber „she appears only briefly and then disappears with no explanation“; jedenfalls scheine es aufseiten der Frauen keinen organisierten Widerstand zu geben. (S. 145)

Dem Vorwurf vieler Rezensenten, die Protagonistin sei passiv, stehe entgegen, dass nur Offred als „female resister“ dargestellt werde. (S. 145) Während ihre Rebellion anfangs nur klein sei – sie nenne Moira, Nick und (was nicht stimmt) dem Commander ihren wahren Namen, wirft ein Glas Milch an die Wand und raucht mit Moira heimlich Zigaretten (S. 145) –, leiste sie später ernsthafteren Widerstand gegen das Regime, wenn sie Moira bei ihrer Flucht aus dem „Red Centre“ hilft und im Auftrag von „Mayday“ schließlich den Commander ermordet. (S. 146) Dies seien kaum „the acts of a passive woman“ und auch die Schauspielerin, die Offred verkörpere, versichere, dass die Figur nicht passiv sei. (S. 146) Verglichen mit der Romanfigur sei die Film-Offred „an active resister, a woman who takes matters into her own hands“. (S. 146)

- 2) Obwohl die feministischen Aspekte reduziert und von den Beteiligten – etwa dem Regisseur und der Hauptdarstellerin – stets heruntergespielt worden seien, sei der Film jedoch von Publikum und Kritik als politischer Film aufgenommen worden. (S. 142–143) Beispielsweise wurde er von Organisationen wie Amnesty International und dem Hollywood Policy Center für politische Zwecke benutzt, habe Proteste und Boykotte der religiösen Rechten provoziert und während einige Kommentatoren ihn als anti-religiöse Propaganda verurteilt hätten, habe die Mehrheit der Rezensenten „the novel’s feminist politics“ in den Vordergrund gestellt. (S. 143) Kritiker, die auf den Feminismus fokussierten, produzierten mit ihren Rezensionen einen „fictional feminism“, der deutlich weniger komplex und sehr viel stereotyper sei als der des Romans. (S. 143) Erstens werde Feminismus als „antimale and angry“ dargestellt<sup>2177</sup>, was dem Stereotyp der streitbaren, männerhassenden Feministin Vorschub leiste. (S. 143–144) Zweitens bezeichneten viele Rezensenten Offred/Kate als passive Figur<sup>2178</sup> bzw. beklagten die Passivität und das Ausbleiben politischen Handelns<sup>2179</sup>, was darauf hindeute, dass der Film zum Bild des Feminismus als ineffektiv beitrage: „the reviews construct fictional feminists who are apolitical, who do nothing, and who allow outside forces to control their lives.“ (S. 144)
- 3) Das „picture of fictional feminism the reviews create“, d. h. das Bild „of fictional feminists as man-hating, passive, and apolitical“, speise sich nicht aus dem Film, der „nearly opposite attributes“ aufweise, sondern entspringe „the critics own expectations of the film and of feminism“. (S. 144) So habe John Koch darauf verwiesen, dass die meisten Rezensenten den Ausgangstext gelesen hätten und „that film reviews are ‚conditioned by the book and bound to it‘“. (S. 146) Dass die Kenntnis des Buchs in der Tat ein starker Einflussfaktor sei, zeige der Umstand, dass zahlreiche Rezensenten (Amidon/Totterdell, Bird, Carr, Rainer und Thomas) auf das in Gilead herrschende Lese- und Schreibverbot verwiesen – eine Information, die „could only have come from the critics’ knowledge of the novel“. (S. 146) In gleicher Weise sei wohl auch die Behauptung vieler Kritiker, dass Offred eine passive Figur sei, mit ihren Erinnerungen an das Buch zu erklären. (S. 146) Auch die Tatsache, dass nur jene Kritikerin, die das Buch nicht gelesen hat, den Film nicht für feministisch und „antimale“ halte<sup>2180</sup>, stütze die Annahme, dass die Sicht auf den Film maßgeblich durch die Textkenntnis geprägt sei. (S. 147) Des Weiteren sei die Lesart der Kritiker von ihrer eigenen Haltung zum Feminismus bestimmt, die wiederum beeinflusst sei „by the stereotypes of feminism current in American culture“. (S. 147) Hier schließe

<sup>2177</sup> Vgl. Loudermilk, S. 143–144: „*Newsweek’s* Jack Kroll, for instance, declares *The Handmaid’s Tale* ‚an extension of the worst-case antimale feminism of the last twenty years.‘ Interestingly, while it is true that many critics agree that the film is antimale, they disagree as to the extent of the antimale sentiment. Jay Carr, for example, contends that ‚Schlundorff’s [sic] direction and Harold Pinter’s screenplay mute the man-hating facets of Atwood’s novel.‘ David Edelstein claims that ‚Atwood’s fantasy ... is not exclusively antimale,‘ though patriarchy remains ‚the monster in this feminist bedtime story.‘ In most versions of fictional feminism, man-hating tends to go hand-in-hand with anger, and these reviews only add to that impression. Carr suggests that the story is ‚powered by anger‘ and is at its best when it is ‚visceral.‘“

<sup>2178</sup> Vgl. ebd. S. 144: „For example, Kroll, Georgia Brown and Janet Maslin all use the term ‚passive‘ to describe Offred. Anthony Lane is even more emphatic, stating ‚Natasha Richardson ... looks stunned: in other films, she has thrived on refinement and gutsiness, but now has access to neither. She just has to lie back and take the script in the same way that her character succumbs to the Commander’s rape.‘“

<sup>2179</sup> Vgl. ebd.: „In her (self-proclaimed) radical feminist analysis of the film, D. A. Clarke condemns Offred as ‚helpless‘ and Moira as ‚apolitical, out for herself.‘ Noting that in the real world, ‚communities of lesbians would fight such a regime together, in couples and groups,‘ Clarke asks, ‚where are the women resistance fighters anyway?‘“

<sup>2180</sup> Vgl. ebd., S. 147: „the one critic who claims to have never read the book, D. A. Clarke, does not see the film as feminist. In fact, she suggests that the film ‚teems with imagery and opportunity for woman-hating. ... It could be an anti-feminist film. It had a good shine coating of the truth; underneath it has a lot of old stale lies.‘ Clarke, without reading the novel, comes to the theater without expectations, and what she sees is a film that portrays misogyny and heterosexism. Clarke certainly does not read *The Handmaid’s Tale* as an antimale film.“

sich der Kreis: Weil jeder Film, in dem es um die Unterdrückung von Frauen und um „reproductive rights“ gehe, als feministisch gelte, werde der Film, obwohl er „never mentions feminism at all“, von den Kritikern als feministisch betrachtet; da der „fictional feminism“ den Feminismus als männerfeindlich abstempelt, tendierten Kritiker, die den Film für feministisch hielten, zugleich dazu, ihn als „antimale“ hinzustellen; und dies fließe wiederum in das „picture of fictional feminism as antimale“ ein. (S. 147) Auf diese Weise sei zu erklären, warum ein Film, „that never discusses feminism explicitly [...] contributes to the construction of fictional feminism“. (S. 147)

Bücher und Filme wie *The Handmaid's Tale* zeichneten – so Loudermilk in ihrem Fazit – ein Bild der Feministin, „that antifeminist forces can attack and ridicule“, und präsentierten das Bild eines Feminismus, „that feminists must consistently fight against“. (S. 148)

Mit Loudermilks Befund, dass Atwood sich mit *The Handmaid's Tale* gegen bestimmte feministische Positionen wendet, stimme ich prinzipiell überein (s. Kap. 7.1.4). Hingegen halte ich ihre Schlussfolgerungen bzw. Wertungen hinsichtlich der durch Roman und Film transportierten anti-feministischen Botschaften für verfehlt und ihre diesbezügliche Argumentation für lückenhaft und widersprüchlich. So kritisiert Atwood Loudermilk zufolge die poststrukturalistischen Feministinnen, indem sie ihre Ich-Erzählerin die *Écriture féminine* anwenden lässt. Es bleibt aber offen, warum eine Figur, die von Loudermilk als unemanzipiert charakterisiert wird, sich genau der von den feministischen Theoretikerinnen propagierten Sprechweise bedient und warum sie von der *Écriture féminine* plötzlich – wie von Loudermilk konstatiert – in die Diktion des Liebesromans verfällt. Auch berücksichtigt Loudermilk meines Erachtens nicht ausreichend, welche Funktionen die sprachliche Gestaltung und das Erzählkonzept in Atwoods Roman im Hinblick auf ihr literarisches Hauptanliegen, nämlich die Kritik an fundamentalistischen Tendenzen in den USA, erfüllen – etwa als Überlebensstrategie, Gegendiskurs und Widerstandsakt. Sie lässt ferner den Gattungsaspekt des Werks außer Acht, z. B. dass Gestaltungsmerkmale wie der Ersatz der dystopischen Widerstandshandlung durch das „Storytelling“ und die ironische Umformung der in der Dystopie häufig mit der Rebellionshandlung verknüpften Romanzenhandlung von Atwood auf Innovation angelegt sind. Dass Loudermilk den Roman letztlich als anti-feministisch wertet, weil er als Pauschalkritik am Feminismus fehlinterpretiert werden und Beifall von der falschen Seite erhalten könnte, läuft auf eine Forderung nach Selbstzensur, um der feministischen Sache nicht zu schaden, hinaus und repräsentiert somit eine Haltung, gegen die Margaret Atwood sich stets gewehrt hat (s. Kap. 6.2.1).

In Bezug auf den Film bedarf erstens die Feststellung der Filmtatsachen einiger Richtigstellungen. Zum einen geht nicht alle Gewalt von Frauen aus: Die Grenzposten, die Kate und ihre Tochter gefangen nehmen und Luke erschießen [F08:2], sind männlich, ebenso die Henker („Salvager“) [F08:63]; die Begattung durch den Commander [F08:29 u. F08:49] und die Zudringlichkeit des Arztes [F08:42] können als sexuelle Gewalt betrachtet werden; und während die Wächter, Soldaten und „Eyes“ schwer bewaffnet sind, werden den Aunts nur Schlagstöcke zugestanden. Abgesehen von diesen Details ignoriert Loudermilk jedoch vor allem den gesamtgesellschaftlichen Kontext und die machtstrategischen Zusammenhänge der Gewaltausübung in Gilead: Im Film (wie im Roman) ist ganz klar, wer tatsächlich die Macht innehat, und während die Mittäterschaft der Aunts zeigt, wie (nach Atwoods Überzeugung) Teile der unterdrückten Gruppe immer auch von den Machthabern für ihre Zwecke instrumentalisiert werden, wird anhand der Komplizenschaft der Handmaids bei der Bestrafung anderer Frauen u. a. demonstriert, welche Dynamik der Gewalt sich in einem Unrechtsregime entfaltet. Zum anderen sind keinesfalls alle Helden Männer und Offred ist auch nicht der einzige „female resister“: Ofglen, die laut Loudermilk kaum eine Rolle spielt, ist unverkennbar ein Mitglied der Widerstandsorganisation und wirbt Offred für diese an [F08:61 u. F08:64], klärt sie über den wahren Sachverhalt bei der „Participation“ auf [F08:63], ist wahrscheinlich an der Bereitstellung der Waffe beteiligt und wird vom Regime am Ende beseitigt [F08:73–74].

Zweitens bestehen einige Diskrepanzen zwischen der Argumentation zum Roman und der Argumentation zum Film. So scheint Loudermilk den Film nicht als feministisch zu betrachten, da einige explizite Feminismus-Bezüge des Romans entfallen sind. Aber wenn Atwoods Roman aufgrund der Behandlung feministischer Themen und seiner grundsätzlichen kritischen Stoßrichtung von Loudermilk als feministisch eingestuft wird, muss dies auch für den Film – in dem Thematik und Stoßrichtung übernommen sind – gelten. Des Weiteren sind bis auf die als Ausnahme angeführte Szene im Auswahlager [F08:3] alle Beispiele Loudermilks, mit denen sie belegen will, dass die Gewalt vornehmlich von Frauen ausgeht, im Roman vorgeprägt und auch Nicks Filmrolle als männlicher Held des Widerstands und Retter Offreds unterscheidet sich nicht wesentlich vom Ausgangstext. Da

Loudermilk beides als Nachweis, dass der Film eben nicht männerfeindlich sei, dient, müsste dies auch für den Roman Gültigkeit besitzen, was wiederum Loudermilks These schwächt, dass Atwoods Roman einen überwiegend negativen „fictional feminism“ konstruiere bzw. dass die Leser leicht zu der Fehldeutung gelangen könnten, dass der Roman anti-feministisch und „antimale“ sei.

Weitere Kritikpunkte beziehen sich auf Loudermilks methodische Vorgehensweise zur Untersuchung des „fictional feminism“ im Film, den sie offenbar als anti-feministisch betrachtet, weil die Rezensenten ein falsches, negatives Bild des Feminismus verbreiten würden. Während sie beim Roman den „fictional feminism“ im Kunstwerk selbst untersucht und potenzielle Leserreaktionen nur in ihrer „Conclusion“ in den Blick nimmt, verschiebt sich beim Film ihr Fokus vom Werk nach einer flüchtigen Analyse sogleich auf dessen Rezeption in der feuilletonistischen Filmkritik. Diesen Ansatz halte ich nicht nur grundsätzlich für fragwürdig, sondern auch in der Durchführung für oberflächlich und wenig fundiert. So bemüht sich Loudermilk zwar zu zeigen, worauf die Konstruktion des „fictional feminism“ in den Rezensionen zurückzuführen ist, ihre Erklärungen greifen jedoch insgesamt zu kurz: Sie zieht nicht in Betracht, dass Informationen wie das Leseverbot nicht nur aus der Buchlektüre, sondern auch aus den Marketingmaterialien zum Film stammen können<sup>2181</sup>, und sie macht den Zusammenhang zwischen der Grundhaltung zum Feminismus und der Wertung des Feminismus im Film – nämlich dass der Vorwurf, die „fictional feminists“ seien aggressiv und männerfeindlich, von Kritikern erhoben wird, die dem Feminismus negativ, und der Vorwurf, die „fictional feminists“ seien passiv, unpolitisch und ineffektiv, von jenen, die ihm positiv gegenüberstehen – nicht hinreichend deutlich. Und schließlich ist Loudermilks Datenbasis viel zu dünn, um allgemeingültige Aussagen zum „fictional feminism“ der Filmkritiken treffen zu können: Von 22 aufgeführten Artikeln bilden letztlich nur acht Artikel, aus denen elf Textstellen (die in Anm. 2177–2180 vollständig wiedergegeben sind) angeführt werden, die Untersuchungsgrundlage für ihre zentrale These, dass über die Rezensionen ein negativer „fictional feminism“ konstruiert und verbreitet werde.<sup>2182</sup>

### 15.3.18 Volker Wehdeking: Volker Schlöndorffs Filme nach 1990 (2006)

Auf einem dezidiert biografischen Zugriff, der Lebensdaten und Werk Schlöndorffs zueinander in Beziehung setzt, beruht Volker Wehdeking's Interpretation ausgewählter Filme – *Homo Faber*, *Der Unhold* und *Der neunte Tag*. Die gut eine Seite umfassende Textpassage zu *The Handmaid's Tale* ist im Abschnitt „*Homo faber* und die eigene Midlife Crisis: psychologische Zwischentöne im Film“ enthalten, in dem Wehdeking die These vertritt, dass sich Schlöndorff mit dem stark von „autothematismen Anliegen“ (S. 199) geprägten Film *Homo Faber* – er weist auf den Ortswechsel und die berufliche Neuorientierung hin (S. 195 u. 199) und nennt das Stichwort „Wechsel des Lebenspartners [und] die Geburt der Tochter Elena“ (S. 199) – „nach einer Phase politischer und zeitkritischer Filme“ wieder „privateren und psychologisch sensibel erzählenden Themen und Verfahren“ (S. 199) zugewandt habe. Merkmale der Verfilmung von Atwoods Roman fungieren in diesem Argumentationsrahmen als Beleg, dass sich diese Entwicklung bereits in dem Vorgängerfilm abgezeichnet habe. Wehdeking konstatiert: „Die gegenüber dem Text stark veränderten Akzentuierungen lassen auf einen Thema-Rhema-Wechsel bei Schlöndorff, jenseits der soziopolitischen und frauenspezifischen Anliegen von Margaret Atwood, schließen.“ (S. 200) Nachdem er kurz auf die, der modifizierten Erzählstrategie geschuldete, Reduzierung der im Roman anhand des Mutter-Tochter-Verhältnisses gestalteten „postfeministische[n] Reflektionen“ hingewiesen hat, geht er ausführlicher auf das sich vom Text unterscheidende Filmende ein. Den „Schluss im Film“ mit dem Wegfall des Epilogs und

<sup>2181</sup> Vgl. Presseheft *The Handmaid's Tale*, S. 12 („Production Notes“, S. 4): „Because reading is outlawed, all signs in Gilead take the form of international symbols or pictographs and handmaids are identified by bar code bracelets which are read by scanners at military checkpoints.“

<sup>2182</sup> Es handelt sich um: *New York Post*, 07.03.1990, David Edelstein; *Newsweek*, 26.03.1990, Jack Kroll; *off our backs*, 06/1990, D. A. Clarke; *The Boston Globe*, 09.03.1990, Jay Carr; *The Boston Globe*, 25.03.1990, Jay Carr; *The Independent*, 04.11.1990, Anthony Lane; *Village Voice*, 13.03.1990, Georgia Brown; *The New York Times*, 07.03.1990, Janet Maslin. Weitere fünf Artikel dienen als Quellen für Selbstaussagen von an der Filmproduktion Beteiligten (*San Francisco Chronicle*, 11.03.1990, Judy Stone; *The Atlanta Journal-Constitution*, 11.03.1990, Steve Dollar; *The Daily Telegraph*, 31.10.1990, Cassandra Jardine; *The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston; *The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg), vier Artikel werden ausschließlich als Beleg für ihre Aussage, dass die Rezensenten stark von der vorherigen Buchlektüre beeinflusst worden seien, verwendet (*Films in Review*, 07.06.1990, Nathaniel Bird; *Financial Times*, 01.11.1990, Stephen Amidon and Ann Totterdell; *Los Angeles Times*, 07.03.1990, Peter Rainer; *The Boston Globe*, 18.03.1990, John Koch), drei Artikel beziehen sich auf politische Aktionen rund um den Film (*Los Angeles Times*, 08.03.1990, Bill Higgins; *The Washington Post*, 09.03.1990, Roxanne Roberts; *The Washington Times*, 14.04.1995, Larry Witham) und aus zwei Artikeln zitiert sie, um allgemeine Aussagen zur Debatte um Politik und Feminismus im Film zu illustrieren (*St. Louis Post-Dispatch*, 16.03.1990, Cal Thomas; *St. Louis Post-Dispatch*, 04.05.1990, Harper Barnes).

der Sequenz mit einer schwangeren Kate, die auf ein gemeinsames Leben mit Nick, dem Baby und der verlorenen Tochter hofft (S. 200), deutet er als „Wiederentdeckung psychologischer Sehweisen im Zuge privater und familienbezogener Werte“ (S. 200), als „Metasymbol privater Familienzukunft“ (S. 200) und als „signifikante Umdeutung des Romans“ (S. 200), mit dem Schlöndorff (wie auch später in *Homo Faber* und *Der Unhold*) „ein optisches Fazit der existentiellen Situation der Protagonisten in der Lebenskrise“ (S. 201) ziehe und der somit „wie ein Ausblick auf die nunmehr privateren, psychologisierenden Filme des Regisseurs in den neunziger Jahren“ (S. 201) erscheine.

Ungeachtet der Frage, welche Bedeutung dieser Befund für die Erklärung der *Homo Faber*-Adaption hat, ist festzustellen, dass die Argumentation an Beweiskraft verliert, wenn man berücksichtigt, dass – wie Wehdeking durchaus erwähnt (S. 200) – dem Film ein Drehbuch von Harold Pinter zugrunde liegt. Sowohl die Modifikationen der Erzählstrategie und die daraus resultierende Schmälerei der feministischen Diskussion als auch die Auslassung des Epilogs und die grundsätzliche Neukonzeption eines positiven Schlusses, der auf den Widerstandsakt der Protagonistin folgt, gehen prinzipiell auf Pinters Entscheidungen und dessen Vorstufentext zurück. Die Schlusssequenz der Filmversion stellt allerdings tatsächlich eine in wesentlichen Zügen von Pinter abweichende Variante eines Beinahe-Happy Ends dar und auch der Einsatz der von Wehdeking genannten filmkünstlerischen Mittel – Einstellungsgrößen, Kamerabewegung, Voice-over, Musikuntermalung und Farbgebung (S. 200) – sind dem Regisseur zuzuschreiben. Die inhaltliche und ästhetische Gestaltung des Filmendes hängt jedoch nicht mit den sich in den nächsten Jahren vollziehenden Umbrüchen in Schlöndorffs Leben zusammen, sondern ist, wie in dieser Untersuchung gezeigt werden konnte, rückführbar auf die konkreten Gegebenheiten der Filmproduktion und die zur Entstehungszeit tatsächlich vorliegenden weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen des Regisseurs.

### 15.3.19 Peter Dickinson: *Screening Gender, Framing Genre. Canadian Literature into Film* (2007)

Nachdem Peter Dickinson in der „Introduction“ zu seiner Studie deutlich gemacht hat, dass er die Verfilmung von *The Handmaid's Tale*, die er zu den „major American studio releases“ von Filmen, die auf Werken kanadischer Autoren beruhen, zählt, als Beispiel für eine „Hollywoodization of Canadian literary texts“ betrachtet und dass er – wie die Formulierung „Volker Schlöndorff's muddled take on *The Handmaid's Tale*“ nahelegt – diese ferner für misslungen hält (S. 12), setzt er sich mit dem Film im Kapitel „Sex Maidens and Yankee Skunks: A Field Guide to Reading „Canadian‘ Movies“ auf etwa fünf Seiten unter dem Gesichtspunkt „„of feminism and fidelity,‘ specifically as it applies to male cinematic adaptations of women's texts“ (S. 29), auseinander. Seine im Rahmen eines Text-Film-Vergleichs festgestellten Befunde zur Beschaffenheit des Films und des Vorlagenbezugs sind zwar durchweg zutreffend, die vorab formulierten negativen Wertungen werden jedoch nicht überzeugend begründet.

Beginnend mit dem Hinweis, dass trotz beeindruckender internationaler Cast und Crew die Adaption für die Leser eine Überraschung – Dickinson meint offensichtlich: Enttäuschung – gewesen sei, da sie „Atwood's darkly dystopian and ironic feminist text“ in eine abgedroschene Hollywood-Romanze mit einem „traditional happy ending“ verwandelt habe (S. 32), und der Randbemerkung, dass „the film's closing tableau reinscribes a patriarchal-heterosexual ideology based on the hegemony of reproductive sexuality“ (S. 33), geht er zunächst auf einzelne Aspekte des Filmendes ein. Dieses weise in weltanschaulicher und erzählerischer Hinsicht nicht die Absolutheit des Romans auf und ersetze die Passivität der Protagonistin und die Ambiguität des Romanschlusses mit der Ausführung des Attentats und der eindeutigen Rettung. (S. 33) Ferner könne, auch wenn Prof. Pieixoto in den „Historical Notes“ aufgrund der Existenz der Tonbänder annehme, dass Nick Offred zur Flucht verholfen habe, Kates Rettung nicht als angemessene Umsetzung des Romanschlusses betrachtet werden. (S. 33–34) Denn diese Lösung verkenne wesentliche Merkmale des Epilogs – Pieixotos Misogynie und die Tatsache, dass sein eigentliches Interesse gar nicht der Erzählerin, sondern dem Commander gelte –, der von Atwood als „ironic comment on how women's identities continue to be tied to those of men“ und, wie Kirtz festgestellt habe, als Demonstration, dass „once again, a woman is rendered invisible and worthless within her own history“, angelegt sei; diese Sinndimension fehle im Film. (S. 34)

Nachfolgend widmet sich Dickinson erzähltechnischen Unterschieden von Text und Film. Letzterer linearisiere bzw. chronologisiere die komplizierte Narrations- und Zeitstruktur des Romans, wobei die kurzen Rückblenden als einziges Zugeständnis an die wichtigen „Night“-Abschnitte, in denen Offred sich an ihr früheres Leben erinnert und die Zeitebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinanderträfen, betrachtet werden könnten. (S. 34–35) Schlöndorff und Pinter seien un-

fähig – oder genauer: unwillig – gewesen, diese „temporal complexity“ in den Film zu übernehmen, und abgesehen von den wenigen Flashbacks, die ohnehin mehr auf die Illustration des emotionalen Zustands der Figur als auf die Erzeugung von Diskontinuität angelegt seien, sei die mit den Worten „Once upon a time in the recent future“ beginnende Texteinblendung am Filmanfang „the only evidence [...] of non-linearity“. (S. 35) Ihr eigne nicht nur ein mit Atwoods Konzeption korrespondierender Hinweis auf die in der oralen Erzähltradition stehende Qualität von Offreds „story“ (S. 35–36), sondern auch eine Betonung der durch den Medienwechsel bedingten Verschiebung von einer – in den Worten Willmotts – „„conversational‘ epistemology“ zu einer „„ocular‘ epistemology“ (S. 36). Während einerseits einige Merkmale des Romans nicht in das Filmmedium hätten übernommen werden können, habe sich Schlöndorff andererseits (hier beruft sich Dickinson auf Cooper und Willmott) in der Betonung bestimmter textueller Aspekte – „visual surveillance“, „looking and being looked at“ – die speziellen Möglichkeiten des Mediums zunutze gemacht. (S. 36)

Dickinson beschließt seine Ausführungen zu *The Handmaid's Tale* mit einer Erörterung von auf die Rezeption bezogenen Differenzen zwischen den beiden Versionen. So seien die Zuschauer aufgrund des filmischen Zwangs zur konkreten Darstellung stärker als die Leser, denen ein größerer interpretatorischer Spielraum zur Verfügung stehe, auf eine *singuläre* Sichtweise festgelegt: Während Atwoods Roman „ending on a note of aural/oral uncertainty leaves us with only questions“, liefere der Film Antworten und Gewissheiten. (S. 36)

### 15.3.20 Christopher C. Hudgins: Three Unpublished Harold Pinter Filmscripts: *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day*, *Lolita* (2008)

In einem weiteren Beitrag, dem im Jahr 2006 auf dem 10th Annual Europe Theatre Awards in Turin präsentierten und 2008 in der *Pinter Review* veröffentlichten Vortrag zu *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day* und *Lolita* erörtert Hudgins „the reasons behind Pinter's decision not to publish these masterful filmscripts and their demonstrable superiority to the shooting scripts that were eventually used to make the films“ (S. 132). In allen drei Fällen beleuchtet er die Produktionsumstände im Hinblick auf die Nicht-Verwendung des Pinterschen Drehbuchs, wobei er, während es bei den anderen beiden Filmen um die Neuvergabe des Drehbuchauftrags geht, im Falle von *The Handmaid's Tale* den Überarbeitungsprozess in den Vordergrund stellt.

In Bezug auf Inhalt, Beweisführung und Werturteil stellt die Passage zu *The Handmaid's Tale* (S. 133–135) eine stark gekürzte und über weite Strecken fast wortgleiche Neufassung seines früher veröffentlichten Buchkapitels zum „Hijacked Script“ dar (das ich in Kap. 15.3.16 ausführlich dargestellt habe und dessen Seitenzahlen ich hier zusätzlich in eckigen Klammern angebe): Er weist, gestützt auf Pinters ihm, Billington und Gussow gegenüber gemachte Selbstaussagen, die Autorschaft Pinters an dem Film zurück (S. 133 [85]); postuliert, der Film sei aufgrund der Eingriffe des Regisseurs, der Schauspieler und der Autorin eine Katastrophe (S. 133–134 [86]); kommt nach einer knappen vergleichenden Betrachtung der Schlusszenen in dem, was er das „Committee Script“ nennt, mit denen des finalen Drehbuchs Pinters vom Februar 1987 (S. 134–135 [88–89, 92–93 u. 98–99]) zu dem Ergebnis, dass es eine Schande sei, dass die Filmemacher Pinters Skript nicht verwendet haben (S. 135 [106]); stellt fest, dass Pinter aufgrund vertraglicher Bindungen seinen Namen nicht aus den Credits habe entfernen können (S. 135); und beschließt seinen Aufsatz mit einem eindeutigen Votum für die nicht publizierten Drehbücher und gegen die infrage stehenden Filme: „All three films would have been much better had they not violated the scripts produced by our most intelligent, sensitive, and evocative writer of adaptations of complex novels for the screen.“ (S. 138)

Da Hudgins in Bezug auf *The Handmaid's Tale* lediglich seine bereits zuvor aufgestellten Behauptungen wiederholt, greift meine an seinem früheren Beitrag geübte Kritik (s. Kap. 15.3.16) auch hier.

### 15.3.21 Reingard M. Nischik: *Engendering Genre. The Works of Margaret Atwood* (2009)

In ihrer nach Gattungen gegliederten Abhandlung zum Werk Margaret Atwoods geht Reingard M. Nischik im Kapitel „How Atwood Fared in Hollywood – Atwood and Film (Esp. *The Handmaid's Tale*)“ ausführlich auf die Verfilmung von *The Handmaid's Tale* ein. Das Kapitel umfasst die fünf Abschnitte „Atwood's writing and its involvement with the visual media, especially film“ (S. 131–137), „Gender and Genre in *The Handmaid's Tale*“ (S. 138–143), „Making the Hollywood Movie *The Handmaid's Tale*“ (S. 143–146), „Schlöndorff's remasculinization of Atwood's feminist Dystopia“ (S. 146–160) und „Conclusion“ (S. 160–162). Ziel und Vorgehensweise in Bezug auf die Verfilmung von *The Handmaid's Tale* umreißt Nischik am Ende des ersten Abschnitts wie folgt:

In the following analysis, I will look first at the dystopian gender system established in Atwood's novel before investigating what became of the book, and especially of its gender representation, in Schlöndorff's film version. [...] while I am certainly not a supporter of the outmoded „fidelity rhetorics“ of film adaptation, it is my particular interest in this chapter to explore, compare, and evaluate the respective treatments of gender aspects in Atwood's novel and its adaptation to the screen by Volker Schlöndorff and Harold Pinter“ (S. 137)

Während ich den ersten Abschnitt, in dem Nischik vorrangig einen Überblick über Atwoods Arbeiten für außerliterarische Medien sowie über realisierte und geplante Adaptionen ihrer literarischen Werke gibt, sowie den zweiten Abschnitt, in dem sie eine Interpretationsskizze des Romans unter besonderer Berücksichtigung von Gender-Aspekten liefert, nur knapp zusammenfasse, setze ich mich mit ihrer Analyse und Deutung des Films in den anderen drei Abschnitten im Detail kritisch auseinander.

### Atwoods Intermedialität/Adaptionen ihrer Werke

Im ersten Abschnitt kennzeichnet Nischik Atwood zunächst als „strikingly intertextual und intermedial writer“, die häufig Elemente aus anderen Formaten und Medien in ihr Werk integriere oder sich literarisch mit Medienphänomenen befasse. (S. 131) Exemplarisch für Letzteres erläutert sie ein Gedicht aus *Power Politics* („You take my hand“), mit dem Atwood „the perversion of realistic love through manipulative cultural ideology of mass-media productions“ kommentiere und aufzeige, wie Liebe durch Imitation der massenkulturell verbreiteten Produkte selbst zu einem Produkt der Kulturindustrie werde: Das lyrische Ich erkenne im eigenen Leben die immer wiederkehrenden Muster einer Hollywood-Romanze und fühle sich wie in einem schlechten Film, sei jedoch gleichzeitig dem romantischen Liebesideal verfallen, wie es in den „plot formulas of Hollywood“ perpetuiert werde. (S. 131–132) Nachfolgend führt Nischik – nicht zuletzt als Beleg für die „variable creativity“ (S. 136) der Autorin – eine Reihe von Beispielen für Atwoods Tätigkeiten für Bühne und Film auf: Sie habe ein Libretto für die Oper *Inanna's Journey* verfasst und ihre *Penelopiad* für die Bühne eingerichtet (S. 132–133), habe die Drehbücher für die unverfilmten Romanadaptionen *The Edible Woman* und *Lady Oracle* (S. 133–134), die beiden TV-Produktionen *The Servant Girl* (1974) und *Snowbirds* (1981) sowie die sechsteilige CBC-Dokumentation *Heaven on Earth* (1987) geschrieben (S. 135) und sei Co-Autorin des Drehbuchs für den auf ihrem gleichnamigen Gedichtband basierenden Kurzfilm *The Journals of Susanna Moodie* (S. 134). Des Weiteren legt Nischik dar, dass es bislang – mit *Surfacing* (1981), *The Handmaid's Tale* (1990) und der TV-Produktion *The Robber Bride* (2007) – nur drei filmische Adaptionen ihrer Romane gebe, und führt dafür folgende Gründe an: Erstens widersetze sich die thematische und ästhetische Gestaltung ihrer Werke – „the artful foregrounding of language and the challenging structural intricacies of her novels“ und der „frequent use of psychological realism, with a focus on the inner lives of her characters“ – der Darstellung im Film (S. 133); zweitens würden – ein Paradebeispiel sei *The Handmaid's Tale* – Frauenthemen die (meist männlichen) Filmproduzenten nicht interessieren (S. 133); und drittens habe sie mit den fehlgeschlagenen Versuchen, *The Edible Woman* und *Lady Oracle* zu verfilmen, schlechte Erfahrungen gemacht (S. 133–134) und hätten sich einige geplante Projekte – *Life Before Man*, *Bodily Harm* und *Cat's Eye* – schlicht zerschlagen (S. 134). Als Beispiele ihrer von Dritten für Bühne oder Film adaptierten Werke nennt sie ferner die Theaterfassungen von *The Edible Woman* und *Good Bones* (S. 132–133), die dänische Opernfassung von *The Handmaid's Tale* (S. 133), die „visual interpretation“ eines ihrer Gedichte in dem Kurzfilm *Reflection: Progressive Insanities of a Pioneer* (1972) von Paul Quigley (S. 134 u. S. 163, Anm. 7) und die auf sechs Kurzgeschichten basierende sechsteilige CBC-Fernsehserie *The Atwood Stories* aus dem Jahr 2003 (S. 135). Sie erwähnt auch, dass es Gerüchte bzw. Ankündigungen gebe, *Alias Grace*, *The Blind Assassin* und *Payback* filmisch umzusetzen. (S. 135–136 u. S. 163, Anm. 9) Nischiks Fazit bezüglich Atwoods „liaison“ mit der Filmwelt lautet, dass diese nicht gerade „a particularly productive and successful one so far“ gewesen sei. (S. 136) Entsprechend – d.h. nach zwei fehlgeschlagenen Versuchen mit den Skripten zu *The Edible Woman* und *Lady Oracle*, angesichts der Verdrehungen, die ihre bisherigen Romanadaptionen aufwiesen, und nach der „crucial experience“ mit *The Handmaid's Tale* – habe Atwood das Drehbuchschreiben aufgegeben und zeige kein Interesse mehr daran, an Verfilmungen ihrer literarischen Werke mitzuwirken. (S. 137)

### Der Roman *The Handmaid's Tale*

Nachdem Nischik den Roman erstens unter Rückgriff auf eine eigene frühe Besprechung als Dystopie gekennzeichnet (S. 138) und zweitens anhand einer knappen Skizze des dystopischen Szenarios sowie mit Hinweisen auf dessen Bestseller-Status und die Aufnahme in zahlreiche Schulcurricula

auf dessen hohen künstlerischen Rang und anhaltende Aktualität aufmerksam gemacht hat (S. 138–139), geht sie drittens kurz auf Atwoods Gestaltungsprinzip ein, nichts darzustellen, was es in der Geschichte der Menschheit nicht bereits gegeben habe (S. 139–140). Ihre sich nun gemäß dem explizierten Ziel „to concentrate on the book’s statements and implications concerning gender“ (S. 140) anschließende Erörterung bezieht sich – mit Fokus auf Gender-Aspekte – auf wesentliche Elemente der Textwelt. Dies umfasst die aus dem Alten Testament abgeleitete „Procreation“-Doktrin als Basis der Gesellschaft (S. 140), die hierarchische Sozialstruktur Gileads und die weiblichen Rollenbezeichnungen und -funktionen (S. 140–141), den Einsatz von Technologie als Mittel für „systematic gender discrimination“ (S. 141–142) sowie die Repression und Reglementierung insbesondere der Handmaids (S. 142). Sie beschließt den Abschnitt mit einer These zur kritischen Stoßrichtung des Romans: Dieser sei, insofern als er auch Kritik am radikalen Feminismus übe, „definitely not a feminist tract“ (S. 142), sondern als Reaktion auf den Aufstieg der christlich-fundamentalistischen Rechten in den Vereinigten Staaten seit den 1970/80er Jahren eine Warnung zum einen vor den konkreten gesellschaftlichen Auswirkungen, sollten diese Kräfte an politische Macht gelangen, und zum anderen vor „any kind of absolutist approach“ und der Gefahr, die darin liege, wenn die herrschende Weltanschauung („ruling ideology“) absolut gesetzt werde (S. 143).

### Produktionshintergründe und Autorschaft des Films

Ihre Darstellung zum Film beginnt Nischik mit einer Rekonstruktion der Produktionshintergründe und -historie (Abschnitt „Making the Hollywood Movie ...“ und Anfang des Abschnitts „Schlöndorff’s Remasculinization ...“). Dabei stützt sie sich vor allem, worauf sie auch explizit hinweist (S. 164, Anm. 27), auf den im März 1990 in der amerikanischen Zeitschrift *Cinefantastique* erschienenen Artikel von Sheldon Teitelbaum. Ihre diesbezügliche Zusammenfassung erstreckt sich auf eine Reihe von wesentlichen Aspekten der Produktionsumstände und ist – lässt man einige für die Erklärung des Films unbedeutende Ungenauigkeiten außer Acht – im Großen und Ganzen nicht zu beanstanden. So erläutert sie (unter Berufung auf *Cinefantastique*), dass Atwood die Filmrechte im Jahr 1986 nicht zuletzt deshalb an den Produzenten Daniel Wilson verkauft habe, weil dieser Harold Pinter als Drehbuchautor ausgewählt habe (S. 143 u. S. 164, Anm. 24); verdeutlicht sie (unter Berufung auf ein in Cooke: *Margaret Atwood. A Biography* enthaltenes Zitat Atwoods in der *New York Times* sowie auf eine Aussage Atwoods in einem Interview mit Geoff Hancock; s. Anm. 1003), dass Atwood Pinter aufgrund seines Umgangs mit dem Thema Kommunikation in seinen Bühnenwerken und seiner Erfolge als Drehbuchautor filmischer Literaturadaptionen für die richtige Wahl gehalten habe (S. 143–144); berichtet sie (unter Berufung auf *Cinefantastique*) von der anfänglichen (und nach *The French Lieutenant’s Woman* zweiten) Kollaboration Pinters mit dem tschechischen Regisseur Karel Reisz und der Vorlage eines ersten Drehbuchentwurfs (wobei allerdings die Angabe „September 1987“ nicht stimmen kann; s. Anhang C) (S. 144–145), von den Problemen Wilsons, ein Studio und eine Finanzierung zu finden, dem Ausstieg Reisz’ und der Zusage der Cinecom (S. 145), vom Einstieg Schlöndorffs (S. 145–146) sowie von den Schwierigkeiten beim Casting der Hauptdarstellerin (S. 146); und nennt sie (unter Berufung auf *Cinefantastique*) Zeitraum und Ort der Dreharbeiten sowie mit \$13 Millionen (S. 149) die offizielle Höhe des Filmbudgets (s. hierzu Anm. 1016–1018).

Äußerst problematisch sind allerdings ihre im Rahmen der Rekonstruktion des Produktionsumfeldes vorgetragenen Annahmen zur Autorschaft des Films (S. 144–145 u. 146–147). Ihre Beweisführung stellt im Hinblick auf den Drehbuchautor Harold Pinter zunächst im Prinzip eine Übernahme von Gales Argumentation in *Sharp Cut* dar, dass sich der Film aufgrund der Eingriffe Schlöndorffs und anderer Beteiligter derart stark von Pinters Skript unterscheidet, dass dieser nicht in den Credits geführt werden wollte und von einer Veröffentlichung des Drehbuchs abgesehen habe:

Atwood could not have known that in this case Pinter’s script would eventually turn out to be his least good, diverging so much from his original version – due to changes by others during the production process – that Pinter hardly recognized the end product. As Steven H. Gale states, [„]The final cut of *The Handmaid’s Tale* is less a product of Pinter’s script than any of his other films. He contributed only part of the screenplay: reportedly he ‘abandoned writing the screenplay from exhaustion.’ Although he tried to have his name removed from the credits because he was so displeased with the movie (in 1994 he told me that this was due to the great divergences from his script that occur in the movie), his name remains as the screenwriter.[“] (2003, 318) Small wonder under the circumstances that Pinter never published his original filmscript of *The Handmaid’s Tale* (though he did so with almost all of his other screenplays); he was also afraid of copyright problems since the original and the script used in the movie are too different (Gale 2003, 319). (S. 144)

See also Gale's report (319–21) on Pinter's endeavours with this script and Pinter's proud statement in 1997 that, of the twenty-two screenplays he had written to date, seventeen had been filmed exactly as he had written them (365). (S. 164, Anm. 26) [Dies bezieht sich auf Pinters in den Einleitungen zu seinen *Collected Screenplays* enthaltenen Hinweis; s. Anm. 1581.]

Dass die These von der Negierung der Autorschaft Pinters nicht haltbar ist, habe ich bereits hinreichend deutlich gemacht (s. Kap. 13, 15.3.15 u. 15.3.16). Zumindest in Zweifel gezogen werden muss auch die der – zutreffenden – Feststellung, „The constant revision had come about with a change of directors“ (S. 144) nachfolgende und lediglich auf eine in *Cinefantastique* zitierte Aussage des Produzenten Daniel Wilson, dass Pinter brillante Arbeit geleistet und Atwood das Skript „geliebt“ habe, gestützte Behauptung, dass alle bis zum Projekteinstieg Schlöndorffs maßgeblich Beteiligten – „director [Karel Reisz; AG], producer, and Atwood herself“ – mit dem Drehbuch Pinters sehr zufrieden gewesen seien (S. 145), mit dem sie ihre weiter unten aufgestellte These zur alleinigen Autorschaft Schlöndorffs mittelbar zu stärken versucht. Denn erstens sind Schlöndorffs diesbezügliche Ausführungen in dem auf der DVD enthaltenen Interview zu berücksichtigen, in denen er nicht nur von seinen eigenen Vorbehalten spricht, sondern auch von denen auf Seiten Atwoods und der Produzenten und die dazu somit in direktem Widerspruch stehen (s. Anm. 1037 u. 1041–1042). Zweitens kann, da einige der im Telefax Cinecom/Daniel Wilson vom Januar 1989 enthaltenen Korrekturvorschläge und Kritikpunkte sich auf aus Pinters Konzeption übernommene Features beziehen, indirekt geschlossen werden, welche Lösungen in Pinters Drehbuch wohl nicht die Zustimmung der Produzenten fanden.<sup>2183</sup> Und drittens deutet auch der Umstand, dass Atwood – wie ich en détail nachweisen konnte – bereitwillig und in bemerkenswertem Umfang an der Überarbeitung des von Pinter als final betrachteten Drehbuchs mitgearbeitet hat, darauf hin, dass der vorliegende Vorstufentext ihrer Ansicht nach wohl noch Potenzial für Verbesserungen barg. Dass die Autorin am Ende der ersten Sequenz des vor allem im Hinblick auf die Zeit- und Erzählstruktur grundlegend neu konzipierten Drehbuchs vom Oktober 1988 (A20) mit der Notiz „I like this much better!“ (s. Anm. 1150) nachdrücklich ihre Zustimmung bekundet hat, kann ebenfalls als starkes Indiz gegen Nischiks Behauptung gewertet werden. Am Anfang des Abschnitts „Schlöndorff's Remasculinization ...“ rekurriert Nischik in Bezug auf die vom Regisseur initiierte Drehbuchüberarbeitung und Pinters Rückzug aus dem Projekt noch einmal auf Gale (der sich wiederum auf Billington beruft), macht sich dessen Autorzuschreibungen an dieser Stelle jedoch nur teilweise zu eigen, indem sie zugleich Cookes Statement, dass Atwoods Mitwirkung „minimal“ gewesen sei, ins Feld führt:

Hiring Schlöndorff as the new director had major consequences for the conception of the film. He wanted revisions to the screenplay even after the shooting had started and approached Pinter to do them, but Pinter declined, claiming to be „absolutely exhausted“ (cited in Gale 2003, 319). Pinter told Schlöndorff to get Atwood to do the revisions, but Atwood is said to have spent only one day on the set, and Natalie Cooke states that „her involvement with the film was minimal – she attended some preliminary meetings; she commented on the script, mainly suggesting small vocabulary changes“ (1998, 302). Thus, the major changes to Pinter's script probably have to put down largely to Schlöndorff himself (and partly to the actors and many others involved) [Gale 2003, 319] during the production process. (S. 146–147)

See also Gale's comment: „As it turned out, not only did Atwood make changes, but so did many others who were involved in the shoot“ (318). The degree to which she was involved in the film adaptation of her novel is described differently in different sources. Cf. also Schlöndorff's statement „Margaret Atwood worked more on this picture than Pinter did“ (in Denicolo 1990, 22); or „Atwood was heavily involved in overseeing the book-film translation“ (Hewitt 1996, 111); or „Volker Schlöndorff [sic] modified portions of Pinter's original screenplay. Following several digressions, including talks with Margaret Atwood and additions by the cast, Schlöndorff [sic] comments that the filmscript ended up ‚as straight and lean as Pinter's original‘“ (Epstein 1993, 59n2). (S. 165, Anm. 33)

Indem Nischik also Gales These zur Negierung der Autorschaft Pinters mit Cookes These zur Negierung der Autorschaft Atwoods verbindet, weicht sie von der häufig in der Pinter-Forschung vertrete-

<sup>2183</sup> Ihre Einwände betreffen beispielsweise Aspekte der Gestaltung des Vorgängerin-Motivs, die auf Pinter zurückgehen (P54:72 u. P54:77; s. Anm. 1281 u. 1325–1326), sowie folgende von Pinter stammende Textzeilen: „It's been years.“ und „But no romance.“ (P54:82; s. Anm. 1373), „Would you do anything we asked you to do?“ (P54:148; s. Anm. 1453 u. 1464), „I haven't a drink in years.“ (P54:138; s. Anm. 1484) und „Go with it.“ (P54:173; s. Anm. 1534 u. 1537) Sie plädieren außerdem ganz klar dafür, die erste sexuelle Zusammenkunft von Kate und Nick abweichend von Pinters Struktur hinter Serenas Arrangement zu platzieren (s. Anm. 1368).

nen Position, dass die grundsätzlich negativ bewertete Neufassung des Drehbuchs, auf der der fertige Film im Endeffekt basiert, letztlich auch der Romanautorin selbst anzulasten sei, ab und macht sie allein den Regisseur Volker Schlöndorff für die endgültige Produktgestalt verantwortlich. Die fehlerhaften Thesen zur Autorschaft sind dann auch der Hauptgrund, warum Nischiks Antwort auf die Frage, warum der Film so ist, wie er ist – die knapp vorab zusammengefasst lautet, dass Schlöndorff sich mit *The Handmaid's Tale* anhand einer den Konventionen Hollywoods entsprechenden Regiearbeit für eine Karriere in der Traumfabrik habe empfehlen wollen –, insgesamt defizient ist. Im Folgenden werde ich Nischiks Deutungsstrategie und meine Kritik daran Schritt für Schritt erörtern.

### Thesen zu Schlöndorffs Filmkonzept

Auf knapp anderthalb Seiten (S. 147–148) legt Nischik ihre These zu Schlöndorffs Filmkonzept dar, erläutert, worauf dieses ihrer Auffassung nach zurückzuführen ist, und beschreibt die auftretenden Effekte im Vergleich zum Roman, wobei sie eine Reihe von Wertungen vornimmt. Schlöndorff habe, behauptet Nischik, den Film „mainly as a *thriller*“ konzipiert (S. 147) und im Zuge seiner (in *Cinefantastique* zitierten) Zielvorstellung, der Film solle „extremely blunt and straightforward“ ausfallen (S. 148), tiefgreifende Änderungen gegenüber dem Roman vorgenommen. Dieses Filmkonzept führt sie auf drei Faktoren zurück (S. 147–148):

- 1) Schlöndorff habe, wie er wiederholt selbst ausgesagt habe, die politischen Prämissen von Atwoods Roman nicht geteilt (S. 147);
- 2) Schlöndorff sei mit seinem „first attempt at a ‚Hollywood movie‘“ bestrebt gewesen, „to create an American film for an American audience“ (S. 147);
- 3) Schlöndorff sei – so suggeriert Nischik – für die Verfilmung des Stoffes als Mann ungeeignet gewesen (S. 148).

Keiner dieser angeführten Gründe hält einer kritischen Prüfung jedoch stand.

Während Schlöndorffs von Nischik in Punkt 1 (ohne Quellenangabe) aufgeführte Selbstaussage durchaus als Ansatzpunkt für eine Erklärung des Adaptioniskonzeptes anhand der zugrunde liegenden weltanschaulichen Überzeugungen des Regisseurs als Filmautor hätte dienen können, ist die Annahme, es bestehe ein direkter Kausalzusammenhang zwischen politisch-weltanschaulichen Divergenzen zwischen Romanautorin und Regisseur und der Produktgestalt als „Thriller“ jedoch falsch, da außer Acht bleibt, dass jene Merkmale des Films, die Nischik wohl zu ihrer Genrezuordnung „Thriller“ veranlassen (auf Spannung angelegte Handlung, Mordgeschehen), auf konzeptionelle Entscheidungen des Drehbuchautors Harold Pinter zurückgehen.

Nischiks „Hollywood“-Argument, das in ihrer Deutungsstrategie zentral ist – es ist schon im Titel ihres Beitrags und der Überschrift des dritten Abschnitts angedeutet, ihm wird von Nischik mit der Erläuterung des Gedichts aus *Power Politics* der Boden bereitet und es steht (während o. g. Punkte 1 und 3 nicht mehr aufgegriffen werden) im Fortgang ihres Textes im Fokus –, ist aus mehreren Gründen nicht haltbar. Zunächst einmal ist nicht definiert, was genau Nischik mit dem Begriff „Hollywood-Film“ meint. Er kann sowohl in einem engeren Sinn einen „Film, der von einer der großen, den Markt dominierenden Firmen produziert wird, die in oder in der Gegend um Hollywood ansässig sind“<sup>2184</sup>, bezeichnen als auch im weiteren Sinn „US-amerikanischer Film“<sup>2185</sup> bedeuten. Im engeren Sinn bezieht sich der Begriff also auf ein bestimmtes Produktionsumfeld, wobei die Annahme impliziert ist, dass die Rentabilitätserwartungen eines Konzerns über den künstlerischen Zielen der an der Produktion beteiligten Individuen stehen. Mit Blick auf die ausführenden Firmen – die Daniel Wilson Productions, New York, hatte zuvor TV-Serien wie *Here's Boomer* (*Boomer, der Streuner*) und *The Powers of Matthew Star* produziert, die ebenfalls in New York ansässige Cinecom Entertainment Group Inc. hatte zuvor mit *Matewan* (1987) ein historisches Drama um den Kampf amerikanischer Bergarbeiter um Arbeitnehmerrechte produziert und die Münchener Bioskop-Film, von Schlöndorff und anderen Mitte der 1970er Jahre gegründet, hatte bis dato bereits zahlreiche Schlöndorff-Filme produziert – kann dies für *The Handmaid's Tale* als unzutreffend zurückgewiesen

<sup>2184</sup> Duden online, Suchbegriff „Hollywoodfilm“: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Hollywoodfilm>.

<sup>2185</sup> Teitelbaum bezeichnet in dem *Cinefantastique*-Artikel, auf den Nischik sich hauptsächlich bezieht, *The Handmaid's Tale* im Übrigen nicht als Hollywood-Film, sondern spricht von Schlöndorffs „quest to create what he thought of as an American film – one which American audiences would find immediately accessible“ (S. 22) und von Schlöndorffs „ambition to create an entertaining, discernibly American film“ (S. 23) sowie von Atwoods Zuversicht, „that the film adaptation of her book will be the American film director Volker Schlöndorff [sic] yearned to make“ (S. 58).

werden. Im Abschnitt „Making the Hollywood Movie ...“ spricht Nischik im Zusammenhang mit der Darstellung der Finanzierungsprobleme und ihrer Folgerung „Hollywood in the 1980s was apparently not yet ready for such a radical statement on gender politics“ sogar selbst davon, dass mit der Cinecom schließlich „a small New York film studio“ die Produktion übernehme (S. 145), was als Indiz dafür genommen werden kann, dass sie den Begriff nicht im engeren Sinn verwendet. Und auch die von Nischik im Rahmen ihrer Beweisführung, wie „the oppressive gender politics and depressing setting of the novel/script seemed to hinder realization of the film“, dargelegten Befürchtungen einiger Schauspielerinnen, es handle sich um „a feminist art-house film“ (S. 146), weist in diese Richtung, da der Begriff „Arthouse“ laut *Lexikon der Filmbegriffe* „für solche Kinos verwendet wurde, die Programme spielten, für die kein kommerzielles Interesse im Vordergrund stand“<sup>2186</sup> bzw. die „künstlerisch anspruchsvolle Autorenfilme“ sowie „europäische Filme und Avantgarde-Produktionen“ zeigen<sup>2187</sup>. Die Begriffe „Hollywood-Film“ und „Arthouse-Film“ schließen sich also regelrecht aus. Verwendet Nischik den Begriff aber allgemein im Sinne von „amerikanischer Film“, ist er als Bezugsrahmen für die Filminterpretation nicht nur zu unspezifisch, sondern auch insofern zurückzuweisen, als Nischik ihn direkt mit der Person Volker Schlöndorffs verbindet. Wenn Nischik *The Handmaid's Tale* als Schlöndorffs ersten Hollywood-Film bezeichnet (S. 135 u. 147) und damit einen in den USA entstandenen und sich an ein amerikanisches Publikum richtenden Film meint, ist diese Aussage nicht korrekt, da *The Handmaid's Tale* nach *Death of a Salesman* (1985) und *A Gathering of Old Men* (1987) bereits Schlöndorffs dritter amerikanischer Film ist. Dass es sich bei Schlöndorffs „earlier American productions“ um TV-Produktionen handelte, die in den USA nicht im Kino aufgeführt wurden (wohl aber in Europa), worauf Nischik in einer Anmerkung hinweist (S. 166, Anm. 39) und damit indirekt einen Grund liefert, warum sie diese beiden Filme bei ihrer Zählung außen vor lässt, spielt dabei meines Erachtens keine Rolle. Denn ungeachtet der unterschiedlichen Aufführungsumstände (TV, Filmtheater) weisen alle drei Filme nicht nur eine besondere thematische Relevanz speziell für ein amerikanisches Publikum (American Dream, Rassendiskriminierung, christlicher Fundamentalismus), sondern auch ganz ähnliche Produktionsumfelder auf: *Death of a Salesman* wurde von der New Yorker Punch-Roxbury Production in Zusammenarbeit mit der Bioskop-Film produziert und *A Gathering of Old Men* entstand als Koproduktion der Jennie & Co. Film Productions Inc. (New York), der Consolidated Productions (Los Angeles), der Zenith Productions Ltd. (London), des Hessischen Rundfunks (Frankfurt am Main) und der Bioskop-Film.

Ferner gewinnt vor dem Hintergrund ihrer Argumentation eine im Abschnitt zur Produktionsgeschichte gemachte Aussage Nischiks an Bedeutung, die beim ersten Lesen kaum als relevant erscheint, nämlich dass der für seine erfolgreichen Literaturadaptionen bekannte Regisseur „had resided in the United States for five years by that time and was looking for a way to make it into the American Film market“ (S. 146). Vor allem mit der dafür als Beleg angeführten (in *Cinefantastique* zitierten) Aussage des Produktionsdesigners Tom Walsh, Schlöndorff „was completely frustrated by his inability to get a number of other projects he had been working on off the ground“ (S. 165, Anm. 29), legt Nischik nahe, der Regisseur habe jahrelang vergeblich versucht, in Amerika beruflich Fuß zu fassen. Angesichts dieser vermeintlichen Hintergrundinformation erscheint ihre These, die Beschaffenheit des Films sei (vorrangig) darauf zurückzuführen, dass Schlöndorffs Ansatz bzw. künstlerisches Ziel bei *The Handmaid's Tale* darin bestanden habe, die Konventionen des Hollywood-Kinos und die Bedürfnisse eines Mainstream-Publikums zu erfüllen, weitgehend plausibel. Tatsächlich berichtet Schlöndorff in einem DVD-Interview von „Projekten, die alle nicht richtig vorwärts gingen“, als er den Drehbuchauftrag zu *A Gathering of Old Men* im Jahr 1986 angenommen hat (s. Anm. 2002) und auch zwischen der TV-Erstsending von *Gathering* und Schlöndorffs Projekteinstieg bei *The Handmaid's Tale* vergeht etwa ein Jahr. Berücksichtigt man aber, dass längere Phasen der Projektanbahnung und -vorbereitung, der Sondierung und des Stillstands im Filmgeschäft nichts Außergewöhnliches sind, fällt dieses Argument weniger ins Gewicht. Des Weiteren deuten einige Interview-Aussagen Schlöndorffs darauf hin, dass er bereits während der Überarbeitung des *Handmaid's Tale*-Drehbuchs mit der Idee gespielt hat, als nächstes Max Frischs *Homo faber* zu adaptieren (s. Anm. 2005) – und dieser Film im Anschluss an *The Handmaid's Tale* als deutsch-französisch-griechische Koproduktion entstand. Und zuletzt gebe ich zu bedenken, dass Nischik, wenn sie mutmaßt, der Regisseur habe sich mit der Produktion eines Films, der in größt-

<sup>2186</sup> Lexikon der Filmbegriffe, Artikel „Art house“: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493>.

<sup>2187</sup> Lexikon der Filmbegriffe, Artikel „Arthouse“: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3820>.

möglichem Maße den Studio- und Zuschauererwartungen entspreche, ein Sprungbrett nach Hollywood schaffen wollen, auch impliziert, dass dieser bereit gewesen sei, seine künstlerische Integrität preiszugeben. Dagegen spricht aus meiner Sicht nicht nur die Beschaffenheit seines bisherigen Filmwerks – hinsichtlich der Auswahlkriterien und thematischen Ausrichtung –, sondern auch der Umstand, dass er nach dem Oscar-Gewinn für *Die Blechtrommel* im April 1980 trotz der – nach eigener Aussage (s. Anm. 1988) – eingehenden Angebote aus Hollywood einen Spielfilm über den Palästinenser-Konflikt (1981), eine Dokumentation über das nukleare Wettrüsten (1983) und die Verfilmung eines französischen Literaturklassikers (1984) gedreht hat. Im Rahmen der Premierenerichterstattung zu *The Handmaid's Tale* hat Schlöndorff im Übrigen auch selbst das Hollywood-Etikett für sich und seine Filme als unpassend zurückgewiesen.<sup>2188</sup>

Das Argument, Schlöndorff sei aufgrund seines Geschlechts wohl nicht die beste Wahl für die Adaption des Stoffes gewesen, formuliert Nischik nicht explizit. Vielmehr legt sie dies nahe anhand ihrer Bemerkung, „Schlöndorff's wife at the time, German filmmaker Margarethe von Trotta, could be imagined to have accomplished a more sensitive adaptation“, eines Verweises auf den Befund einer *Washington Post*-Rezensentin, Schlöndorff erscheine „as uncomfortable in this feminist nightmare as a man in a lingerie department“ und man frage sich „why a woman didn't direct this movie about women being dominated by men“ und – als eine ergänzende Anmerkung zu Linda Hutcheons Feststellung, die „creative transposition“ eines Werkes unterliege neben den Gattungs- und Medienanforderungen immer auch dem „temperament and talent“ des Adapteurs – ihres Hinweises auf „experiences related to his or her sex/gender group“. (S. 148) Während die beiden erstgenannten Aussagen reine Spekulationen bzw. subjektive Meinungen ohne Beweiskraft darstellen, kann letztgenannte als relevanter Aspekt in Bezug auf prägende Faktoren bzw. weltanschauliche Hintergrundannahmen, die bei der künstlerischen Produktion eine Rolle spielen, aufgefasst werden. Nischik verfolgt diese Linie jedoch nicht weiter – sie wäre, etwa durch Betrachtung von Schlöndorffs vor *The Handmaid's Tale* realisierten Filmen, wohl zu dem Ergebnis gelangt, dass dieser sich in Werken wie *Die Moral der Ruth Halbfass*, *Strohfeuer*, *Katharina Blum* und *Der Fangschuss* durchaus engagiert und erfolgreich mit Fragen der weiblichen Emanzipation und Gleichberechtigung auseinandergesetzt hat. Stattdessen beantwortet sie die mithilfe des Zeitungszitats aufgeworfene Frage, „why this particular novel was entrusted to an essentially male crew for production“, mit der bei Cooke paraphrasierten Erklärung Atwoods in einem Brief an einen weiblichen Fan, „she had received no offers from women producers, directors, or screenwriters during the six months before the deal was signed“. (S. 148) Die zuvor hervorgerufene Konnotation, Schlöndorff sei in seiner Eigenschaft als Mann mit einer Adaption, die dem feministischen Anliegen gerecht werde, überfordert oder an derartigen Anliegen einfach nicht interessiert gewesen, bleibt nicht nur unwidersprochen im Raum stehen, sondern es wird geradezu der Eindruck erweckt, Atwood sei im Prinzip derselben Auffassung gewesen, habe aber leider keine andere Wahl gehabt, als ihren Romanstoff einem rein männlichen Produktionsteam zu überlassen. Denn Nischik unterschlägt die nachfolgend von Cooke ebenfalls sinngemäß und korrekt wiedergegebenen Erläuterungen Atwoods, mit der diese der Vermutung, eine Frau hätte womöglich einen besseren Film gemacht, entschieden entgegnet.<sup>2189</sup>

<sup>2188</sup> Vgl. *Berliner Morgenpost*, 11.02.1990, Bernd Lubowski: „Berliner Morgenpost: Haben Sie sich jetzt vom deutschen Film verabschiedet, und sind Sie ein Hollywood-Regisseur geworden? Volker Schlöndorff: Ich habe ja schon früher zehn Jahre in Frankreich gearbeitet und bin kein Franzose geworden. Ich lebe in New York, das mir ungeheure [sic] Energien verleiht. Ich habe einen Ortswechsel vorgenommen, der mich beflügelt. Und die Filme, die ich in Amerika drehte, sind ja nicht unbedingt das, was man sich unter Hollywood-Filmen vorstellt. Hollywood liegt doch ganz woanders.“; *General-Anzeiger*, 01.03.1990, Dieter Oßwald [fast wortgleich in: *Hamburger Morgenpost*, 10.02.1990, Dieter Oßwald; *Neue Presse Hannover*, 09.02.1990, Dieter Oßwald; *NZ*, 15.02.1990, Dieter Oßwald]: „GA: Sie sind seit fünf Jahren in Amerika, wie kommen Sie zurecht? Schlöndorff: Ich hab' mir nicht vorgenommen, Hollywood zu erobern. Ich bin durch Zufall nach New York gekommen, weil ich den ‚Handlungsreisenden‘ dort machen sollte. Das fand ich dann so aufregend, daß ich hängengeblieben bin.“; *Prinz*, 02/1990, Jochen Schütze, S. 86: „PRINZ: Warum sind Sie eigentlich vor fünf Jahren nach Hollywood gegangen, als die Finanzierungen im deutschen Film schwieriger wurden? [...] Schlöndorff: Ich hatte nie Probleme, in Deutschland einen Film zu finanzieren, 20 Jahre lang nicht. [...] Ich bin auch nicht nach Hollywood gegangen, sondern nach New York. Da war der Reiz ausschlaggebend, in einem fremden Land neu anzufangen [...].“ Siehe auch Schlöndorffs Bemerkung in Anm. 1600, dass *The Handmaid's Tale* kein „Disney picture“ sei.

<sup>2189</sup> Vgl. Cooke: *Margaret Atwood. A Biography*, S. 300–301: „Atwood responded by explaining that she had received no offers from women producers, directors, or screenwriters during the six months before the deal was signed. She adds a few details about her experiences working with a woman producer on the film version of *Surfacing* and with Margot Kidder and *Lady Oracle*. She notes that *Bodily Harm* and *Life before Man* – which had both been optioned in the rush for Atwood material – would have, retrospectively, a woman producer and a woman screenwriter chosen not because of their gender but because of their talent. Atwood goes on to defend her choice of director for *The Handmaid's Tale*, explaining how vital it is to her that the director be faithful to the book. Schlöndorff [sic], she writes, had

Mit seiner Neukonzeption habe Schlöndorff – so Nischik – eine „(feminist) dystopia“ in einen „(Hollywood) thriller“ verwandelt (S. 148) und so nicht nur einen Medien-, sondern auch einen Genrewechsel vollzogen, mit dem er Atwoods Gattungswahl untergraben habe (S. 147 u. 148). Tatsächlich aber ist der Film selbst als Thriller oder Thrillerromanze immer noch eine Dystopie<sup>2190</sup> und ist zu berücksichtigen, dass die Spannungs- und Thriller-Elemente im Zuge der Rückkehr zur dystopischen Konvention der Rebellionshandlung (die Atwood in ihrem Textkonzept aus bestimmten Gründen modifiziert hatte) integriert wurden – und zwar vom Drehbuchautor Harold Pinter. Dass Schlöndorff den Film „over-Hollywoodized“, die im Roman enthaltenen „statements and warnings“ z.T. ruiniert bzw. verdreht und die „gender issues“ heruntergespielt habe, ist nach Ansicht Nischiks der hauptsächlichste Grund für den mangelnden Erfolg des Films, denn die tiefgreifenden Änderungen hätten auf der einen Seite in der „group of knowing viewers who saw the adaptation as *adaptation*“ Enttäuschung hervorgerufen, während es auf der anderen Seite angesichts des „reduced thriller plot“ nicht gelungen sei, ein breiteres Publikum zu erschließen. (S. 147–148) Auch aus Nischiks Formulierung „his slanted reduction and sensationalist Hollywoodization of Atwood’s novel“ (S. 148) geht klar hervor, dass sie *The Handmaid’s Tale* als künstlerischen Fehlschlag betrachtet.

### Künstlerischer Misserfolg des Films

Als Beleg für den Misserfolg bzw. den geringen künstlerischen Rang des Films führt sie nun dessen negative Aufnahme ins Feld. Hier lässt Nischik zunächst den Eindruck entstehen, dass auch Margaret Atwood selbst den Film schlecht fand, und zwar erstens indem sie – unzutreffend – feststellt, dass es abgesehen von dem bei Cooke zitierten Brief „no written statements by Atwood on this film“ gebe, was sie zum Anlass nimmt zu spekulieren, dies sei „perhaps telling in itself“, und was sie mit einem Verweis auf Willmotts – ebenfalls unzutreffende – Aussage, es sei nicht überliefert, wie Atwood auf den Film reagiert habe, zu stützen versucht<sup>2191</sup>; und zweitens indem sie berichtet, dass sie auf einer Lesung Atwoods kurz nach Veröffentlichung des Films selbst beobachtet habe, dass die Autorin – „bombarded with critical questions about the film und how she liked it“ – sich gereizt geweigert habe, diesen zu kommentieren. (S. 148–149 u. S. 166, Anm. 36) Eingeleitet mit dem Hinweis, dass der Film „did not have a long run“ und die Rezensionen „lukewarm, non-committal, or negative“ gewesen seien (was sie erneut mit einem – allerdings gekürzt wiedergegebenen – Zitat aus Willmott untermauert<sup>2192</sup>), führt Nischik des Weiteren eine Reihe von negativen bzw. abwertenden Aussagen aus der feuilletonistischen Filmkritik verschiedener US-amerikanischer und deutscher Tageszeitungen auf und erwähnt sie unter Berufung auf Cooke auch den „chorus of boos“ bei der Premiere auf der Berlinale. (S. 149 u. S. 166, Anm. 37–39)

### Mediendifferenzen und „Adaptation Theory“

Sodann leitet Nischik, indem sie ihrem Fazit zur Rezeption, „[a]ltogether the film and its audience reception thus may not be called a great success“ die Feststellung folgen lässt, dass es jedoch sicher eine große Herausforderung („tough task“) gewesen sei, Atwoods Roman – so „brilliant, intricately structured“ und handlungsarm er sei – in das Filmmedium zu transformieren, zu einer Diskussion von Aspekten der Mediendifferenzen und der Adaption über. (S. 149) Sie betont, dass bei der filmischen Adaption eines Buches grundsätzliche Unterschiede zwischen den Medien, wie die „between the telling and the showing modes“ einzukalkulieren seien und dass, worauf Hutcheon hinweise, der Stoff zwangsläufig, da er „distilled“ und im Umfang reduziert werden müsse, an Komple-

---

been very faithful to Günter Grass’s *The Tin Drum* when he had directed the film version of that novel in 1979. Bottom line, Atwood denies any necessary link between a director’s gender and his/her faithfulness to the book – an author’s primary consideration. ‚When you have gone a mile in my moccasins,‘ she concludes, ‚you’ll see what I mean.‘“ Für den kompletten Wortlaut von Atwoods Brief siehe Anm. 2096.

<sup>2190</sup> In der Internet Movie Database ist *The Handmaid’s Tale* mit den Tags „Drama, Romance, Sci-Fi“ versehen. Multiple Genrezuordnungen finden sich auch bei anderen Film-Dystopien, z. B.: *1984* („Drama, Romance, Sci-Fi“), *Brazil* („Drama, Sci-Fi“), *Equilibrium* („Action, Drama, Sci-Fi“), *Fahrenheit 451* („Drama, Sci-Fi“), *Gattaca* („Drama, Sci-Fi, Thriller“).

<sup>2191</sup> Vgl. Willmott, S. 188, Anm. 6: „Atwood’s response to having seen Pinter’s translation on film remains unrecorded; but for the next film production of the novel *Cat’s Eye*, she has entrusted the screenplay to herself (Johnson 43).“ Siehe demgegenüber Atwoods Kommentar zur Preview des Films (Anm. 1067), ihre Aussagen in Kapitel 14.3.1 (bes. Anm. 2092–2095, 2097–2098 u. 2100) sowie ihre Stellungnahmen in Kapitel 15.1 (Anm. 2106–2107).

<sup>2192</sup> Vgl. Willmott, S. 188, Anm. 7: „Though the film received generally poor reviews, the *Times Literary Supplement* praised these opening scenes, ‚shot with an icy sweeping clarity‘ to superbly [evoke] the moments just after the final calamity, the chaos and the stunned hush of the zero hour, the deracinated despair of the exile.“ Bei Nischik (S. 166, Anm. 38) heißt es: „See also ‚The film received generally poor reviews‘ (Willmott 1995, 188n7).“

xität verliere (S. 149), und liefert dann eine (nicht zu beanstandende) Aufstellung von „specific challenges“ bei der Adaption von *The Handmaid's Tale*:

how to deal with the overall narrative situation in the novel, in which an oppressed female, who is not even allowed to communicate, speaks her thoughts onto some thirty tapes; how to cope with the discontinuous time structure of the novel and its technique of montage; how to handle the metafictional aspects of the book and its many passages in which Offred ponders and analyzes her condition; how to treat the partly poetical, always elaborate language that Offred uses in her „tale“; how to deal with the „Historical Notes“ at the end of the book. (S. 149–150)

An bereits im ersten Abschnitt getroffene Aussagen, mit der sie ihre eigene Haltung zum Phänomen der Literaturverfilmung charakterisiert hatte – „According to Linda Hutcheon, an adaptation is an ,extended, deliberate, announced revisitatio[n] of a particular work of art‘ (2006, 170). I am fully aware that adaptations also exist in their own right, as works in dialogue with, not in hierarchical relationship between, original source text and later re-creation, often in another medium. [...] I am certainly not a supporter of the outmoded ,fidelity rhetorics‘ of film adaptation“ (S. 137) –, anknüpfend, bestimmt Nischik (unter Berufung auf Hutcheon) anschließend das Verhältnis zwischen Ausgangstext und Adaption als gleichberechtigtes Nebeneinander (S. 150 u. S. 166, Anm. 40). Wenn sie dann allerdings konstatiert, dass sie glaube, die „general and specific challenges“ des Romans seien grundsätzlich in ein anderes Medium übersetzbar („translatable“), sie aber im Folgenden aufzeigen werde, inwiefern Schlöndorffs Adaption „victimized the Atwood novel and did not live up to its qualities“ (S. 150), schränkt sie dies sogleich wieder ein.

### Der Buch-Film-Vergleich

Nischiks folgende auf einem Text-Film-Vergleich basierende Interpretation des Films beginnt mit einem Überblick über die wesentlichen Änderungen des Films gegenüber dem Roman, wobei die Feststellung der vom Text abweichenden Filmtatsachen zutreffend ist, die Begründungen und die implizierten Wertungen jedoch nicht haltbar sind. Eingerahmt von ihrer Rückführungsthese – „Since Schlöndorff opted to make – in his own words – a ,straightforward, blunt,‘ Hollywood ,thriller,‘ he streamlined the complexity of the book into an easily consumable film“ (S. 150) und „Schlöndorff decided to distill the external action from Atwood’s novel for his ,straightforward, blunt thriller““ (S. 151) – nennt sie die Modifikation der Erzählstrategie, der Zeitstruktur und der Figurenkonzeption, den Wegfall der Innenweltdarstellung und der metafictionalen Aspekte, die Neuerfindung des Attentats und die Auslassung der „Historical Notes“:

Thus, the elaborate narrative situation of the book is completely lost in the film, more so than would have been necessary in the transfer from the novel’s narrator Offred to the film’s „narrating“ camera. Offred, though important, seems to be one character among several in the film. The Hollywood movie offers hardly any correspondences for the rich thoughts and emotions revealed in the book. [...] Only rarely are attempts made to externalize her inner life, such as when she has tears in her eyes talking to Nick about her daughter, or when she sees Moira again in Jezebel’s [...], or, most strongly, after she has killed the Commander (a glaring invention of the film that is not supported by Atwood’s text). The discontinuous time structure in the book is changed into a chronological, dramatically climaxing time line in the film, with very few and brief flashbacks [...]. The metafictional aspects of the book are not at all mirrored in the film by any metarepresentational, self-reflective techniques. The same applies for the last two challenges distinguished above: namely, Offred’s elaborate language and the „Historical Notes.“ Offred/Kate does not come across as a particularly educated character in the film; [...]. Atwood’s futuristic view of the Gilead system in the „Historical Notes“ [...] is completely omitted in the film. (S. 150–151)

Nischik führt die genannten Unterschiede zwischen Roman und Film also entsprechend ihren vorstehend erläuterten Annahmen zur Autorschaft auf das vermeintliche künstlerische Ziel des Regisseurs zurück, Atwoods komplexen Roman in einen Mainstream-tauglichen Hollywood-Thriller zu transformieren. Tatsächlich aber gehen diese Modifikationen – mit Ausnahme der Rückblenden (s. Kap. 12.3.4 und Anhang J) – auf künstlerische Entscheidungen Pinters zurück und sind innerhalb von dessen Adaptionskonzept auf ein bestimmtes Ziel, nämlich die „Aktivierung“ einer Hauptfigur im Rahmen einer gattungstypischen Rebellionshandlung, angelegt.

Halte man – fährt Nischik fort – nicht an dem „outmoded ,fidelity principle‘ of film adaptation“ fest, sondern betrachte den Film, was auch (wie Nischik mit einem Zitat belegt; s. Anm. 2193) Atwoods

Haltung sei, „in its own right“, habe Schlöndorff mit *The Handmaid's Tale* in der Tat einen Film vorgelegt, der seiner Intention „to produce a ‚thriller‘“ entspreche; aber auch wenn man akzeptiere, dass wesentliche Merkmale seiner Adaption den Erfordernissen eines Hollywood-Films, der sich eher an ein Massenpublikum als an „film (or literature) connoisseurs“ richte, geschuldet seien, stelle sich die Frage, in welchem Umfang ein Regisseur berechtigt sei, „to twist essential statements of the source book in his attempt to ‚popularize‘ the book for film“; man könne argumentieren, dass sich der künstlerische Erfolg einer Verfilmung daran bemessen lasse, in welchem Ausmaß diese „what is essential in the novel“ bewahre. (S. 151)

Dass Schlöndorff nach Nischiks Auffassung in dieser Hinsicht eine von ihr als legitim betrachtete Grenze überschreitet, wird auf den folgenden acht Seiten deutlich, in denen sie sich den „important aspects of the gender representation“ widmet, die von Schlöndorff gegenüber dem Roman „streamlined“ bzw. „in an unsympathetic, slanted manner“ verdreht worden seien, mit dem Effekt, dass der Film alles in allem „much less moving and virulent“ sei als Atwoods Roman – eine Behauptung, für die sie erneut individuelle Rezipientenreaktionen als Beleg verbucht: „Students, for instance, who have read the novel and have seen the film, understandably state that they find the book ‚gripping‘ but the film ‚flat‘ in comparison.“ (S. 152)

Ihre Beweisführung zu den ihrer Meinung nach unangemessenen Sinnverschiebungen in Bezug auf die Gender-Aspekte des Romans in der Verfilmung umfasst die folgenden vier Beispiele:

- 1) Das Filmende: Der größte Fehler des Films sei „the Hollywoodized happy ending“; während Kirtz dieses als Kapitulation vor Hollywood werte (s. Kap. 15.3.8), bezeichne Linda Hutcheon es als – Hollywood-tauglichen – Versuch, „tragedy or horror“ abzumildern; insbesondere für Atwood-Kenner sei das kitschige Ende absolut ärgerlich („outright annoying“), da Atwoods Werke üblicherweise ein offenes Ende aufwiesen und auch in *The Handmaid's Tale* offen bleibe, welches Schicksal die Protagonistin erwarte. (S. 152) Die Mehrdeutigkeit des Romanausgangs fordere die Rezipienten stärker zur Reflexion über die negativen soziopolitischen Implikationen des Staates Gilead heraus als der auf Offreds Rettung fokussierende Film. (S. 152–153) Der Einsatz von Voice-over in der Schlusseinstellung offenbare einerseits, dass man durchaus über ein probates Mittel zur Vermittlung von Offreds Innenwelt verfügt hätte, Sorge aber andererseits für den schwächsten Moment des Films. (S. 153) Mit der Schlussesequenz, die die auf Nick und die Geburt ihres Babys wartende Protagonistin zeigt, sowie mit der vorhergehenden Abschiedsszene, in der diese sich an Nick, der wieder in den Kampf ziehen muss, klammert, reproduziere der Film – Epstein zufolge dem Diktat Hollywoods gehorchend – „the romance formula of the helpless emotional woman, passively waiting for her lover to return, and the brave rational man, bound to fight for a larger cause“. (S. 153–154)
- 2) Die Figurenkonzeption: Der „mainstream trend of the film, which feeds on conventional forms of gender representation“, setze sich auf vielfache Art und Weise fort; beispielsweise erscheine die Unterdrückung der Frauen im Film „reduced“: das Gewand der Handmaids sei „more attractive, less unusual, and less restrictive“, die die Sicht der Handmaids und die Sicht auf die Handmaids beschränkenden Flügelhauben fehlten, das wunderschöne Haar der Hauptdarstellerin werde wiederholt zur Schau gestellt; und während sich die Protagonistin im Roman in ihrem Outfit, mit dem der Commander sie für den Besuch bei „Jezebel's“ ausstaffiert hat, „clumsy and unhappy“ fühlt, sehe sie im Film „glamorous, immaculate, and tempting“ aus und fungiere somit als das dekorative Element, das – laut [Liesbet] van Zoonen – Frauen im Hollywoodfilm darstellten, und nähere sich auch hiermit an die „conventional romance formula“ an. (S. 154) Das Attentat Offreds auf den Commander, das sie sich im Text nur vorstellt, aber nicht ausführt, stehe zudem im Widerspruch zu Atwoods Charakterzeichnung, und zwar sowohl im Hinblick auf den Gegensatz zwischen ihrem inneren Aufbegehren und ihrer äußeren Passivität als auch im Hinblick auf ihre „feminine‘ capacity for sympathizing with the Other“, die es ihr unmöglich mache, einen solchen Gewaltakt zu begehen. (S. 154–155). Offreds Mord am Commander lasse das Ausmaß der staatlichen Repression und deren negative Auswirkungen erheblich geringer erscheinen als im Roman und sei nicht zuletzt angesichts der blutrünstigen Art und Weise der Darstellung ein Zugeständnis an „Hollywood's desire for sensationalist scenes and unambiguous endings“. (S. 155)
- 3) Die Scrabble-Szene: Exemplarisch für die „complexity and depth of the novel and the comparative roughness and flatness of the film“ sei die Scrabble-Szene (d.h. das erste Treffen mit dem Commander), die von Atwood im Roman mit der ausführlichen Darstellung von Offreds Gedan-

ken- und Gefühlswelt – Neugier, banges Erwarten, Hilflosigkeit, Angst vor den Konsequenzen einer Entdeckung – vorbereitet sei. (S. 155–156) Im Film sei jedoch nicht nur so gut wie „all this rich inner action“, sondern gar die gesamte weibliche Perspektive verlorengegangen: Dass Nick sie zum Zimmer des Commanders führe und das Betreten des Zimmers aus dem Inneren des Raums gefilmt sei, lasse Offred als von einem zum anderen Mann gereichtes, passives Objekt „with no gaze of her own in a gendered power game“ erscheinen. (S. 156) Auch werde in der Szene selbst stärker auf den Commander fokussiert, sie erscheine insgesamt zu behaglich und zu wenig furchteinflößend und der Commander wirke zu wenig „sheepish“, Offred hingegen zu gelassen und zu keck. (S. 156–157) Dass Offreds Verlangen nach Büchern und Sprache im Film ignoriert werde, werde des Weiteren hier deutlich, nicht nur weil das Arbeitszimmer im Film anders als im Roman nicht mit Büchern, von denen Offred kaum ihren Blick lösen kann, vollgestopft sei, sondern auch, weil das Scrabble-Spiel eine komplett neue Sinnbesetzung erfahren habe; es fungiere nicht mehr als Demonstration von in eine Reihe mit anderen existenziellen Bedürfnissen Offreds gestelltem Sprachverlangen und -vermögen, sondern sei, wie es für eine männliche Sicht kennzeichnend sei, als Angelegenheit von Sieg oder Niederlage inszeniert. (S. 157–158) Die gesamte Szene – der Blickkontakt der Akteure, das Kredenzen der Erdbeeren, die Beleuchtung und die Musik – weise genau jene „romance patterns“ auf, die im Roman laufend unterminiert würden, und bewirke ebenfalls, dass die gileadsche Zwangsherrschaft in einem erheblich milderem Licht erscheine. (S. 158)

- 4) Die Auslassung des Epilogs: Eine Verschiebung zu einer männlichen Perspektive stelle auch die Auslassung der „Historical Notes“, in denen im Roman die „masculine, reductive, unsympathetic“ und unangemessen distanziert-faktenorientierte Art und Weise des Umgangs mit Offreds Geschichte entlarvt und ein hinsichtlich der Langlebigkeit chauvinistischer Haltungen pessimistischer Ausblick auf die Zukunft gegeben werde; man könne sogar sagen, dass Schlöndorffs Blick auf „gender matters“, der sich im Film niederschlage, dem von Professor Pieixoto gleiche. (S. 158–159)

Auch wenn einige Befunde zu den Unterschieden von Roman und Film und den daraus resultierenden Abweichungen auf der Sinnebene korrekt bzw. überzeugend dargelegt sind, lassen sich gegen Nischiks im Dienst ihrer Erklärungsstrategie stehende Beispiele mehrere grundsätzliche Einwände vorbringen. So werden die unter Punkt 1 bis 4 aufgeführten Änderungen ausschließlich isoliert betrachtet und wird dabei der Gesamtzusammenhang des filmischen Konzepts überhaupt nicht berücksichtigt: Meiner Auffassung nach sind das positivere Ende des Films – ein Happy End würde ich es nicht nennen –, die aktive, den dystopischen Konventionen der Rebellenfigur entsprechende Protagonistin und eine in die dystopische Rebellionshandlung eingebettete Romanzenhandlung konzeptionelle Elemente eines Neuentwurfs, mit dem eine vom Roman abweichende, aber letztlich mit dessen kritischer Stoßrichtung im Einklang stehende Aussage hinsichtlich des Wertes und der Möglichkeit politischen Widerstandes gegen ein Unrechtsregime getroffen wird. Hier greift auch erneut das Problem der fehlerhaften Autorzuschreibung, denn eine Reihe der von Nischik kritisierten Modifikationen und Gestaltungsmerkmale – kein offenes Ende, keine Innenweltdarstellung bzw. kein Voice-over, Offreds Rebellionsakt – sind auf Pinters Ursprungskonzeption zurückzuführen, während andere – die Abschiedsszene, Offreds Schwangerschaft, die Betonung der Romanze – als Resultat einer Kompromissbildung zwischen künstlerischen und weltanschaulichen Divergenzen von Drehbuchautor und Regisseur betrachtet werden können. Darüber hinaus erscheint Nischiks Kritik an Schlöndorff im Lichte seiner Bemühungen, sich mit einer Neufassung des Pinterschen Drehbuchs dem Roman wieder stärker anzunähern – z. B. mit durchgehendem Voice-over und einem filmischen Äquivalent zum Epilog –, ungerechtfertigt. Man mag zugestehen, dass in Einzelfällen (z. B. mit den Kostümen) Konzessionen hinsichtlich der Film-Schauwerte gemacht wurden oder dass der Themenkomplex Lesen/Sprache und die Innenweltdarstellung allzu bereitwillig dem Medienwechsel geopfert wurden. Ich behaupte jedoch, dass keines der von Nischik aufgeführten Phänomene – Happy End, Romanze, Attentat – auf ein Diktat Hollywoods zurückzuführen ist. Und zuletzt möchte ich Nischiks Lesart, dass die Unterdrückung der Frauen im Film *ungebührlich* abgemildert worden sei, entgegenhalten, dass nicht nur die Schicksale einzelner Handmaids, die exemplarisch für die negativen Auswirkungen der gileadschen Herrschaft stehen, anschaulich gemacht werden (Janine verfällt dem Wahnsinn, June wird gefoltert und exekutiert, Moira wird gefoltert und zur Prostitution gezwungen, Ofglen verschwindet sang- und klanglos), sondern auch die Zwangsmittel – z. B. die Praxis der Bastinado und die häufige Anwendung der Todesstrafe – eindringlich vorgeführt werden.

### „Conclusion“ und Erwidern

Im Abschnitt „Conclusion“ stellt Nischik klar, dass ihrer Ansicht nach die in der modernen Adaptionstheorie vertretenen Grundsätze, den Transformationsprozess nicht als Reproduktion, sondern als Interpretation und Neuschöpfung zu begreifen und dem Adapteur weitgehende künstlerische Freiheit zuzugestehen, was er aus dem Ausgangstext auswähle oder ignoriere, „do not fully legitimize Schlöndorff’s drastic changes to Atwood’s (or her text’s) intentions/story/spirit, especially considering gender representation“; denn „Atwoods ‚her-story‘“, die das dystopische Warnszenario aus weiblicher Sicht und mit Fokus auf die Geschichten von Frauen liefere, werde in Schlöndorffs Film durch eine Verlagerung der „gender perspective“ *remaskulinisiert* und in eine „his-story“ verwandelt. (S. 160) Angesichts des auf die mangelnde Werktreue zurückzuführenden Misserfolgs des Films – und hier bezieht sich Nischik nicht nur auf „the disappointment of Atwood connoisseurs (and film critics)“, sondern sie spekuliert auch erneut über „Atwood’s own disenchantment with the adaptation“, ohne zu berücksichtigen, dass diese Annahme im Widerspruch zur weit von der Werktreue-Position entfernten Haltung der Autorin steht<sup>2193</sup> – könne man sich die Frage stellen, ob jemals „another attempt at an Atwood (Hollywood) film version will see the light of day“. (S. 161) Zwar könne man die Lehre des Romans, dass jede Art von Wiedergabe notwendigerweise eine Rekonstruktion sei, die mit Atwoods Auffassung zur Literaturverfilmung korrespondiere, auf Schlöndorffs Film übertragen; aber – so lässt sich Nischiks um zwei aus dem Roman zitierte Textpassagen konstruiertes Schlusswort wohl zusammenfassen – seine actiongeladene, die Gender-Perspektive verzerrende Neufassung gehe dann doch zu weit. (S. 161–162)

Insgesamt halte ich Nischiks Ansatz im Hinblick auf ihre Deutungs- und Kritikstrategie für verfehlt. Nicht nur kann ihr Versuch, die schon von anderen Autoren (z. B. Epstein, Hewitt und Kirtz) vertretene Linie, der Film sei das Produkt einer mächtigen Hollywood-Fabrik, mit einem autorbezogenen Zugriff zu verknüpfen, als gescheitert angesehen werden, da ihre These, die Produktgestalt sei auf die Konventionen des Hollywood-Kinos, die Schlöndorff aufgrund persönlicher Ambitionen zu erfüllen versuche, zurückgewiesen werden muss. Ein großes Manko stellt auch die von der durchgehenden Inkonsistenz zwischen der postulierten adaptionstheoretischen Position und der tatsächlich vorgenommenen bewertenden Einordnung der Filmadaption gekennzeichnete Wertungsdiskussion dar: Während Nischik einerseits erklärt, nicht dem in der modernen Forschung als überholt geltenden Werktreue-Prinzip anzuhängen, liegt andererseits allen ihren – stets negativen – Werturteilen zum Film genau die diesem Prinzip inhärente ästhetisch-normative Vorstellung, dass das Ziel einer Literaturverfilmung die möglichst adäquate Transformation eines Textes in das Medium Film sein sollte, zugrunde.

#### 15.3.22 Jon Pahl: *Empire of Sacrifice: The Religious Origins of American Violence* (2010)

Der Religionshistoriker Jon Pahl beschreibt sein Forschungsvorhaben als „sustained effort to clarify how and why Americans [...] tend to be both religious and violent“ (S. ix–x) und als Suche nach einem „consistent thread, historical trajectory, or core to American culture that might explain these tendencies“ (S. x). Ausgehend von seiner These, „that violence in America has almost always been grounded in a complex set of religious discourses and practices in many communities and institutions“ (S. 3) liefert er vier „case studies“ zu verschiedenen Aspekten von Religion und Gewalt (vgl. S. 10–11). In Kapitel 4 „Sacrificing Gender: From ‚Republican Mothers‘ to Defense of Marriage Acts“ (S. 103–139) will er anhand von zwei Werken – den 1815 veröffentlichten *Memoirs of Abigail Abbot Bailey* und der Verfilmung von Atwoods Roman *The Handmaid’s Tale* – aufzeigen, dass „[o]ver the course of American history, anxiety over gender differentiation has repeatedly produced violence, in which religion has served as a ‚hidden hand‘ to protect and produce patriarchal or hierarchical privilege“ (S. 104). Pahls Ziel ist also nicht die (literatur- oder filmwissenschaftliche) Auseinandersetzung mit der Romanverfilmung als Kunstphänomen, sondern die Veranschaulichung historischer Sachverhalte, d. h. der Muster religiös motivierter Gewalt, welche die Geschichte der USA seiner Auffassung nach aufweist.

Zu diesem Zweck skizziert er in dem kurzen Abschnitt zu *The Handmaid’s Tale* (S. 127–134) knapp den Inhalt und die Handlung des Films sowie die wesentlichen Merkmale des fiktiven Staates Gilead, u. a. indem er einzelne Filmszenen, in denen er die gewalttätigen religiösen Praktiken am

<sup>2193</sup> Nischik weist auf Atwoods adaptionbezogene Überzeugungen mehrfach anhand eines Zitats hin. Vgl. S. 151: „It’s the nature of the media. [...] A novel and a movie are two completely different things, so you’re not changing your book. You’re making something different, which has to stand on its own.“ (Atwood in Lorinc 2000)“ u. S. 162: „[...] Margaret Atwood’s statement about film adaptation that ‚a novel and a movie are two completely different things, so you’re not changing your book. You’re making something different, which has to stand on its own‘ (in Lorinc 2000).“

deutlichsten repräsentiert sieht, beschreibt und erörtert. Beispielsweise symbolisiere der Fahrerwechsel in der Anfangssequenz die zwischen Kate und ihrem Ehemann bestehende „gender equality“, die in starkem Gegensatz zu den nachfolgend dargestellten soziopolitischen Verhältnissen stehe (S. 127); mit den Sequenzen „Selektion der Handmaids“ und „Abtransport der Handmaids“ würden die „key conjunctions at the core of the Republic of Gilead [...] of religion, the state, and sexual or gender relation“ etabliert (S. 129); die „Testifying“-Szene, in der dem Opfer einer Vergewaltigung die Schuld gegeben werde, und der Sermon des Predigers in der Weihesequenz, in dem dieser die Frauen der Promiskuität und der Abtreibung anklage, zeigten deutlich, dass Frauen in Gilead als Sündenböcke fungierten (S. 131–132); die Sequenz „Gebets- und Zeugungszeremonie“ zeige die monatliche Zeugungszeremonie als „holy rape“ und „ritualized violence“ (S. 132), während die darauffolgende Szene, in der Nick die nackt am Fenster stehende Kate sieht, einen dramatischen Kontrast zwischen „authentic sexual desire“ und dem sterilen, gewalttätigen, nur der Fortpflanzung dienenden Akt bilde (S. 132–133); die Hinrichtungsszenen führten drastisch vor Augen „how the state’s regulation of sexuality has been resolved in religious violence“ (S. 133–134); und zuletzt offenbare die „country was a mess“-Rede des Commanders, dass „race and gender were the constructs around which religion was used to ‚clean up‘ Gilead, in the name of family ‚values‘“ (S. 134).

Insgesamt liefert Pahl zwar eine Reihe von zutreffenden Beschreibungen und Deutungen in Bezug auf den Zusammenhang von Religion und Gewalt in *The Handmaid’s Tale*. Seiner Analyse und Interpretation liegt jedoch kein literatur- oder filmwissenschaftliches Erkenntnisinteresse zugrunde, sondern ist religionshistorisch und kulturkritisch motiviert. Vor diesem Hintergrund ist auch sein Werturteil zum Film zu sehen: Den handlungstreibenden Konflikt bzw. die Story – Kates „authentic maternal and sexual love“ und ihr in Komplizenschaft mit der Widerstandsorganisation begangenes Attentat auf Commander Fred – bezeichnet Pahl als „a bit contrived“ und die Art und Weise, wie „the film resolves the story with a typical Hollywood ending“, schwächt seiner Meinung nach die im Film enthaltene Kulturkritik; aber abgesehen davon, dass der Film „less than satisfying as a work of art“ sei, sei er als „clear critique of a state’s attempts to use religion to regulate sexuality“ und als „attempt to expose the religious violence simmering throughout American history“ zu würdigen. (S. 130–131) Es stellt sich letztlich aber die Frage, warum Pahl (neben den Aufzeichnungen einer historischen Figur, die als Zeitdokument immerhin die realen, im späten 18./frühen 19. Jahrhundert im puritanisch geprägten Neuengland herrschenden Verhältnisse reflektieren) ein fiktionales Werk gewählt hat, um den Zusammenhang von Religion, Gender und Gewalt aufzuarbeiten – ein Vorgehen, das er sogar selbst als „strange, even anachronistic“ (S. 7) beschreibt. Die Realität der 1970er und 1980er Jahre hätte mit dem Aufstieg der christlichen Fundamentalisten, deren politischen Einflussnahmen, den Hasskampagnen gegen Feministinnen und Homosexuelle und den Gewaltakten gegen Abtreibungskliniken und deren Personal nicht nur genug Faktenmaterial geliefert, sondern auch eine Grundlage für die Erörterung der (überspitzten) Darstellung im Film.

### 15.3.23 Die Wertungsdiskussion aus kognitiv-hermeneutischer Sicht

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in fast allen wissenschaftlichen Beiträgen Wertungen vorgenommen werden und dass die meisten Interpreten ein negatives oder sogar sehr negatives Urteil abgeben (Epstein, Bignell, Cooper, Willmott, Hewitt, Kirtz, Miles, Wydra, Bracht, Gale, Hudgins, Loudermilk, Dickinson und Nischik). Insgesamt weist die Wertungsdebatte Merkmale auf, wie sie für die Diskussion um die Literaturverfilmung charakteristisch sind (s. Kap. 2.2.1.4). Wertungsprinzipien im Sinne der kognitiven Hermeneutik (s. Kap. 2.2.4) kommen dabei kaum zum Anwendung.

So spielen interne Wertungsmaßstäbe, also die im Rahmen einer elementaren kognitiven Bewertung gestellte Frage nach der angemessenen Umsetzung des zugrunde liegenden Kunst- und Adaptionenprogramms der Filmautoren, fast nie eine Rolle. Ausnahmen bilden hier lediglich Hudgins (2003; dito bei allen weiteren Nennungen), der nach Darlegung weltanschaulicher und programmatischer Aspekte zu dem Ergebnis gelangt, dass die Ausformung der Rebellenhandlung in Pinters Drehbuch eine angemessene Umsetzung seiner künstlerischen Ziele darstellt, und – ansatzweise – Nischik, die befindet, dass der Film, so wie von Schlöndorff beabsichtigt, ein Thriller ist.

Stattdessen beruhen – wie für Literaturverfilmungen typisch – nahezu alle Bewertungen auf einem Vergleich des Films mit dem Roman, wobei meist darauf fokussiert wird zu zeigen, was im Film weggelassen, hinzugefügt oder nicht sinnäquivalent dargestellt wurde. In Einzelfällen werden auch die Vergleichskonstellationen Roman/Ursprungsdrehbuch und Ursprungsdrehbuch/Film untersucht (Renton und Hudgins) oder es wird punktuell auf Unterschiede zwischen Ursprungsdrehbuch und

Film hingewiesen (Wydra, Gale und Nischik). Bis auf Renton, die in dieser Hinsicht neutral bleibt, ist die Gegenüberstellung von Ursprungsdrehbuch und Film stets mit einer mehr oder weniger ausführlichen Erörterung von Wertungsfragen verknüpft, die im Zusammenhang mit bestimmten Positionen zur Autorschaft des Films stehen. Im Kontext anderer Werke Pinters bzw. Schlöndorffs wird der Film von Korte betrachtet, die aus einem Vergleich mit nach Pinters Skripten realisierten Filmen die Frage nach dem Fehlen bestimmter Gestaltungsmuster ableitet, von Moeller/Lellis, die Parallelen zu *Katharina Blum* und *Blechtrommel* sowie zu Pinters Arbeiten für Bühne und Film ziehen, und von Hudgins, der auf das Leitmotiv des Widerstandes in Pinters Werken verweist. Einige Male wird auch durch Erwähnung des besonders erfolgreichen und als kongeniale Literaturadaption geltenden *The French Lieutenant's Woman* angedeutet, dass *The Handmaid's Tale* nach Ansicht der Autoren in künstlerischer Hinsicht hinter den Erwartungen zurückgeblieben ist (Epstein, Bignell, Cooper und Nischik). Andere dystopische Filmwerke werden von keinem der Autoren zu einem Vergleich – etwa hinsichtlich innovativer Anteile im Umgang mit dystopischen Gattungskonventionen – herangezogen.

Die meisten der aus einem Text-Film-Vergleich resultierenden negativen Wertungen beziehen sich auf die Simplifizierung des Erzählkonzepts, die Reduktion der politischen Dimension, die Vereindeutigung der Figurenzeichnung und den Wegfall von Sinnebenen (Bignell, Willmott, Hewitt, Kirtz, Miles, Wydra, Bracht, Dickinson und Nischik). Sie können daher unter dem Stichwort *Verlust von Komplexität im Vergleich zum literarischen Werk* zusammengefasst werden. Besonders häufig kritisiert werden die Romanzenhandlung (Epstein, Kirtz, Miles, Hudgins, Loudermilk, Dickinson und Nischik) und das Filmende (Epstein, Bignell, Cooper, Hewitt, Kirtz, Miles, Hudgins, Dickinson, Nischik und Pahl), die als konventionelle Handlungsmuster, als Schmälerung der feministischen Aussage und als Verflachung gewertet und in vielen Fällen (Epstein, Bignell, Hewitt, Kirtz, Dickinson, Nischik und Pahl) als Zugeständnis an „Hollywood“ und den Geschmack des Mainstream-Publikums betrachtet werden.

Kaum als Bewertungskriterien berücksichtigt werden hingegen die interne Stimmigkeit und die Innovationskraft des Filmkonzepts. Mangelnde interne Stimmigkeit wird beispielsweise von Hudgins ins Feld geführt, wenn er darauf hinweist, dass Kate sich beim Abschied von Nick plötzlich von einer kaltblütigen Attentäterin in eine schwache und hilflose Figur, die sich an ihren Helden klammert und nach ihrer Tochter jammert, verwandelt. Als Varianten einer auf die Stimmigkeit bezogenen Kritik können auch die Thesen Coopers und Willmotts aufgefasst werden, die das Filmmedium grundsätzlich als wenig geeignet für die Kommunikation der im Roman zentralen Inhalte und Kritikpunkte ansehen. Dass die Modifikation der Romanzen- und Widerstandshandlung im Film die Gattungsinnovationen Atwoods weitgehend zurücknimmt, wird hingegen von keinem der Autoren explizit angeführt und kritisiert. Bei Willmott und Bracht, die von einer den Konventionen von Dystopie und Science fiction gemäßen Umformung der Handlung sprechen, ist diese potenzielle Bewertungskategorie lediglich angedeutet.

Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass die Werturteile in der Mehrzahl der Fälle von persönlichen Wertpräferenzen des Interpreten beeinflusst sind.

So erfolgt häufig eine negative Bewertung auf Grundlage eines Text-Film-Vergleichs nach eigenen ästhetischen Maßstäben, d.h. der Bewertung liegt die eigene Auffassung zugrunde, wodurch sich eine gute Literaturverfilmung auszeichnet. Eine Reihe von Autoren favorisieren das Werktreue-Konzept und gelangen aufgrund der bestehenden Unterschiede zwischen Roman und Film zu dem Urteil, dass die Verfilmung schlechter sei als das Buch bzw. diesem nicht gerecht werde. Zwar wird die eigene Haltung zur filmischen Literaturadaption in vielen Beiträgen gar nicht expliziert, aber mitunter signalisieren bestimmte Formulierungen, dass Werktreue bzw. möglichst adäquate Transformation das präferierte Adaptionsprinzip ist (Epstein, Kraus, Kirtz und Bracht). In anderen Fällen (Bignell und Nischik) wird ausdrücklich auf Aspekte der „Adaptation Theory“ und der Mediendifferenzen eingegangen und eine im Einklang mit neueren Forschungspositionen stehende Sicht auf die Literaturverfilmung als eigenständiges Kunstphänomen vertreten. Trotzdem liegt der konkreten Bewertung auch dieser Interpreten die Vorstellung von möglichst werkgetreuer Umsetzung zugrunde.

Von einem bestimmten weltanschaulichen Standpunkt aus gelangen z.B. Epstein, Cooper, Kirtz, Loudermilk und Nischik, die dezidiert feministische Positionen vertreten, zu ihrer Kritik an Gestaltung und Aussage und zu einer negativen Wertung des Films. Zentral ist hier in der Regel die Ablehnung der Romanzenhandlung und des Filmendes, mit denen nach Ansicht dieser Autorinnen feministische Anliegen preisgegeben werden. Ähnliches gilt auch für Miles, die zudem aus moderat-religiösen Überzeugungen heraus die vermeintlich religionskritische Darstellung im Film moniert.

Ferner stellt auch die Haltung zu den an der Filmproduktion beteiligten Personen einen Einflussfaktor dar. Behauptungen zur Autorschaft des Films werden zwar von einigen Autoren mit Aussagen, wer für den künstlerischen Misserfolg die Verantwortung trägt, verknüpft, wobei – außer bei Wydra, der Pinter den größten Anteil zuschreibt – auch angenommen werden kann, dass dies mit der Privilegierung des Regisseurs im Produktionsprozess zusammenhängt, der als künstlerische Hauptinstanz betrachtet und deshalb als Hauptverantwortlicher genannt wird (Bignell, Bracht und Dickinson). Sonderfälle stellen allerdings die Darstellungen von Hudgins und Nischik dar, die den Film als kompletten künstlerischen Fehlschlag werten und zugleich bestrebt sind, eine bestimmte Person, nämlich ihren jeweiligen Forschungsgegenstand, von der Kritik an der Verfilmung auszunehmen. Hier kollidieren die besondere persönliche Hochschätzung für Harold Pinter bzw. Margaret Atwood mit den zahlreichen Kritikerwiderständen und dem eigenen negativen Urteil zur Verfilmung von *The Handmaid's Tale*. Diese beiden Autoren gehen (neben Moeller/Lellis) am ausführlichsten auf die Produktionsgeschichte des Films ein und versuchen, diese für ihre Beweisführung nutzbar zu machen. Sie sind es auch, die sich (neben Loudermilk) am stärksten auf die negative Rezeption des Films berufen. Dem Charakter der Textsorte „Rezension“ wird jedoch meines Erachtens nicht ausreichend Rechnung getragen, wenn Aussagen von Filmkritikern, die oft subjektiv sind (und sein dürfen), zitiert werden, um die eigene – mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende – Argumentation zu stützen.

Auf die individuellen Auffassungen, Vorgehensweisen und Ziele der Interpreten ist wohl auch zurückzuführen, dass, wie die folgenden Beispiele zeigen, ein und derselbe Sachverhalt grundverschieden bewertet wird. So ist:

- das Wimmern Jills in der Fluchtsequenz entweder darauf angelegt zu veranschaulichen, dass der Fokus auf der Mutter-Kind-Bindung liegt (Epstein), oder unangemessen und kontraproduktiv im Hinblick auf die Vermittlung von Werten wie Mut und Tapferkeit (Hudgins);
- Lukes Ablenkungsmanöver, das seinen Tod zur Folge hat, entweder der mannhafteste Rettungsversuch eines romantischen Helden (Epstein) oder melodramatisch und trivial (Hudgins);
- Kate entweder eine aktive Heldin (Bracht, Renton und Loudermilk) oder passiv und schwach (Miles, Hudgins und Nischik);
- Offreds Eröffnung nach dem Liebesakt mit Nick, dass sie Kate heiße, entweder eine Anspielung auf das „One-Night-Stand“-Klischee, den Namen des Sexualpartners nicht zu kennen (Epstein), oder ein Akt der Rebellion (Moeller/Lellis);
- der Commander entweder ein schwacher, unterwürfiger und kläglicher Mächtiger-Held (Epstein) oder ein brutaler Machthaber und eine Adolf-Eichmann-Figur (Moeller/Lellis);
- die visuelle Komposition der Hinrichtungsszenen entweder vielschichtig und wirkungsvoll (Moeller/Lellis und Pahl) oder aufgehübscht und unecht (Hudgins);
- Moira entweder eine Figur, die unabhängig bleibt und ihren Freiraum nutzt (Epstein), oder eine, die vom Staat letztlich gebrochen wird (Moeller/Lellis);
- Ofglen entweder als Widerstandskämpferin eine wichtige Figur und ein Vorbild für die Protagonistin (Hudgins) oder nur eine Nebenfigur, die für das Widerstandsthema irrelevant ist (Loudermilk).

Aus meiner Sicht stellt sich letztlich auch die Frage, warum der Bewertungsaspekt im wissenschaftlichen Kontext überhaupt derart im Vordergrund steht. Zu einem Erkenntnisfortschritt tragen meiner Auffassung nach vor allem jene Autoren – zuvörderst Moeller/Lellis und Renton – bei, die um Objektivität bemüht sind und sich auf die *Erklärung* und nicht auf die *Bewertung* des vorliegenden Kunstphänomens konzentrieren.

## Fazit

Ziel dieser Dissertation war es, eine erklärende Interpretation der filmischen Adaption von Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* vorzulegen. Die Untersuchung basierte auf dem Theorie- und Methodenkonzept der kognitiven Hermeneutik und das Erkenntnisziel wurde der kognitiv-hermeneutischen Leitfrage entsprechend wie folgt formuliert: Warum ist der Roman *The Handmaid's Tale* so, wie er ist, und warum ist der Film *The Handmaid's Tale* so, wie er ist? Ein weiteres Ziel bestand darin, die für die Textarbeit ausgearbeitete Methodik für eine Anwendung auf das Kunstphänomen Film und speziell die filmische Literaturadaption zu ergänzen und zu präzisieren. Aus den verschiedenen Gegenstandsbereichen und Fragestellungen ergab sich die dreiteilige Gliederung der Arbeit.

Im ersten Kapitel von Teil I wurden zunächst die Ziele, Grundannahmen und Begrifflichkeiten der zugrunde liegenden Interpretationstheorie in komprimierter Form dargelegt sowie die Leitsätze und Arbeitsschritte im Basis- und Aufbaubereich der kognitiv-hermeneutischen Textarbeit expliziert. Erläutert wurde das zentrale Prinzip der kognitiven Hermeneutik, den objektiven, in den Text eingeschriebenen Sinn durch Rückführung auf die das spezielle Werkkonzept tragenden weltanschaulichen und kunstprogrammatischen Überzeugungen des Textproduzenten zu ermitteln. Es wurde deutlich gemacht, dass der sich an die Basisarbeit mit dem Text anschließenden und auf dieser aufbauenden Erforschung von für die Texterklärung relevanten Kontexten eine wesentliche Rolle bei der Erschließung der drei werkprägenden Instanzen *Textkonzept*, *Literaturprogramm* und *Überzeugungssystem* zukommt, und es wurden die Bausteine der kontextbezogenen Deutung erläutert.

Anknüpfend an das Postulat der prinzipiellen Übertragbarkeit des Methodenkonzepts auf andersgeartete Kunstphänomene wurden in Kapitel 2 Anpassungen an die Kunstform Film im Allgemeinen und die filmische Literaturadaption im Besonderen vorgenommen. Diese erstreckten sich auf die von der kognitiven Hermeneutik empfohlenen einfachen Übertragungen auf den anderen Gegenstandsbereich, schlossen aber auch die Verknüpfung von den Regeln und Empfehlungen der kognitiven Hermeneutik folgenden Zugriffen und Arbeitsschritten mit filmwissenschaftlichen Ansätzen und Methoden sowie diverse Differenzierungen und Erweiterungen, sowohl theoretischer als auch interpretationspraktischer Art, ein. In diesem Rahmen wurde aufgezeigt, dass eine Reihe von durch den Kunstformwechsel begründeten und somit für die Filminterpretation generell gültigen Modifikationen am Analyse- und Interpretationsmodell notwendig oder sinnvoll sind, dass es erforderlich ist, den andersgearteten Produktionsumständen eines Films Rechnung zu tragen, und dass es im Falle der Literaturverfilmung zielführend ist, weitere Erklärungsdimensionen zu erschließen.

Für den Basisbereich einer kognitiv-hermeneutischen Filminterpretation wurden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Analysebereichen von Literatur und Film herausgearbeitet. Es wurde auf die vorgegebene Angleichung der auf die werkprägenden Instanzen bezogenen Begrifflichkeiten (Textkonzept → Filmkonzept, Literaturprogramm → Filmprogramm) hingewiesen und ange-regt, wie in Übereinstimmung mit sowohl kognitiv-hermeneutischen als auch filmphilologischen Empfehlungen bei der Feststellung der Filmtatsachen verfahren werden kann. Für den Aufbaubereich wurden verschiedene Formen kunstunabhängiger und kunstabhängiger Kontextarbeiten beschrieben, es wurde veranschaulicht, dass anhand medienspezifischer Kategorien weitere sinn-tragende Elemente zu ermitteln sind, und es wurde verdeutlicht, welche zusätzlichen Informationsquellen nutzbar gemacht werden können. Als für die Erklärung eines Filmkunstwerks im Rahmen des autorbezogenen Ansatzes zentraler Punkt mit weitreichenden Konsequenzen für die Interpretationspraxis wurde zudem die Frage nach der Autorschaft bzw. der Autorkonstellation identifiziert. Vor dem Hintergrund, dass der Klärung der Autorschaft eines Films ein besonderer Stellenwert zukommt, wurden Aspekte des Autorbegriffs diskutiert und Faktoren und Probleme des kollaborativen Prozesses, die sich letztlich auf die Produktgestalt auswirken, konkretisiert.

Um eine Grundlage zu schaffen für die erweiternde Übertragung der kognitiven Hermeneutik im Hinblick auf die Anwendung auf eine filmische Literaturadaption, wurden in einem Exkurs zum Themenkomplex Literaturverfilmung die für diese „Textsorte“ kennzeichnenden inhaltlichen Aspekte und Problemfelder unter Hinzuziehung einschlägiger Forschungsliteratur zuerst skizziert. Dies kann für den Produktionsbereich mit den Stichworten *Mediendifferenzen*, *Medienwechsel*, *Adaptionstypen*, *Genrezuordnung*, *künstlerische Zielsetzungen*, *Varianten des Vorlagenbezugs* und *Probleme der Transformation* knapp umrissen werden. Im Bereich der Rezeption wurden die Erwartungshorizonte

des Publikums, die anhaltende Diskussion um den künstlerischen Rang der Literaturverfilmung (sowohl im Vergleich zum literarischen Bezugswerk als auch im Vergleich zu eigenständigen, nicht auf einer Vorlage beruhenden Filmkunstwerken) und die heute als überholt geltende Werktreue-Position, d. h. die Forderung nach möglichst äquivalenter Umsetzung im anderen Medium, erörtert.

Ausgehend von einer mit neueren Forschungspositionen zu vereinbarenden kognitiv-hermeneutischen Definition der Literaturverfilmung als produktive und interpretative Aneignung eines Stoffes in einer anderen Kunstart und der Feststellung, dass auch dieses Kunstphänomen der Prägung der drei Autorinstanzen unterliegt, wurden eine Reihe von Maßnahmen begründet, die sich statt aus den Kunstardifferenzen aus dem Sachverhalt ergeben, dass es sich hier um die weitere ästhetische Verwendung eines literarischen Textes handelt. Da, wie dargelegt wurde, der Vorlagenbezug als konstitutives Merkmal der Filmadaption betrachtet werden kann, wurde erstens vorgeschlagen, die Eruiierung der Text-Film-Beziehung als elementare Form der Aufbauarbeit zu betrachten und konsequent im Hinblick auf die Erschließung der filmprägenden Instanzen zu betreiben (und nicht, um daraus Werturteile zu generieren). Dem lag die Überlegung zugrunde, dass sich aus den Ergebnissen eines systematischen Vergleichs, mit dem bedeutungstragende Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf den verschiedenen Darstellungsebenen erfasst werden, Rückschlüsse auf Aneignungs-, Selektions- und Bearbeitungsprinzipien sowie künstlerische Zielsetzungen ziehen lassen. Zweitens wurde die Bedeutung des Relevanz-Sinns für die Auswahl- und Umsetzungsstrategien des Kunstproduzenten herausgearbeitet sowie auf mögliche Problemstellungen, die sich bei einer kollektiven Kunstproduktion aus divergierenden Aneignungsergebnissen ergeben können, hingewiesen. Es wurde drittens aufgezeigt, warum es zweckmäßig ist, die analog zur textwissenschaftlichen Arbeit als Filmkonzept und Filmprogramm bezeichneten werkprägenden Instanzen hinsichtlich der Verwendungsdimension weiter zu differenzieren, und es wurden die diesen als Adaptionkonzept und Adaptionprogramm bezeichneten Instanzen zugeordneten Leitfragen formuliert. Zuletzt wurde die Problematik der Wertung von Literaturverfilmungen von der hier vertretenen methodologischen Position aus beleuchtet und unter Rückgriff auf die in *Kognitive Hermeneutik* (2007) in Bezug auf ein literarisches Werk erhobenen Forderungen ein Bewertungskonzept vorgestellt, in dem subjektive Faktoren weitgehend ausgeschaltet und Alternativen zur aneignenden ästhetischen Bewertung eröffnet wurden.

Zum Abschluss des Methodenteils wurden in Kapitel 3 konkrete Aspekte des Forschungsprozesses transparent gemacht. Dies beinhaltete einen Leitfragenkatalog zur Dystopie und die auf diese Gattung zugeschnittenen Leitfragen zu den werkprägenden Instanzen, die Darlegung der Gründe für die umfangreichen Archiv-Recherchen, die Beschreibung der in den konsultierten Archiven vorgefundenen Materialien und ihrer Verwendung innerhalb der verschiedenen Rekonstruktionsbereiche sowie die Erläuterung der einzelnen Module der Aufbauarbeit.

Im Vorgriff auf die Zusammenfassung der Ergebnisse von Teil III kann behauptet werden, dass sich die methodologischen Reflexionen zur Anwendung der kognitiven Hermeneutik auf das Phänomen Film und speziell die Literaturverfilmung in vielerlei Hinsicht in der Interpretationspraxis bezahlt gemacht haben. Insbesondere die aus dem Umstand, dass es sich bei der filmischen Literaturadaption um den Rückgriff auf ein vorhandenes (Sprach-)Kunstwerk handelt, abgeleiteten Differenzierungen in Bezug auf die werkprägenden Instanzen *Konzept* und *Programm* haben sich in der konkreten Interpretationsarbeit als äußerst effektiv erwiesen. Über den unmittelbaren Nutzwert für die Arbeit an *The Handmaid's Tale* als Film hinaus ist festzuhalten, dass in Kapitel 2 der vorliegenden Dissertation erstmals theoretische und praktische Überlegungen zur Anwendung und Erweiterung des Methodenkonzepts auf Film und Literaturverfilmung angestellt wurden, die auf den Theoremen der kognitiven Hermeneutik basieren, mit denen deren Prinzipien der wissenschaftlichen Textarbeit in der Disziplin der Filmphilologie fortgeführt und fundiert werden und die somit deutlich über die in *Kognitive Hermeneutik* (2007) für den Film nahegelegten Maßnahmen hinausgreifen.

In Teil II wurde eine erklärende Interpretation des Romans vorgelegt. Das vorrangige Ziel bestand hier darin, mit der gründlichen Erforschung des Ausgangstextes eine solide Basis für die Erklärung der filmischen Adaption zu schaffen. Es sollte aber auch eine eigenständige und erklärungskräftige Romaninterpretation geliefert werden, die sich deutlich von existierenden Ansätzen der Atwood-Forschung abhebt. Der hierauf ausgerichtete Forschungsprozess lässt sich in vier Arbeitsfelder gliedern, wobei je nach Fragestellung unterschiedliche Quellenzugriffe miteinander kombiniert wurden:

- 1) Die Arbeit am Primärtext: Sie erstreckte sich auf die Erfassung des Textweltgeschehens und der ästhetischen Machart des literarischen Werks. Als besonders nutzbringend für die Erklärung

bestimmter Textphänomene erwies sich die systematische Auswertung von in den Atwood Papers verfügbaren Materialien. Überdies wurde auf die King James Bible-Datenbank der University of Michigan zugegriffen und vereinzelt Interpretationsliteratur herangezogen.

- 2) Die Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge und der soziopolitischen Situation: Um die Hintergründe der Textgenese und die künstlerische Motivation der Autorin zu erhellen, wurde in umfassender Form aus nicht-fiktionalen Schriften, Reden und Interviews geschöpft. Die ausführliche Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in den USA, die detaillierte Aufschlüsselung und Erläuterung der Inhalte und Ziele der religiös-konservativen Kräfte und die Aufarbeitung des Fundamentalismus-Phänomens erfolgten überwiegend anhand von politik-, geschichts- und religionswissenschaftlicher Forschungsliteratur.
- 3) Die Erschließung der textprägenden Instanzen Überzeugungssystem und Literaturprogramm: Die weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen Atwoods wurden anhand der Untersuchung weiterer literarischer Texte der Autorin sowie der Erarbeitung ihres außerliterarischen Schrifttums (inklusive zahlreicher Interviews) ermittelt. Inhaltlich erstreckte sich dies auf ihre Positionen in gesellschaftlichen und politischen Fragen, zentrale Weltbildannahmen und spezielle Denkfiguren sowie ihre wesentlichen kunstprogrammatischen Standpunkte.
- 4) Die Erforschung der gattungspoetischen Zusammenhänge: Abgesehen davon, dass – und zwar größtenteils bereits im Vorfeld der Dissertation – utopische und dystopische Vorläufertexte untersucht wurden, umfasste dies den Zugriff auf die die utopische/dystopische Gattung betreffenden nicht-literarischen Texte Atwoods und ihre diesbezüglichen Aussagen in Reden und Interviews sowie den Rückgriff auf Fachliteratur zu Gattungsgeschichte und -theorie.

Im Rahmen der Ergebnisdarstellung wurden zunächst eine Zusammenfassung des Romans und Informationen zu seiner Genese geliefert (Kap. 4) und daraufhin der Deutungsansatz als Ganzes präsentiert, wobei die Kernthesen unter dem Stichwort *kritische Stoßrichtung und grundlegende Gestaltungsidee* expliziert wurden (Kap. 5). Im Anschluss an die eingehende Erläuterung und Veranschaulichung der wesentlichen weltanschaulichen und literaturprogrammatischen Überzeugungen Atwoods in Kapitel 6 erfolgte in Kapitel 7 die ausführliche Erklärung, *warum der Roman so ist, wie er ist*. Das den Romanteil abschließende Kapitel zu den filmkünstlerischen Herausforderungen der Adaption diente zum einen als Zwischenfazit und zum anderen als Überleitung für die Beschäftigung mit dem Film in Teil III. Mittels Rückführung auf die weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen der Autorin konnten die zentralen Fragen zum Text umfassend und auf eine Art und Weise, die in der Atwood-Forschung ohne Beispiel ist, beantwortet werden. Die wichtigsten Thesen und Ergebnisse werden im Folgenden, strukturiert nach den Aspekten Themenwahl und Relevanz, Wahl der Gattung, kritisierte Phänomene und Gegenpositionen, Wirklichkeitsbezug und dystopisches Bauprinzip und Modifikation der dystopischen Gattungskonvention, rekapituliert.

Margaret Atwood hat im Aufstieg der religiösen Fundamentalisten in den 1970/80er Jahren und angesichts der unter der Präsidentschaft Ronald Reagans erzielten politischen Erfolge der neu formierten Allianz zwischen religiösen und politischen Kräften eine akute Bedrohung für die Demokratie gesehen. Anhand von Selbstaussagen der Autorin, die vor dem Hintergrund der rekonstruierten zeitgenössischen Entwicklungen zusammengefasst wurden, konnten nicht nur die Entstehungshintergründe und die künstlerische Motivation der Autorin, sondern auch die verschiedenen Einflüsse und Inspirationsquellen aufgezeigt werden. Es wurde ferner deutlich gemacht, dass Atwood den christlichen Fundamentalismus, eigentlich ein in den USA anhaltend relevantes Phänomen, aufgrund der damaligen Entwicklungen, die gegenüber früheren fundamentalistischen Mobilisierungswellen eine grundsätzlich neue Qualität aufwiesen, als soziopolitisches Problem von hoher Aktualität betrachtete und dass dabei auch ihre Annahmen bezüglich der weltpolitischen Bedeutung Amerikas sowie ihre eigene postkoloniale Identität als Kanadierin eine Rolle spielten. Ihr Roman wurde als eine *gesellschaftlich-politische Intervention in künstlerischer Form* bezeichnet, wobei die Stoßrichtung klar bestimmt wurde als Kritik an undemokratischen Weltanschauungen, Denkstilen und Herrschaftsformen, und es wurde plausibel gemacht, dass das konkrete literarische Ziel von ihrer künstlerischen Grundvorstellung, dass der Literatur als einem Instrument der Zeitdiagnose und Selbstreflexion auch eine Funktion als gesellschaftliches Korrektiv zukomme, getragen ist.

*The Handmaid's Tale* ist das erste Werk Atwoods, mit dem sie, ihrer Auffassung von der gesellschaftskritischen Funktion der Literatur entsprechend, der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, indem sie einen Blick auf eine mögliche Zukunft wirft. Denn die dystopische Gattung erschien der Autorin

in mehrfacher Hinsicht als besonders geeignet für die Realisierung ihres künstlerischen Ziels. Es wurde dargelegt, dass die Warnfunktion, wie sie der Dystopie eigen ist, ausschlaggebend für die Wahl ihres „What if?“-Ansatzes war und dass Atwood dem grundlegenden dystopischen Prinzip folgt, negativ bewertete Gegenwartstrends in einer Zukunftsprojektion zu verdichten, da sich auf diese Weise die unerwünschten gesellschaftlichen Folgen, die sich aus der politischen Einflussnahme der religiösen Fundamentalisten oder sogar der Verwirklichung eines Gottesstaates in den USA ergeben würden, eindringlich vor Augen führen lassen. Zusätzlich konnte gezeigt werden, dass Atwoods Einsicht in die Funktionen und die Gefahren utopischen Denkens die Gattungswahl entscheidend beeinflusst hat und dass sie sich der literarischen Dystopie auch bedient, um die Probleme und Grenzen des Utopismus und dessen destruktives Potenzial offenzulegen.

Margaret Atwood nimmt in jeder Hinsicht eine dezidierte Gegenposition zu den von den christlichen Fundamentalisten und der New Christian Right vertretenen politischen Vorstellungen und Zielen ein. Desgleichen steht ihr Denkstil der fundamentalistischen Denkform diametral entgegen. Ihre diesbezügliche Gegnerschaft schlägt sich auf vielfältige Art und Weise im Text nieder. Um den Nachweis ihrer prinzipiellen Gegnerschaft und der im Rahmen ihrer literarischen Kommunikationsstrategie vorgenommenen textkonzeptionellen Umsetzung führen zu können, wurden die Phänomene, auf die Atwood sich mit ihrem Roman in kritischer Absicht direkt bezieht, ausführlich dargestellt. So wurde erläutert, inwiefern der Fundamentalismus als *Denkform* aufgefasst werden kann, und von diesem Punkt ausgehend aufgezeigt, welche Parallelen zwischen fundamentalistischem und utopischem Denken bestehen und welche Konsequenzen sich aus einem politischen Gestaltungswillen bzw. konkreten Realisierungsansprüchen ergeben. Es wurden Verbindungslinien gezogen zu Religionsgeschichte und Denktradition der Vereinigten Staaten und die zentralen Leitgedanken der amerikanischen Fundamentalisten erläutert. Darüber hinaus wurde im Rahmen eines historischen Abrisses des Culture War auf frühere Phasen des fundamentalistischen Aktivismus eingegangen und die Faktoren für die ab Mitte der 1970er Jahre stattfindende Mobilisierung und die Gründe für den Paradigmenwechsel von einer separatistischen zu einer aktivistischen Ausrichtung erörtert. In Bezug auf die New Christian Right wurden die Entstehungshintergründe sowie das politische Programm erläutert, dargelegt, auf welchen Glaubenssätzen Letzteres basierte und mit welchen Strategien und Mitteln es durchgesetzt werden sollte und wie sich das Geschehen aus zeitgenössischer gegnerischer Sicht und im Vergleich zu einer retrospektiven Betrachtung hinsichtlich der tatsächlichen Wirkung darstellte. Sodann wurden unter Rückgriff auf Atwoods literarische und außerliterarische Texte ihre konträren Auffassungen in den zentralen politischen Fragen Punkt für Punkt belegt. Außerdem wurde aufgewiesen, dass in dem Umstand, dass Wirklichkeit und Wahrheit in ihren literarischen Produktionen stets auf vielfältige Weise als subjektive Konstruktionen und individuelle Versionen gestaltet sind, eine dem fundamentalistischen Denken antagonistische Weltauffassung dokumentiert ist, und es wurde konstatiert, dass sich die Ablehnung der Autorin auf alle fundamentalistischen Geisteshaltungen bezieht und auch ihre Haltung zu bestimmten Strömungen innerhalb der feministischen Bewegung prägt. Schließlich konnte deutlich gemacht werden, dass sich die für Atwood charakteristischen erzählstrategischen Elemente – vor allem die ironische, anspielungsreiche, sprach- und selbstreflexive Ich-Erzählung und die auf Initiierung der Leseraktivität zielenden Texteigentümlichkeiten – zu einem umfassenden anti-fundamentalistischen Gegendiskurs fügen.

Die Autorin hat die Leitidee ihrer künstlerischen Produktion, ihr Zukunftsszenario fast ausschließlich aus Elementen der zeitgenössischen Wirklichkeit und unter Rückgriff auf historische Präzedenzen zu konstruieren, konsequent im Text umgesetzt. Damit folgt sie zum einen dem dystopischen Fiktionalisierungsmodell, gegenwärtige Trends unter negativen Vorzeichen zu extrapolieren, wobei der Wirklichkeitsbezug die Wiedererkennbarkeit der Herkunftsgesellschaft, die Plausibilität der Fiktion und die Aktualität der Warnung im Sinne der kritischen Stoßrichtung garantiert. Zum anderen steht dahinter ihre aktiv kommunizierte Absicht, in Antizipation des Einwands, ihre Vision sei unrealistisch, potenziellen Kritikern eine möglichst geringe Angriffsfläche zu bieten. Anhand der systematischen Auswertung der im Atwood-Archiv enthaltenen „Background materials“ im Hinblick auf die konkrete künstlerische Verarbeitung existierender Phänomene konnte nicht nur der Nachweis des engen Realitätsbezugs erbracht, sondern auch das Bauprinzip der Dystopie nachvollzogen und als Rahmen zur Texterklärung etabliert werden. Auf dieser Grundlage wurde gezeigt, inwiefern die Gesamtkonstruktion des Szenarios (Entstehungshintergründe, weltanschauliches System, Herrschaftsausübung) nach dem Muster *Begründung einer Krisensituation – Errichtung einer „idealen Ordnung“ – Ausstattung dieser Ordnung mit bestimmten Eigenschaften und Merkmalen* auf aktuellen und histo-

rischen Vorbildern, wie sie in den Zeitungsartikeln reflektiert sind, basiert. Auch konnten Herkunft, Bedeutung und Funktion einzelner Bezüge auf der Detailebene geklärt werden, wobei hier in Ergänzung zu den Zeitungsartikeln auch auf die Korrespondenz Atwoods mit ihren Übersetzerinnen in Dänemark (Lisbeth Møller-Madsen) und Schweden (Maria Ekman) zurückgegriffen wurde.

Mit einer passiven Protagonistin, dem durchgängigen Stream of Consciousness und einer nur rudimentär entwickelten Handlung unterscheidet sich *The Handmaid's Tale* stark von dystopischen Vorläufertexten, in denen die Figuren- und Handlungskonzeption dem Muster des Widerstands gegen den totalitären Staat folgt. Es konnte nachgewiesen werden, dass Atwoods innovativer Umgang mit der Gattungskonvention des dystopischen Rebellen auf ihre spezifischen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen zurückzuführen ist. Atwoods Auffassungen zu den begrenzten Möglichkeiten des Widerstands in diktatorischen Regimen und zum Stellenwert des „Storytelling“ sind im literarischen Werk insofern umgesetzt, als sie ihre Hauptfigur ausschließlich in der Rolle als Erzählerin präsentiert, die zwar eine klar ablehnende Haltung gegenüber dem herrschenden Regime einnimmt, aber deshalb nicht zu einer politischen Akteurin wird, sondern im Erzählen ihrer Geschichte einen Akt des Widerstandes vollzieht. Ausführlich erläutert wurden zudem die Bedeutung der in diesem Rahmen von der Autorin vorgenommenen Ironisierung der Romanzenhandlung sowie die Funktionen des in Anlehnung an George Orwells *Nineteen Eighty-Four* gestalteten Epilogs.

Insgesamt wurde eine Romaninterpretation von hoher Erklärungskraft vorgelegt, die mehrere neuartige und den Forschungsstand überschreitende Anteile aufweist. So wurde im Rahmen der Rückführung auf die textprägenden Instanzen erstmals eine erschöpfende und klar gegliederte Darstellung der relevanten weltanschaulichen und künstlerischen Positionen Atwoods geliefert. Dies umfasste insbesondere den ausführlichen Nachweis der Gegnerschaft Atwoods zu den kritisierten Phänomenen, die von den meisten Atwood-Exegeten schlicht vorausgesetzt wird, sowie die eingehende Konkretisierung der utopiekritischen und gattungsinnovativen Aspekte, die in der Atwood-Forschung bislang wenig Beachtung gefunden haben. Auch wird zwar gelegentlich auf die Medienrecherche der Autorin Bezug genommen, aber eine systematische Erfassung und Nutzbarmachung des Materials, wie sie in der vorliegenden Dissertation vorgenommen wurde, existierte bisher nicht (s. Anm. 13; als einzige von den hier Genannten zeigt Vespermann unter Rückgriff auf die Clippings punktuell Deutungsansätze auf, die anderen weisen anhand von einigen thematischen Beispielen lediglich auf den Wirklichkeitsbezug des Romans hin; Cooke zitiert außerdem aus Atwoods Brief an Ekman). Mit der vorgelegten kognitiv-hermeneutischen Interpretation wurde zudem eine fundierte Grundlage für die anschließende Erklärung der literarischen Filmadaption geschaffen, wie sie allein mittels Zugriff auf bereits vorliegende Ergebnisse der Atwood-Forschung nicht zu generieren gewesen wäre. Der Wert für die Filmerklärung zeigte sich vor allem bei zwei im Rahmen der Rückführungs- und Deutungsstrategie wesentlichen Arbeitsschritten: der Charakterisierung des Vorlagenbezugs und der Feststellung der zwischen dem Drehbuchautor, dem Regisseur und der Romanautorin bestehenden weltanschaulichen und künstlerischen Übereinstimmungen und Divergenzen.

In Teil III wurde erstmals in der Forschungsgeschichte eine systematische Untersuchung und erklärende Interpretation der Verfilmung von *The Handmaid's Tale* vorgelegt. Zu diesem Zweck wurde nicht nur das erweiterte Methodenkonzept an die neue Fragestellung adaptiert, sondern darüber hinaus eine Reihe von neuen Ansätzen und Methoden zur Erforschung des Kunstphänomens entwickelt, mit denen der komplexen Konstellation, die im konkreten Fall nicht nur aufgrund der kollektiven Kunstproduktion vorlag, Rechnung getragen wurde. Das Kernstück der Forschungsarbeit bildete die Auswertung der unveröffentlichten Materialien im Atwood-, Pinter- und Schlöndorff-Archiv, die sich auf unterschiedliche Materialtypen erstreckte. Insofern als in der bisherigen Sekundärliteratur zum Film nur selten überhaupt auf Archiv-Material zugegriffen wurde und dies stets in Form von Einzelzugriffen, entweder auf die Atwood Papers (Cooke) oder das Pinter Archive (Gale, Hudgins und Renton), erfolgte, stellt die Nutzbarmachung der Materialien in allen drei Archiven ein Alleinstellungsmerkmal dieser Dissertation dar. Es kann behauptet werden, dass durch die Zusammenführung der Archivalien ein Datenpool entstanden ist, der im Hinblick auf die erzielten Ergebnisse mehr war als die Summe seiner Teile. Denn nur der Abgleich von in den verschiedenen Archiven enthaltenen Unterlagen und die Verknüpfung von aus Dokumenten unterschiedlicher Herkunft extrahierten Informationen erbrachte ein annähernd vollständiges Bild, vor dessen Hintergrund ein fundiertes Hypothesengefüge erarbeitet werden konnte. Hierbei bestand die erste Aufgabe darin festzulegen, welche Materialien zur Lösung welcher Erklärungsprobleme auf welche Weise ausge-

wertet werden können, und ein Ordnungssystem sowohl für die Forschungsarbeit als auch für die Ergebnispräsentation zu schaffen. Aus dem Ziel, die Autorschaft zu klären, Ansatzpunkte für die Bestimmung des Filmkonzepts zu gewinnen und somit letztlich die Frage, warum der Film die vorliegende Produktgestalt aufweist, zu beantworten, ergaben sich zwei Arbeitsfelder:

- 1) Die Rekonstruktion des Produktionsumfeldes und der Produktionshistorie: Sie erstreckte sich auf die umfassende Auswertung des Schriftverkehrs sowie der Projekt-, Produktions- und Marketingunterlagen auf der Ebene der Metadaten und die Analyse dieser Dokumente in Bezug auf inhaltlich relevante Aspekte. In der Ergebnispräsentation (Kap. 10) wurde die chronologische Darstellung des organisatorischen Projektverlaufs mit der Vorstellung der an der Filmproduktion Beteiligten, der Erörterung der künstlerischen Hintergründe und Erwartungen der Akteure und der Erklärung der Marketingstrategie verbunden. Ferner wurde ein Unterkapitel zur Erläuterung der soziopolitischen Situation zur Entstehungszeit des Films eingebettet.
- 2) Der Nachvollzug der Konzeptentwicklung von Pinters Erstentwürfen bis zum fertigen Film: Er umfasste die vergleichenden Inhalts- und Strukturanalysen der Skriptentwürfe, der verschiedenen Drehbuchfassungen und des Films, die mit der inhaltlichen Auswertung der Korrespondenz verknüpft wurden. Für die Durchführung wurde eine spezielle Auswertungs- und Präsentationsmethodik entwickelt, die u. a. die Definition eines Bezeichnungssystems und eines Vergleichsschemas sowie die Erstellung eines Visualisierungsmodells beinhaltete. In Kapitel 12 wurde der Transformationsprozess vom literarischen zum filmischen Werk detailliert nachgezeichnet, wobei nicht nur die verschiedenen Stadien, die der Stoff durchlaufen hat, sondern auch die Merkmale und das Ausmaß der künstlerischen Kollaboration erfasst wurden. Indem Passagen aus den Typoskripten, den darin enthaltenen handschriftlichen Anmerkungen und der Korrespondenz zueinander in Beziehung gesetzt wurden, konnten zudem die Hintergründe künstlerischer Entscheidungen und konzeptioneller Entwicklungen erhellt und die hinsichtlich der Zielsetzungen und Lösungsstrategien bestehenden Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den Mitwirkenden aufgezeigt werden.

Im Rahmen der kognitiv-hermeneutischen Rückführungsstrategie wurden des Weiteren eine mehrteilige Bestandsaufnahme des Films, zu der auch die (explizit *nicht* im Dienst einer ästhetischen Bewertung stehende) Bestimmung des Text-Film-Verhältnisses gehörte (Kap. 9), sowie die Erschließung der weltanschaulichen und künstlerischen Hintergrundannahmen der maßgeblich Beteiligten vorgenommen. Letzteres unterschied sich von der in Bezug auf Atwood geleisteten Arbeit lediglich durch den teilweise andersgelagerten Quellenzugriff. Insbesondere wurden für die Ermittlung der kunstprogrammatischen Überzeugungen von Drehbuchautor und Regisseur zusätzlich zu deren eigenen Werken (Bühnenstücke, Drehbücher und Filme) auch zahlreiche literarische Ausgangstexte in die Untersuchung einbezogen. Außerdem wurden für die Erörterung von nicht auf DVD greifbaren Filmen, die nach Drehbüchern Pinters entstanden sind, einschlägige Fachtexte herangezogen, während der Zugriff auf die in den DVDs zu Schlöndorffs Filmen enthaltenen Interviews und Produktionsdokumentationen bedeutete, dass mehr als 15 Stunden Filmmaterial gesichtet und zu einem großen Teil transkribiert wurden. Anders als bei der Romaninterpretation, in die punktuell Ergebnisse der Atwood-Forschung integriert wurden, wurde bei der Erklärung des Films aufgrund der früh zutage tretenden Diskrepanzen zwischen den selbst erarbeiteten und den vorliegenden Deutungsansätzen und -resultaten grundsätzlich auf Interpretationsliteratur verzichtet. Stattdessen erfolgte abschließend eine eingehende kritische Auseinandersetzung mit den in deutsch- und englischsprachigen Fachbeiträgen vertretenen Forschungspositionen (Kap. 15.3). Die Ergebnisse wurden zunächst – in Kongruenz mit dem Romanteil – in Kapitel 11 als Gesamtbild präsentiert und in den Kapiteln zur Bestimmung der Autorschaft (Kap. 13) und zur Explikation der Überzeugungssysteme, Kunst- und Adaptionsprogramme sowie der konkreten Adaptions- und Umsetzungskonzepte (Kap. 14) ausführlich dargelegt. Im Folgenden werden sie thesenartig und unter dem Gesichtspunkt des Erkenntnisfortschritts bzw. der wissenschaftlichen Innovation zusammengefasst.

*The Handmaid's Tale* ist das Produkt einer kollektiven Autorschaft, die allerdings nicht in einem kollaborativen Prozess, in den alle maßgeblich künstlerisch Beteiligten eingebunden waren, begründet ist, sondern in einem Nacheinander einzelner Entwicklungs- und Realisierungsphasen mit unterschiedlichen Autoren bzw. Autorkonstellationen. Künstlerische Anteile an der Autorschaft ergeben sich für Harold Pinter als dem alleinigen Verfasser des Ursprungsdrehbuchs, das in weiten Teilen im Film umgesetzt ist, sowie in geringerem Maße aufgrund seiner Einflussnahmen im Verlauf der Drehbuchüberarbeitung, für Margaret Atwood aus ihrer Mitarbeit an der Drehbuchüberarbeitung, die im Film

ihren konkreten Niederschlag findet, und für Volker Schlöndorff aufgrund seiner federführenden Rolle bei der Drehbuchüberarbeitung und seiner Funktion als künstlerischer Leiter in allen Bereichen der filmischen Inszenierung sowie in seiner Eigenschaft als künstlerische Entscheidungsinstanz darüber, *was im Film enthalten oder nicht enthalten ist*. Während die Rekonstruktion des Projektverlaufs und der Konzeptentwicklung gesicherte Erkenntnisse über das Ausmaß der Beteiligung Atwoods, Pinters und Schlöndorffs an der Entwicklung des Drehbuchs erbrachte, basierte die Bestimmung der Autorschaft vor allem auf der Differenzierung zwischen den Erscheinungsformen der künstlerischen Urheberschaft und der Feststellung, welche Elemente sich tatsächlich im filmischen Endprodukt wiederfinden. Auf dieser Grundlage konnten eine Reihe von in der Forschungsliteratur aufgestellten Tatsachenbehauptungen zur Verantwortung für spezielle Gestaltungsmerkmale des Films falsifiziert und sowohl die These, dass Atwood kaum in die Filmproduktion involviert gewesen sei, als auch die Argumentation, dass eine Autorschaft Pinters prinzipiell zu negieren sei, klar widerlegt werden.

Unter Berücksichtigung der Eigentümlichkeiten des Produktionsprozesses und der Ergebnisse zur Autorschaft konnte anhand der Rückführung der Filmtatsachen auf die weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen der maßgeblich künstlerisch Verantwortlichen wissenschaftlich begründet dargelegt werden, *warum der Film so ist, wie er ist*. Als ausschlaggebend wurde das Zusammenwirken zweier Faktoren betrachtet: der Paradigmenwechsel in Pinters Kunstprogramm und die Störungen in Schlöndorffs produktivem Aneignungsprozess. Es wurde ausführlich erläutert, inwiefern Pinter mit seinem Drehbuch zu *The Handmaid's Tale* ein künstlerisches Konzept umgesetzt hat, das sich in Zielsetzung und Kommunikationsstrategie grundlegend von seinen früheren Werken unterschied, und welche politischen und kunstprogrammatischen Annahmen dem zugrunde lagen. Die zentralen Thesen lauteten, dass Pinter in seiner ersten künstlerischen Arbeit nach seiner Türkei-Mission, während der er mit der politischen Realität in einem Unrechtsregime konfrontiert wurde, seiner neuen programmatischen Linie gefolgt ist, die auch sein zukünftiges Werk dominieren wird, und dass sein in Gestalt des Ursprungsdrehbuchs vorgelegtes Adaptionkonzept als Aufruf zum Widerstand gegen politische Unterdrückung und als Plädoyer für Mut und Widerstandsgeist angelegt ist. Anhand der Analyse der Drehbuchgenese, der Untersuchung weiterer Arbeiten Pinters für das Filmmedium und des Vergleichs mit dem literarischen Bezugstext wurde der Nachweis geführt, dass er sich, abweichend von früheren Adaptionen, bei denen das Ziel, den Geist des jeweiligen Ausgangstextes sinnadäquat ins andere Medium zu überführen, im Vordergrund stand, den Stoff für eigene künstlerische Zwecke aneignet, indem er weitreichende Modifikationen an der Figuren-, Handlungs- und Erzählkonzeption vornimmt. Wie gezeigt wurde, kehrt Pinter mit der Verwandlung einer passiven Ich-Erzählerin in eine Widerständlerin zu dem aus zahlreichen dystopischen Vorgängerwerken bekannten Muster der dystopischen Rebellionshandlung zurück, wobei er jene Sinnebenen, die Margaret Atwood in ihrem Roman vorrangig durch gattungsinnovative Maßnahmen etabliert hat, außer Acht lässt. Was den von Schlöndorff geleiteten Überarbeitungs- und Realisierungsprozess betrifft, wurde herausgearbeitet, warum Pinters Drehbuch nicht eins-zu-eins filmisch umgesetzt wurde, welche Transformationen das Skript aus welchen Gründen durchlaufen hat und inwiefern die Übernahmen aus Pinters Skript mit neuen Elementen zu einer filmkünstlerischen Lösung zusammengeführt wurden. Unter Verknüpfung der Erkenntnisse zur konzeptionellen Überarbeitung innerhalb des gegebenen Produktionsumfeldes mit den durch Rückgriff auf Werke und Selbstaussagen Schlöndorffs ermittelten zentralen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen wurde erstens deutlich gemacht, dass Schlöndorffs Umgang mit dem Stoff im Wesentlichen von seiner skeptischen Haltung zu den der Fiktion zugrunde liegenden politischen Annahmen und Projektionsmechanismen sowie seinen von Pinter abweichenden Auffassungen von einer gelungenen Literaturverfilmung geprägt war. Zweitens wurde erläutert, warum Schlöndorff den Versuch, das Drehbuch grundlegend neu zu konzipieren, aufgegeben und sich, unterstützt von Margaret Atwood, darauf konzentriert hat, einen tragfähigen Kompromiss aus Pinters Konzept, den Forderungen der Produzenten und eigenen Ideen und Vorstellungen zu realisieren. Und zuletzt wurde dargestellt, welche sinntragenden Abweichungen und Übereinstimmungen das filmische Endprodukt gegenüber Pinters Ursprungsdrehbuch aufweist, und argumentiert, dass die weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen des Drehbuchautors aufgrund der von Schlöndorff getroffenen Entscheidungen im Film am stärksten zur Geltung kommen.

In der Auseinandersetzung mit den deutsch- und englischsprachigen Interpretationsbeiträgen zum Film konnte unter Beweis gestellt werden, dass etliche Forschungspositionen zur Autorschaft, zu den Sinngehalten und zur Bewertung des Films revidiert werden müssen. So wurde nachgewiesen,

dass die „Warum“-Frage in den meisten Fällen entweder überhaupt nicht aufgeworfen oder auf unzutreffende Art und Weise beantwortet wird und dass hierbei oft individuelle Haltungen zu den beteiligten Künstlern und daraus resultierende falsche Annahmen zur künstlerischen Verantwortlichkeit sowie auf die Literaturverfilmung bezogene Wertpräferenzen eine maßgebliche Rolle spielen. Indem die in der Sekundärliteratur aufgestellten Thesen mit den eigenen Rekonstruktions- und Interpretationsergebnissen konfrontiert und die verschiedenen methodischen Vorgehensweisen einer kritischen Betrachtung unterzogen wurden, konnten sowohl Defizite in der Argumentation als auch im wissenschaftlichen Kontext inakzeptable Bewertungsmechanismen ästhetischer und weltanschaulicher Art offengelegt werden. Andererseits konnte auf der gleichen Basis aufgezeigt werden, welche Forschungsergebnisse über die eigenen Ergebnisse hinausgehen bzw. diese ergänzen.

Insgesamt kann behauptet werden, dass mit der erklärenden Interpretation des Films eine lange bestehende Forschungslücke geschlossen wurde. Darüber hinaus konnte die Leistungsfähigkeit des – zur Anwendung auf das spezielle Kunstphänomen modifizierten und erweiterten – Methodenkonzepts der kognitiven Hermeneutik demonstriert werden. Zur Praxistauglichkeit ist jedoch auch anzumerken, dass die in dieser Dissertation vorgenommenen Rekonstruktionen des Produktionsumfeldes und der Konzeptentwicklung zwar überaus ergiebig und beweiskräftig, aber auch sehr arbeits- und zeitintensiv waren und sich in vielen Fällen in dieser Form wohl gar nicht bewerkstelligen lassen. Denn zum einen ist davon auszugehen, dass derartiges Quellenmaterial, wie es für die Untersuchung von *The Handmaid's Tale* erschlossen wurde, oft überhaupt nicht existiert, und zum anderen ist anzunehmen, dass (wie bei meinem Forschungsprojekt) der Zugriff auf vorhandenes produktionsbezogenes Material ausschließlich vor Ort möglich ist, was in der Regel kostspielige Forschungsreisen erforderlich macht. Es wäre wünschenswert, wenn Archivalien dieser Art zum Zwecke der wissenschaftlichen Auswertung zu annehmbaren Nutzungsbedingungen digital zur Verfügung stünden – denn das würde nicht nur die eigentliche Forschungsarbeit vereinfachen, sondern es auch anderen Wissenschaftlern erleichtern, die vorgelegten Ergebnisse und Hypothesen zu überprüfen. Dies erwähne ich nicht zuletzt im Hinblick auf die abschließend vorgestellten Forschungsperspektiven.

Im Prozess der Erforschung von *The Handmaid's Tale* sind eine Reihe von interessanten wissenschaftlichen Problemstellungen zutage getreten, die als konkrete Forschungsfragen formuliert werden können. Abgesehen davon, dass es reizvoll wäre, weitere Kunstphänomene – etwa Verfilmungen dystopischer Klassiker oder neuere Adaptionen dystopischer Jugendliteratur – mithilfe der hier angewandten Methodik zu erklären, erscheinen mir drei Forschungsvorhaben, die auf ganz unterschiedlichen Feldern angesiedelt sind, besonders einträglich. Die Relevanz des ersten potenziellen Projektes – der Klärung der Frage, ob Harold Pinter immer schon ein politischer Autor war oder nicht – ergibt sich aus den in der Pinter-Forschung bestehenden Widersprüchen und den meiner Auffassung nach aus bestimmten weltanschaulichen Bindungen resultierenden Defiziten mancher Forschungspositionen. Ausgehend von meiner Hypothese, dass ein kunstprogrammatischer Paradigmenwechsel, nicht aber eine weltanschauliche Neuorientierung stattgefunden hat, ließe sich die kognitiv-hermeneutische Beweisführung mit der eingehenden Untersuchung weiterer Werke Pinters bzw. Text-Drehbuch-Film-Konstellationen sowie in Auseinandersetzung mit den Argumenten beider Seiten vertiefen und eine neue Perspektive auf diese Streitfrage eröffnen. Von besonderem Nutzwert erscheinen mir zudem Forschungen, die auf eine Verankerung des Theorie- und Methodenkonzepts der kognitiven Hermeneutik in der Filmwissenschaft abzielen. Zum einen sollte – nachdem die Vereinbarkeit mit filmphilologischen Ansätzen und Methoden aufgrund der in der vorliegenden Dissertation geleisteten theoretischen und praktischen Arbeit als erwiesen gelten kann – im Hinblick auf die zu erwartenden positiven Konsequenzen für die wissenschaftliche Interpretationspraxis eine tiefer gehende Kooperation mit dieser Disziplin angestrebt werden. Zum anderen rechtfertigen die diagnostizierten Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der filmischen Literaturadaption den Ansatz, Grundgedanken und Prinzipien der kognitiven Hermeneutik auf dem Feld der Adaptation Theory einzubringen und eine fundierte Verbindungslinie zwischen diesen theoretischen Konzepten herzustellen. Nach meiner Überzeugung würde dies insbesondere der Debatte um die Wertung von Literaturverfilmungen neue Impulse geben.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### Primärwerke

#### *The Handmaid's Tale: Roman und Film*

Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale* (1985). London: Virago 1994.

*Die Geschichte der Dienerin (The Handmaid's Tale)*. USA/D 1990. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008.

Produktionsland:	USA/D
Produktionsjahr:	1990
Regie:	Volker Schlöndorff
Drehbuch:	Harold Pinter
Produktion:	Daniel Wilson
Co-Produktion:	Eberhard Junkersdorf
Kamera:	Igor Luther
Schnitt:	David Ray
Ausstattung:	Tom Walsh
Kostüme:	Colleen Atwood
Musik:	Ryuichi Sakamoto
Künstlerische Beratung:	Jennifer Bartlett
Produktionsfirmen:	Daniel Wilson Productions, Cinecom Entertainment, Bioskop Film, u. a.
Länge:	104 Min (Spieldauer der DVD-Fassung [103'32''])
FSK:	16
Prädikat:	besonders wertvoll
Darsteller:	Natasha Richardson (Kate/Offred), Faye Dunaway (Serena Joy), Aidan Quinn (Nick), Elizabeth McGovern (Moirra), Victoria Tennant (Aunt Lydia), Robert Duvall (Commander Fred), Blanche Baker (Ofglen), Traci Lind (Janine/Ofwarren), Zoey Wilson (Aunt Helena), Lucia Hartpeng (Cora)
DVD-Extras:	„Die Gewalt – elegant verpackt. Volker Schlöndorff über <i>Die Geschichte der Dienerin</i> “ [37'16''] „Biografie Volker Schlöndorff“ (Deutsch, 13 Bildschirmseiten) „Trailer“ (Deutsch, [2'09'']) „Fotogalerie“ (Slideshow mit 50 Produktions- und Standfotos [3'40'']) Presseinfo.pdf (Deutsch, sechs Seiten; enthält „Stabliste“, „Besetzungsliste“, „Inhalt“, „Stimmen“ [Harold Pinter, Margaret Atwood, Volker Schlöndorff] und „Pressestimmen“ [ <i>Der Spiegel</i> 7/1990, <i>Emma</i> 2/1990, <i>AZ-feuilleton</i> 22.02.1990]) Produktionsnotizen.pdf (Englisch, 26 Seiten; „Preliminary Production Notes“, Clein Feldman White Inc.; enthält „Synopsis“, „Production Notes“ sowie Informationen zu Cast, Crew, Autoren, Produzenten und Produktionsfirma)

### Fiktionale Texte

Atwood, Margaret: *Alias Grace* (1996). London: Virago 1998.

Atwood, Margaret: *Bluebeard's Egg* (1983). London: Vintage 1996.

Atwood, Margaret: *Bodily Harm* (1981). London: Vintage 1996.

Atwood, Margaret: *Cat's Eye* (1988). London: Virago 2004.

Atwood, Margaret: *Cold-Blooded* (1992). In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 221–223.

Atwood, Margaret: *Cryogenics: A Symposium* (2002). In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 217–220.

- Atwood, Margaret: *Dancing Girls and Other Stories* (1977). London: Virago 1992.
- Atwood, Margaret: *Die Penelopiade. Der Mythos von Penelope und Odysseus (The Penelopiad. The Myth of Penelope and Odysseus, 2005)*. Berlin: Berlin-Verlag 2005.
- Atwood, Margaret: Freeforall (1986). In: David G. Hartwell: *Northern Suns: The New Anthology of Canadian Science Fiction*. New York: Tor Books 1999, S. 17–24.
- Atwood, Margaret: *Good Bones* (1992). London: Virago 1996.
- Atwood, Margaret: Headlife (2012). In: Sam Weller und Mort Castle (Hg.): *Shadow Show: All-New Stories in Celebration of Ray Bradbury*. New York: William Morrow Paperbacks 2012, S. 19–26.
- Atwood, Margaret: Homelanding (1992). In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 224–228.
- Atwood, Margaret: *Lady Oracle* (1976). Toronto: McClelland & Stewart 1998.
- Atwood, Margaret: *Life Before Man* (1979). London: Cape 1980.
- Atwood, Margaret: *Maddaddam* (2013). London: Bloomsbury 2013.
- Atwood, Margaret: *Moral Disorder* (2006). London: Virago 2007.
- Atwood, Margaret: *Murder in the Dark. Short Fictions and Prose Poems* (1983). London: Virago 1998.
- Atwood, Margaret: *Oryx and Crake* (2003). New York: Anchor Books 2004.
- Atwood, Margaret: *Positron*, Episode 1: „I’m Starved for You“ (2012). E-Book: Byliner Inc. 07.03.2012.
- Atwood, Margaret: *Positron*, Episode 2: „Choke Collar“ (2012). E-Book: Byliner Inc. 19.08.2012.
- Atwood, Margaret: *Positron*, Episode 3: „Erase Me“ (2012). E-Book: Byliner Inc. 20.12.2012.
- Atwood, Margaret: *Positron*, Episode 4: „The Heart Goes Last“ (2013). E-Book: Byliner Inc. 23.05.2013.
- Atwood, Margaret: *Power Politics* (1971). Toronto: Anansi <sup>6</sup>1982.
- Atwood, Margaret: *Stone Mattress* (2014). London: Bloomsbury 2014.
- Atwood, Margaret: *Surfacing* (1972). New York: Anchor Books 1998.
- Atwood, Margaret: *The Animals in That Country* (1968). Boston, MA: Little, Brown 1968.
- Atwood, Margaret: *The Blind Assassin* (2000). London: Virago 2001.
- Atwood, Margaret: *The Edible Woman* (1969). London: Virago 1989.
- Atwood, Margaret: *The Heart Goes Last* (2015). London: Bloomsbury 2015.
- Atwood, Margaret: *The Journals of Susanna Moodie. Poems* (1970). Toronto: Oxford University Press 1970.
- Atwood, Margaret: *The Penelopiad. The Play* (2005). London: Faber and Faber 2007.
- Atwood, Margaret: *The Robber Bride* (1993). London: Virago 2002.
- Atwood, Margaret: *The Tent* (2006). London: Bloomsbury 2006.
- Atwood, Margaret: *The Year of the Flood* (2009). London: Virago 2010.
- Atwood, Margaret: Time Capsule Found on the Dead Planet (2009). In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 229–230.
- Atwood, Margaret: *True Stories* (1981). London: Cape 1982.
- Atwood, Margaret: *Two-Headed Poems* (1978). New York: Simon and Schuster <sup>2</sup>1980.
- Atwood, Margaret: *Wilderness Tips* (1991). London: Virago 1999.
- Bacon, Francis: *Neu-Atlantis (New Atlantis, 1627)*. In: Klaus J. Heinisch (Hg.): *Der utopische Staat*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1960, S. 171–215.
- Bellamy, Edward: *Ein Rückblick aus dem Jahr 2000 auf das Jahr 1887 (Looking Backward 2000–1887, 1888)*. Frankfurt/M.: Fischer 1973.
- Bemmann, Hans: *Erwins Badezimmer* (1984). Stuttgart: Goldmann 2001.
- Blixen, Tania (Karen): Das träumende Kind. In: Tania Blixen: *Wintergeschichten (Winter’s Tales, 1942)*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1986, S. 163–199.

- Böll, Heinrich: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (1974). München: dtv<sup>14</sup>1980.
- Born, Nicolas: *Die Fälschung* (1979). Hamburg: Rowohlt<sup>9</sup>2010.
- Bowen, Elizabeth: *In der Hitze des Tages* (*The Heat of the Day*, 1948). Frankfurt/M.: Schöffling 2006.
- Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451* (1953). Glasgow: HarperCollins 1996.
- Butler, Samuel: *Erewhon* (1872). Harmondsworth: Penguin 1985.
- Campanella, Tommaso: *Der Sonnenstaat* (*Civitas solis*, 1602–1623). In: Klaus J. Heinisch (Hg.): *Der utopische Staat*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1960, S. 111–169.
- Fitzgerald, Francis Scott: *Der letzte Tycoon* (*The Last Tycoon*, 1941). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman* (1969). Frogmore: Panther Books 1973.
- Frisch, Max: *Homo Faber* (1957). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel* (1959). München: dtv<sup>14</sup>2003.
- Hartley, Leslie P.: *Ein Sommer in Brandham Hall* (*The Go-Between*, 1953). Zürich: Diogenes 1990.
- Hartley, Leslie P.: *The Go-Between* (1953). London: Hamilton 1958.
- Hoban, Russell: *Ozeanische Gefühle. Ein Schildkrötenroman* (*Turtle Diary*, 1975). Köln: Diederichs 1985.
- Huxley, Aldous: *Brave New World* (1932). London: Grafton 1977.
- Huxley, Aldous: *Eine Gesellschaft auf dem Lande* (*Crome Yellow*, 1921). München: Piper 1977.
- Huxley, Aldous: *Kontrapunkt des Lebens* (*Point Counter Point*, 1928). München: Piper<sup>4</sup>1989.
- Huxley, Aldous: *Narrenreigen* (*Antic Hay*, 1923). München: Piper<sup>2</sup>1985.
- Ishiguro, Kazuo: *Was vom Tage übrigblieb* (*The Remains of the Day*, 1989). Hamburg: Rowohlt 1990.
- Jens, Walter: *Nein. Die Welt der Angeklagten* (1950). Hamburg: Rowohlt 1954.
- Kleist, Heinrich von: *Michael Kohlhaas* (1810). Stuttgart: Reclam 1982.
- McCarthy, Cormac: *Die Straße* (*The Road*, 2006). London: Picador 2007.
- McEwan, Ian: *Der Trost von Fremden* (*The Comfort of Strangers*, 1981). Zürich: Diogenes 1985.
- Miller, Arthur: *Death of a Salesman* (1949). Frankfurt/M.: Diesterweg<sup>8</sup>1974.
- Moore, Steve: *V wie Vendetta* (*V for Vendetta*). Stuttgart: Panini Verlags GmbH 2005.
- Morris, William: *Kunde von Nirgendwo* (*News from Nowhere*, 1890). Reutlingen: Schwarzwurzel-Verlag 1980.
- Morus, Thomas: *Utopia* (1516). In: Klaus J. Heinisch (Hg.): *Der utopische Staat*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1960, S. 7–110.
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906). Hamburg: rororo 1959.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four* (1949). Harmondsworth: Signet Classic 1989.
- Pinter, Harold: *A Kind of Alaska* (1982). In: Harold Pinter: *Other Places*. New York: Grove 1983, S. 1–40.
- Pinter, Harold: *Ashes to Ashes* (1996). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Faber and Faber<sup>2</sup>2005, S. 389–433.
- Pinter, Harold: *Celebration* (2000). In: Harold Pinter: *Celebration & The Room*. London: Faber and Faber 2000, S. 1–72.
- Pinter, Harold: *Family Voices* (1980). In: Harold Pinter: *Other Places*. New York: Grove 1983, S. 63–83.
- Pinter, Harold: *Monologue* (1972). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Methuen 1981, S. 269–277.
- Pinter, Harold: *Moonlight* (1993). London: Faber and Faber 1993.
- Pinter, Harold: *Mountain Language* (1988). New York: Grove 1989.
- Pinter, Harold: *No Man's Land* (1974). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Methuen 1981, S. 73–153.
- Pinter, Harold: *Old Times* (1970). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Methuen 1981, S. 1–71.
- Pinter, Harold: *One for the Road* (1984). London: Methuen 1984.

- Pinter, Harold: *Party Time* (1991). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Faber and Faber <sup>2</sup>2005, S. 279–314.
- Pinter, Harold: *Precisely* (1983). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Faber and Faber <sup>2</sup>2005, S. 213–220.
- Pinter, Harold: *Press Conference* (2002). In: Harold Pinter: *The Essential Pinter. Selections from the Work of Harold Pinter*. New York: Grove 2006, S. 387–393.
- Pinter, Harold: *The Birthday Party* (1957). In: Harold Pinter: *Plays: One*. London: Methuen 1976, S. 17–97.
- Pinter, Harold: *The Caretaker* (1959). In: Harold Pinter: *Plays: Two*. London: Methuen 1977, S. 13–87.
- Pinter, Harold: *The Dumb Waiter* (1957). In: Harold Pinter: *Plays: One*. London: Methuen 1976, S. 127–165.
- Pinter, Harold: *The Dwarfs* (1952–1956, revised 1989). London: Faber and Faber 1990.
- Pinter, Harold: *The Homecoming* (1964). In: Harold Pinter: *Plays: Three*. London: Methuen 1978, S. 19–98.
- Pinter, Harold: *The Hothouse* (1958/1980). London: Methuen 1980.
- Pinter, Harold: *The Lover* (1962). In: Harold Pinter: *Plays: Two*. London: Methuen 1977, S. 159–196.
- Pinter, Harold: *The New World Order* (1991). In: Harold Pinter: *Plays: Four*. London: Faber and Faber <sup>2</sup>2005, S. 269–278.
- Pinter, Harold: *The Room* (1957). In: Harold Pinter: *Plays: One*. London: Methuen 1976, S. 99–126.
- Pinter, Harold: *Victoria Station* (1982). In: Harold Pinter: *Other Places*. New York: Grove 1983, S. 41–62.
- Pohl, Frederick und Cyril M. Kornbluth: *The Space Merchants* (1952). New York: St. Martin's Press 1985.
- Samjatin, Jewgenij Iwanowitsch: *Wir. (Мы, 1922/52)*. München: Heyne 1972.
- Shakespeare, William: *King Lear* (um 1603). Penguin, Harmondsworth 1985.
- Swift, Jonathan: *A Modest Proposal. For preventing the children of poor people in Ireland, from being a burden on their parents or country, and for making them beneficial to the publick* (1729). Online unter: <http://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm> [Zugriff am 14.09.2017].
- Uhlman, Fred: *Der wiedergefundene Freund (Reunion, 1971)*. Zürich: Diogenes 1998.
- Vonnegut, Kurt: *Das höllische System (Player Piano, 1952)*. München: Goldmann 1988.
- Wells, Herbert George: *A Modern Utopia* (1905). London: Everyman 1994.

### Drehbücher

- Pinter, Harold: *Collected Screenplays 1*. Faber and Faber, London 2000.
- Pinter, Harold: *Collected Screenplays 2*. Faber and Faber, London 2000.
- Pinter, Harold: *Collected Screenplays 3*. Faber and Faber, London 2000.

### Spielfilme<sup>2194</sup>

- 1 Mord für 2 (Sleuth)*. USA 2007, Regie: Kenneth Branagh, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, Eurovideo 2008.
- 1984*. USA 1984, Regie: Michael Radford. DVD, MGM Home Entertainment 2004.
- Æon Flux*. USA 2005, Regie: Karyn Kusama. DVD, Paramount Home Entertainment 2006.
- Baal*. D 1970, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Zweitausendeins 2014. DVD-Extras: „Interview mit Volker Schlöndorff – In einem tiefen Loch“ [34'45''], filmhistorische Dokumente und Pressematerial als PDF (darunter das Presseheft 1969, die „Tagesanalyse (Dienstag, 21.4.1970)“ und das Presseheft 2014).

<sup>2194</sup> Hier aufgeführt sind auch die auf den DVDs enthaltenen und benutzten Extras.

- Brave New World* (Geklonte Zukunft). USA 1998, Regie: Leslie Libman und Larry Williams (TV). VHS, Universal Studios 2000.
- Brazil*. GB 1985, Regie: Terry Gilliam. DVD, 20th Century Fox Home Entertainment 2003.
- Children of Men*. GB/USA 2006, Regie: Alfonso Cuarón. DVD [Special Edition], Universal Pictures 2007.
- Das Meer am Morgen (La mer à l'aube)*. D/F 2012, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Zweitausendeins Edition 2013.
- Das Quiller Memorandum (The Quiller Memorandum)*. GB 1966, Regie: Michael Anderson, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, Koch Media 2004.
- Der Diener (The Servant)*. GB 1963, Regie: Joseph Losey, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, Universal Pictures 2008.
- Der Fangschuss*. D/F 1976, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: „Der Fangschuss – Ein Rückblick.“ [Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta und Eberhard Junkersdorf; 48'53''], filmhistorische Dokumente und Pressematerial als PDF (darunter das Presseheft und eine Biografie Schlöndorffs), u. a.
- Der junge Törless*. D/F 1966, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2009. DVD-Extras: „Der feinsinnige Beobachter als Komplize. Volker Schlöndorff über *Der junge Törless*“ [41'28''], u. a.
- Der letzte Tycoon (The Last Tycoon)*. USA 1976, Regie: Elia Kazan, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, Paramount Home Entertainment 2007.
- Der neunte Tag*. D/LUX/CZ 2004, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Concorde Home Entertainment 2005. DVD-Extras: „Interview Volker Schlöndorff“ [19'35''], „Historischer Hintergrund“, bestehend aus „Das Konzentrationslager Dachau und der Pfarrerblick (vier Bildschirmseiten)“, „Die Besetzung Luxemburgs“ (vier Bildschirmseiten) und „Die Kirche im Nationalsozialismus“ (fünf Bildschirmseiten), u. a.
- Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*. D 1971, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2009. DVD-Extras: „Eine Geschichte, die mir ganz nah war. Volker Schlöndorff über *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*“ [41'36''], filmhistorische Dokumente, Begleit- und Pressematerial als PDF (darunter die Presseinformation, eine Biografie Schlöndorffs, die Chronik „Der Postraub in der Subach“ und ein „Gespräch mit dem Regisseur“), u. a.
- Der Trost von Fremden (The Comfort of Strangers)*. USA/GB 1990, Regie: Paul Schrader, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, MGM Home Entertainment 2004.
- Der Unhold*. D/F/GB 1996, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Filmconfect Home Entertainment 2008. DVD-Extra: „Vom ‚Erlkönig‘ zum ‚Unhold‘ – Volker Schlöndorffs Turnier-Verfilmung“ [30'13''].
- Die Bestimmung 1 (Divergent)*. USA 2014, Regie: Neil Burger. DVD, Concorde Video 2014.
- Die Bestimmung 2 (Insurgent)*. USA 2015, Regie: Robert Schwentke. DVD, Concorde Video 2015.
- Die Bestimmung 3 (Allegiant)*. USA 2016, Regie: Robert Schwentke. DVD, Concorde Video 2016.
- Die Blechtrommel*. D/F u. a. 1979, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2001. DVD-Extras: „*Die Blechtrommel* – Erinnerungen von Volker Schlöndorff“ [20'17''], u. a.
- Die Blechtrommel – Director's Cut*. D/F u. a. 1979, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2010. DVD-Extras: „*Die Blechtrommel* – Erinnerungen von Volker Schlöndorff“ [20'17''], „Volker Schlöndorff über den Director's Cut von *Die Blechtrommel*“ [13'06''], „Aufnahmen von der Synchronisation“ [3'32''], u. a.
- Die Fälschung*. D/F 1981, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: „Bloß nicht die Pseudo-Reportage. Volker Schlöndorff über *Die Fälschung*“ [38'16''], Making-of [28'58''], filmhistorische Dokumente und Presseheft als PDF, u. a.
- Die Geliebte des französischen Leutnants (The French Lieutenant's Woman)*. GB 1981, Regie: Karel Reisz, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, MGM Home Entertainment 2002.

- Die Insel (The Island)*. USA 2005. Regie: Michael Bay. DVD, Warner Home Video 2006.
- Die Moral der Ruth Halbfass*. D 1972, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2009. DVD-Extras: „Volker Schlöndorff über *Die Moral der Ruth Halbfass*“ [15'22"], filmhistorische Dokumente und Pressematerial als PDF (darunter eine Biografie Schlöndorffs), u. a.
- Die Stille nach dem Schuss*. D 2000, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2001. DVD-Extras: „Dokumentation ‚Beobachtungen bei den Dreharbeiten August–Oktober 1999‘“ [28'31"], u. a.
- Die Tribute von Panem, Teil 1 – The Hunger Games*. USA 2012, Regie: Gary Ross. DVD, Studiocanal 2012.
- Die Tribute von Panem, Teil 2 – Catching Fire*. USA 2013, Regie: Francis Lawrence. DVD, Studiocanal 2014.
- Die Tribute von Panem, Teil 3.1 – Mockingjay, Teil 1*. USA 2014, Regie: Francis Lawrence. DVD, Studiocanal 2015.
- Die Tribute von Panem, Teil 3.2 – Mockingjay, Teil 2*. USA 2015, Regie: Francis Lawrence. DVD, Studiocanal 2016.
- Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*. D 1975, Regie: Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: „Erinnerungen an ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘“ [Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta und Eberhard Junkersdorf; 51'42"], Presseheft als PDF, u. a.
- Diplomatie*. D/F 2014, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Koch Media 2015. DVD-Extras: „Interview mit Volker Schlöndorff“ [20'22"], Making-of [26'30"], u. a.
- Ein Aufstand alter Männer (A Gathering of Old Men)*. D/USA 1987, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: „Volker Schlöndorff über *Ein Aufstand alter Männer*“ [30'24"], Presseheft als PDF, u. a.
- Eine Liebe von Swann*. D/F 1984, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: „Ein Tag, der das ganze Leben enthält. Volker Schlöndorff über *Eine Liebe von Swann*“ [31'36"], filmhistorische Dokumente und Pressematerial als PDF (darunter das Presseheft und eine Biografie Schlöndorffs), u. a.
- Elysium*. USA 2013, Regie: Neill Blomkamp. DVD, Sony Pictures Home Entertainment 2013.
- Equilibrium*. USA 2002, Regie: Kurt Wimmer. DVD, Highlight Film 2005.
- Fahrenheit 451*. F 1966, Regie: François Truffaut. DVD, Universal Studios 2003.
- Flucht ins 23. Jahrhundert (Logan's Run)*. USA 1976, Regie: Michael Anderson. DVD, Warner Home Video 2007.
- Gattaca*. USA 1997, Regie: Andrew Niccol. DVD, Columbia Pictures Industries 1997.
- Homo Faber*. D/F/GR 1991, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus Premium Edition 2007. DVD-Extras: „Erlebtes Leben. Volker Schlöndorff über *Homo Faber*“ [55'31"], „Eberhard Junkersdorf über *Homo Faber*“ [21'03"], u. a.
- Hüter der Erinnerung (The Giver)*. USA 2014, Regie: Phillip Noyce. DVD, Studiocanal 2015.
- I Am Legend*. USA 2007. Regie: Francis Lawrence. DVD, Warner Home Video 2008.
- In Time*. USA 2011, Regie: Andrew Niccol. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012.
- Michael Kohlhaas – Der Rebell*. D 1969, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Winkler Film GmbH 2015.
- Palmetto – Dumme sterben nicht aus (Palmetto)*. USA/D 1998, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Warner Home Video 2008.
- Strajk – Die Heldin von Danzig*. D/PL 2006, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2008. DVD-Extras: Making-of [24'08"], u. a.
- Strohfeuer*. D 1972, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2009. DVD-Extras: „Ein Familienunternehmen. Volker Schlöndorff über *Strohfeuer*“ [32'23"], filmhistorische Dokumente, Begleit- und Pressematerial als PDF (darunter die Presseinformation Deutsch und eine Biografie Schlöndorffs), u. a.

*Ten Minutes Older: The Cello*. GB/D/F 2002, Kurzfilme (unter der Regie von Volker Schlöndorff: Episode 6: *Erleuchtung (The Enlightenment)*). DVD, Ascot Elite Home Entertainment 2004.

*The Go-Between*. GB 1970, Regie: Joseph Losey, Drehbuch: Harold Pinter. DVD, Optimum Home Releasing 2007.

*The Road*. USA 2009, Regie: John Hillcoat. DVD, Senator Home Entertainment 2011.

*THX 1138 (Director's Cut)*. USA 1970, Regie: George Lucas. DVD [Special Edition], Warner Home Video 2004.

*Tod eines Handlungsreisenden (Death of a Salesman)*. USA 1985, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2009. DVD-Extras: „Private Conversations – Über die Dreharbeiten zu ‚Tod eines Handlungsreisenden‘“ [81'06"], Presseinformationen als PDF, u. a.

*Uhrwerk Orange (Clockwork Orange)*. USA 1971. Regie: Stanley Kubrick. DVD, Warner Home Video 2001.

*Ulzhan – Das vergessene Licht (Ulzhan)*. D/F/KAZ 2007, Regie: Volker Schlöndorff. DVD, Warner Home Video 2008. DVD-Extras: „Interview mit Volker Schlöndorff“ [30'25"], u. a.

*V wie Vendetta (V for Vendetta)*. USA 2006, Regie: James McTeigue. DVD, Warner Home Video 2007.

*Was vom Tage übrigblieb (The Remains of the Day)*. GB 1993, Regie: James Ivory, Drehbuch: Ruth Praver Jhabvala. DVD, Sony Pictures Home Entertainment 2001.

### Dokumentarfilme<sup>2195</sup>

*Deutschland im Herbst*. D 1978, Regie: Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert und Bernhard Sinkel. DVD, Kinowelt Home Entertainment/Arthaus 2004. DVD-Extras: „Gegenöffentlichkeit herstellen. Volker Schlöndorff über ‚Deutschland im Herbst‘“ [32'28"], „Zeittafel“ (drei Bildschirmseiten), „Presseheft 1978“ (20 Bildschirmseiten), u. a.

*Der Kandidat*. D 1980, Regie: Stefan Aust, Alexander von Eschwege, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff. DVD, Filmverlag der Autoren Edition/Arthaus 2009. DVD-Extras: Presseheft als PDF, u. a.

*Krieg und Frieden*. D 1982, Regie: Stefan Aust, Axel Engstfeld, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff. DVD, Filmverlag der Autoren Edition/Arthaus 2009. DVD-Extras: Presseheft als PDF, u. a.

### Archiv-Quellen<sup>2196</sup>

#### Informationen zu den Archiven

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt am Main, <http://www.deutsches-filmmuseum.de> [Zugriff am 14.09.2017]. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: April 2008. Das Textarchiv des Deutschen Filmmuseums führt Dossiers zu einzelnen Filmen, denen die angegebenen Materialien entnommen sind. Sie werden aufgeführt als „Film-Dossier, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/M.“.

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf, <http://www.duesseldorf.de/filmmuseum> [Zugriff am 14.09.2017]. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: März 2007. Die Bibliothek des Filmmuseums Düsseldorf führt Dossiers zu einzelnen Filmen, denen die angegebenen Materialien entnommen sind. Sie werden aufgeführt als „Film-Dossier, Filmmuseum Düsseldorf“.

Harold Pinter Archive, British Library, 96 Euston Road, London NW 1 2DB, Great Britain, <http://www.bl.uk> [Zugriff am 14.09.2017]. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: Juli 2009. Die Materialien im Pinter-Archiv waren zunächst (ab September 1993) eine Dauerleihgabe des Autors und wurden in der British Library unter der Signatur „Loan 110A/62, 63, 64“ geführt. Nach dem Erwerb des Archivs im Dezember 2007 wurde der Bestand neu katalogisiert. Die Materialien sind in der Bibliotheksnotation aufgeführt unter „Add MS 88880/2/45–54“ und „Add MS 88880/6/27“, wobei in einigen Fällen zusätzlich die Positionsnummer angegeben ist. Die „Archives and Manuscripts“-Datenbank ist über die Webseite der Bibliothek recherchierbar (<http://searcharchives.bl.uk> [Zugriff am 14.09.2017]). Auf

<sup>2195</sup> Hier aufgeführt sind auch die auf den DVDs enthaltenen und benutzten Extras.

<sup>2196</sup> Bei allen den Archiven entnommenen Materialien – auch den veröffentlichten – ist stets der Fundort angegeben.

der Ebene der Suchergebnisse findet sich unter dem Link „Browse this collection“ zusätzlich ein PDF-Dokument zum Download („Download finding aid“).

Margaret Atwood Papers, Thomas Fisher Rare Book Library, 120 St. George Street, St. George Campus, University of Toronto, Toronto, Ontario M5S 1A5, Canada, <https://fisher.library.utoronto.ca> [Zugriff am 14.09.2017]. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: August 2008. Die Materialien sind aufgeführt unter den Referenzbezeichnungen „MS. Coll. 200“, „MS. Coll. 335“ und „MS. Coll. 520“, inklusive der in den Findbüchern aufgeführten Box- und Folder-Nummern. Die Findbücher (Finding Aids), sind auf der Webseite der Bibliothek im PDF-Format verfügbar (<https://fisher.library.utoronto.ca/resources/a-z-index-manuscript-finding-aids> [Zugriff am 14.09.2017]).

Sammlung Volker Schlöndorff, Deutsches Filminstitut – DIF / Deutsches Filmmuseum, Eschborner Landstraße 42–50, 60489 Frankfurt am Main, <http://www.deutsches-filminstitut.de> [Zugriff am 14.09.2017]. Zeitpunkt der Archiv-Recherche: April 2008. Die Materialien sind referenziert als „Sammlung V.S.“, inklusive der Referenznummern im Findbuch. Das Findbuch kann über das Deutsche Filminstitut bezogen werden.

### Recherchematerialien zum Roman und zum Film<sup>2197</sup>

„Printed research materials, mainly photocopies of newspaper articles; May 1984–Oct. 1986“. Add MS 88880/2/48, Pos. 1.

„*The Handmaid's Tale* – Background materials“. MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1–10.

### Margaret Atwood: Notizen, Texte, Vorträge

Atwood, Margaret: „Answers to frequently asked questions.“ Speech given at Waterloo University, 1982, first draft. 22 Seiten, maschinegeschrieben/handschriftlich. MS. Coll. 200, Box 74, Folder 1.

Atwood, Margaret: „Justice and the literary tradition.“ Speech given to Law Society, 1984. 22 Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 90, Folder 38.

Atwood, Margaret: „*Oryx and Crake*: How Much is Fiction?“ Speech for the Canadian Club, MS drafts, 2003. Zwölf Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 520, Box 8, Folder 24.

Atwood, Margaret: „Princeton Speech: ANYFACE: The Role of the Canadian Writer in the United States.“ 20 Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 335, Box 16, Folder 1.

Atwood, Margaret: „Radcliffe Address.“ Radcliffe College Alumni Association, MS draft, 06.06.2003. Sieben Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 520, Box 8, Folder 20.

Atwood, Margaret: „*The Handmaid's Tale* – Before and After.“ November 1986. Vier Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 96, Folder 11.

### Werbematerialien zum Roman

Advertising Copy, Publications: Radio Spot :60, Date: 3/14/86, Franklin Spier Incorporated, New York. Eine Seite, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Änderungen von Margaret Atwood. MS. Coll. 200, Box 149, Folder 3.

Promotional Flyer des Book-of-the-month Club, Inc. An Interview with Margaret Atwood. MS. Coll. 200, Box 149, Folder 4.

Promotional Material, Seal Books. „*The Handmaid's Tale*. For Further Thought“. Verlagsmaterial zur Neuauflage von *The Handmaid's Tale* im Jahr 1997, bestehend aus „A Note to the Reader“ (S. 316) und einem Interview mit Margaret Atwood (S. 317–321). MS. Coll. 335, Box 190, Folder 12.

### Korrespondenz (in chronologischer Reihenfolge)

Brief von Margaret Atwood an Houghton Mifflin vom 25.03.1985. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 73, Folder 11.

Brief von Nan A. Talese, Houghton Mifflin, an Margaret Atwood vom 03.05.1985, mit Kommentaren von Margaret Atwood. MS. Coll. 200, Box 73, Folder 12.

<sup>2197</sup> Da die ausgewerteten „Background materials“ zum Roman in Anhang A und die „Printed research materials“ in Anhang B vollständig aufgeführt sind, werden die einzelnen Artikel hier nicht einzeln aufgelistet.

Brief von Lisbeth Møller-Madsen an Margaret Atwood. Drei Seiten, maschinegeschrieben, bestehend aus dem Anschreiben und einer zweiseitigen Fragenliste. MS. Coll. 335, Box 86, Folder 5.

Brief von Margaret Atwood an Lisbeth Møller-Madsen vom 15.01.1986. Drei Seiten, maschinegeschrieben, bestehend aus dem Anschreiben und einer zweiseitigen Antwortliste. MS. Coll. 335, Box 86, Folder 5.

Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 24.02.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 1.

Brief von Maria Ekman an Margaret Atwood vom 19.03.1986. Zwei Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 151, Folder 8.

Brief von Margaret Atwood an Daniel Wilson vom 26.03.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Der Brief ist dem Vertrag zur Sicherung der Aufführungsrechte („Deal Memorandum“) vom 26.03.1986 beigeheftet. Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 01.

Brief von Margaret Atwood an Maria Ekman vom 10.04.1986. Zwei Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 151, Folder 8.

Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 01.07.1986. Eine Seite, handschriftlich. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson („Screenwriting Agreement“) vom 23.07.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Der Brief ist dem Vertrag zur Sicherung der Aufführungsrechte („Deal Memorandum“) vom 26.03.1986 beigeheftet. Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 01.

Brief von Karel Reisz an Margaret Atwood vom 30.07.1986. Zwei Seiten, handschriftlich. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 1.

Brief von Margaret Atwood an Karel Reisz vom 12.08.1986. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 1.

Brief von Margaret Atwood an Harold Pinter vom 29.09.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 01.10.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Karel Reisz vom 17.10.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Briefwechsel zwischen Margaret Atwood (10.11.1986) und Tanja Jacobs (13.10.1986). MS. Coll. 200, Box 152, Folder 1.

Brief von Harold Pinter an Daniel Wilson vom 19.12.1986. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Daniel Wilson an Phoebe Larmore vom 16.01.1987. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Margaret Atwood an Daniel Wilson vom 09.02.1987. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988]. Eine Seite maschinegeschrieben. Das im Pinter-Archiv enthaltene Dokument ist mit handschriftlichen Vermerken „August 1988“ und „Response 23/9/88“ versehen. Die Kopie des Briefes im Atwood-Archiv enthält keine handschriftlichen Vermerke. Add MS 88880/6/27, Pos. 5; MS. Coll. 200, Box 112, Folder 14. Siehe auch Anm. 1011.

Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 06.09.1988. Zwei Seiten, handschriftlich. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Margaret Atwood an Volker Schlöndorff vom 14.09.1988. Eine Seite, handschriftlich. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 19.09.1988. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 23.09.1988. Zwei Seiten, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 05.10.1988. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood vom 11.10.1988. Eine Seite, handschriftlich. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Daniel Wilson an Margaret Atwood vom 27.12.1988. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 2.

Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter (undatiert, mit dem handschriftlichen Vermerk „1988“). Eine Seite, handschriftlich. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Telegramm von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 10.01.1989. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 11.01.1989 [fälschlich auf 1988 datiert]. Drei Seiten, maschinegeschrieben. Dem im Pinter-Archiv enthaltenen Exemplar sind zwei Seiten mit handschriftlichen Notizen von Harold Pinter angeheftet. Add MS 88880/6/27, Pos. 5; Sammlung V.S., 23.8.2, Nr. 01; MS. Coll. 200, Box 112, Folder 26. Siehe auch Anm. 1048.

Brief von Margaret Atwood an Volker Schlöndorff vom 13.01.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 16.01.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Telefax Cinecom/Daniel Wilson, „Notes on January 24, 1989 Draft of ‚The Handmaid’s Tale‘“, datiert auf den 27.01.1989, mit zwei aufgedruckten Faxkennungen „Feb-2-89 THU 19:06 CINECOM“ und „Feb. 7 '89 15:34 DANIEL WILSON“. Fünf Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Anmerkungen. Sammlung V.S., 23.8.6, Nr. 03. Siehe auch Anm. 1062.

Briefwechsel zwischen Margaret Atwood (02.02.1989) und Charmaine Broe (23.01.1989, Poststempel). MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 17.02.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 27.03.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 28.03.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 31.03.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Briefwechsel zwischen Volker Schlöndorff (undatiert, eine Seite, handschriftlich) und Margaret Atwood (05.04.1989, eine Seite, maschinegeschrieben), inklusive Szenenvorschlägen von Margaret Atwood (drei Seiten, maschinegeschrieben). MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Postkarte von Volker Schlöndorff an Margaret Atwood (undatiert, auf einem angehefteten Notizzettel ist „July 5th“ vermerkt). MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Telefax von Volker Schlöndorff an Amir, Bart und Danny vom 11.10.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Telefax von Volker Schlöndorff an Harold Pinter vom 11.12.1989. Vier Seiten inklusive Faxdeckblatt, handschriftlich, an Pinters Telefax vom 12.12.1989 angeheftet. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Telefax von Harold Pinter an Volker Schlöndorff vom 12.12.1989. Zwei Seiten, maschinegeschrieben. Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von Margaret Atwood an Arnulf Conradi, S. Fischer Verlag (Frankfurt am Main) vom 14.12.1989. Eine Seite, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Brief von Margaret Atwood an Julie Kuehndorf, Clein Feldman White Inc., Marketing + Public Relations (undatiert, wahrscheinlich 1989). Eine Seite, maschinegeschrieben, inklusive des angehängten Textes „*The Handmaid’s Tale* – Before and After by Margaret Atwood“ (zwei Seiten, maschinegeschrieben). MS. Coll. 200, Box 152, Folder 3.

Brief von Virginia Kelly, VK & Associates, an Margaret Atwood vom 29.01.1990. Drei Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 152, Folder 5.

Brief der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) an Neue Constantin Film GmbH & Co. Verleih KG, inklusive Gutachten des Bewertungsausschusses für den Film *Die Geschichte der Dienerin* vom 30.01.1990. Drei Seiten, maschinengeschrieben. Film-Dossier, Filmmuseum Düsseldorf.

Briefwechsel zwischen Harold Pinter (27.02.1991) und John Whalen-Bridge (19.01.1991). Add MS 88880/6/27, Pos. 5.

Brief von David Shipley, *The New York Times*, an Margaret Atwood vom 22.12.1998. Eine Seite, maschinengeschrieben. MS. Coll. 520, Box 7, Folder 28.

### Projektunterlagen zur Filmproduktion

Antrag auf Gewährung eines bedingt rückzahlbaren Darlehens (Bayerisches Filmförderungsprogramm) / Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989. Vier Seiten, maschinengeschrieben. Beigeheftet sind Anlage 1 (Film: Der Report der Magd, Inhalt (Kurzform). Eine Seite, maschinengeschrieben) und Anlage 2 (Bisherige Produktionstätigkeit Bioskop-Film. Eine Seite, maschinengeschrieben). Die im Antragsformblatt aufgeführten Anlagen 3 (Nachweis der Rechte an Stoff, Buch und Titel), 4 (Stabliste), 5 (Besetzungsliste) und 6 (Kalkulation) sind nicht beigeheftet, sondern werden in der Sammlung V.S. gesondert geführt. Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 02.

Besetzungsliste. Eine Seite, maschinengeschrieben. Dieses Dokument ist im Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989 (Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 02) als Anlage 5 aufgeführt. Sammlung V.S., 23.3.2, Nr. 02.

Kalkulation. Zwei Seiten, maschinengeschrieben. Dieses Dokument ist im Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989 (Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 02) als Anlage 6 aufgeführt. Sammlung V.S., 23.3.2, Nr. 03.

Stabliste. Zwei Seiten, maschinengeschrieben. Dieses Dokument ist im Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989 (Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 02) als Anlage 4 aufgeführt. Sammlung V.S., 23.3.2, Nr. 01.

Submissions List *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. Eine Seite, maschinengeschrieben. MS. Coll. 200, Box 149, Folder 3.

Vertrag zur Sicherung der Aufführungsrechte („Deal Memorandum“) vom 26.03.1986, unterschrieben von Margaret Atwood (10.03.1987) und Daniel Wilson (20.03.1987). Per Telefax gesendet am 12. bzw. 13. Januar 1989. Acht Seiten, maschinengeschrieben, inklusive des beigehefteten Briefs von Margaret Atwood an Daniel Wilson vom 26.03.1986 (eine Seite, maschinengeschrieben) und des beigehefteten Briefs von Harold Pinter an Daniel Wilson („Screenwriting Agreement“) vom 23.07.1986 (eine Seite, maschinengeschrieben). Dieses Dokument inklusive der beigehefteten Briefe ist im Antragsformblatt für ein Darlehen zur Förderung der Filmproduktion vom 19.01.1989 (Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 02) als Anlage 3 aufgeführt. Sammlung V.S., 23.10.3, Nr. 01.

### Arbeitsmaterialien zum Film (in chronologischer Reihenfolge)

Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; July–Sept. [1986]“. 202 Seiten, handschriftlich, 03.07.1986–30.09.1986. Add MS 88880/2/45.

Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Oct. [1986]“. 102 Seiten, handschriftlich, 02.09.1986–02.11.1986. Add MS 88880/2/46.

Harold Pinter – „Autograph notes and draft pages; Nov. [1986]–Feb. [1987]“. 114 Seiten, handschriftlich, 27.10.1986–07.02.1987. Add MS 88880/2/47.

Harold Pinter – „Breakdown of chapters in novel; [circa 1986]“. 21 Seiten, maschinengeschrieben. Add MS 88880/2/48, Pos. 2.

Harold Pinter – „‘Skeleton‘ outline of the plot with autograph revisions plus photocopy of the same; 1 Oct. 1986“. 16 Seiten, maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Harold Pinter. Add MS 88880/2/48, Pos. 3.

Harold Pinter – „‘Skeleton‘ outline of the plot with autograph revisions; 8 Oct. 1986“. 17 Seiten, maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Harold Pinter. Add MS 88880/2/48, Pos. 4.

Harold Pinter – „Pages detailing the new order of the script, entitled ‚new continuity‘; 28 Oct. 1986“. Drei Seiten, maschinengeschrieben. Add MS 88880/2/48, Pos. 5.

Drehbuch *The Handmaid's Tale* – „[Third] draft with autograph revisions; 12 Dec. 1986“. Drehbuchentwurf, 135 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Harold Pinter. Add MS 88880/2/52.

Drehbuch *The Handmaid's Tale* – „[Fourth] draft with autograph revisions; 2 Feb. 1987“. Drehbuchentwurf, 139 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Harold Pinter. Add MS 88880/2/53.

Drehbuch *The Handmaid's Tale* – „[Fifth] draft with autograph revisions; Feb. 1987“. Drehbuchentwurf, 147 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Harold Pinter. Add MS 88880/2/54.

Drehbuch *The Handmaid's Tale*, Februar 1987, 147 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Margaret Atwood. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 1–6.

Margaret Atwood – „Notes on Harold Pinter's First Draft Script of *Handmaid's Tale*“, by Margaret Atwood“, April 2, 1987. Drei Seiten, maschinegeschrieben. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 7.

Drehbuch *The Handmaid's Tale*, Oktober 1988, 145 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Margaret Atwood. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 20–25.

Drehbuch *The Handmaid's Tale*, 24. Januar 1989, „Revised by V.S.“, 102 Seiten, maschinegeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen von Margaret Atwood und Volker Schlöndorff. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 27–31.

Drehbuch *The Handmaid's Tale*, 1. September 1989, „Updated according to the final cut“/ „Sept. 1st, 1989, V.S.“. 106 Seiten, maschinegeschrieben. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 12.

### Werbematerialien zum Film

Informationsblatt: Abdruck der Pressekonferenz. 23 Seiten, maschinegeschrieben. Sammlung V.S., 23.6.5, Nr. 03.

Presseheft *Die Geschichte der Dienerin*. Deutsch, 48 Seiten. Das in der Sammlung V.S. enthaltene Exemplar weist handschriftliche Bearbeitungen und Markierung einzelner Textstellen auf; auch sind Fotokopien von Zeitungsartikeln (*Journal Internationale Filmfestspiele Berlin* 2/1990, *Emma* 2/90, *AZ-feuilleton* 22.02.1990) beigelegt, auf denen einzelne Textstellen markiert sind. Sammlung V.S., 23.6.3, Nr. 01; Film-Dossier, Filmmuseum Düsseldorf.

Presseheft *The Handmaid's Tale* (Preliminary Production Notes), Clein Feldmann White Inc., Marketing + Public Relations. Englisch, 35 Seiten, größtenteils unnummeriert, maschinegeschrieben, z. T. von Volker Schlöndorff handschriftlich bearbeitet. Bestehend aus: Titelblatt (S. 1); „Note“ [Harold Pinter] (S. 2); Aufstellung des Cast (S. 3–4); „Technical Credits“ (S. 5–6); „Synopsis“ (S. 7–8); „Production Notes“ (S. 9–13); „The Handmaid's Tale – Before and After by Margaret Atwood“ (S. 14–15); „The Handmaid's Tale – A Glossary of Terms“ (S. 16); Informationen zu Regisseur, Schauspielern, Drehbuchautor, Romanautorin, Produzenten und Produktionsfirma (S. 17–35). Sammlung V.S., 23.6.3, Nr. 04.

Presseinformationen, Entwurf, THT Films Inc. („Preliminary Production Information“). Englisch, neun Seiten, maschinegeschrieben, mit beigehefteter handschriftlicher Notiz vom 22.03.1989. Sammlung V.S., 23.6.3, Nr. 02.

### Nicht-fiktionale Texte

Atwood, Margaret: A Failure. In: *Artes. An International Reader of Literature, Arts and Music*. San Francisco, CA 1998, S. 93–101. [MS. Coll. 335, Box 56, Item 9].

Atwood, Margaret: Acceptance Speech. In: *The Humanist* 47.5 (1987), S. 5–7, 32.

Atwood, Margaret: Amnesty International: An Address (1981). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 393–397.

Atwood, Margaret: An End to Audience? In: *Dalhousie Review* 60 (Autumn 1980), S. 415–433.

Atwood, Margaret: An Introduction to *The Edible Woman* (1981). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 369–370.

Atwood, Margaret: An Open Letter from Margaret Atwood to the Judson Independent School District. In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 243–244.

Atwood, Margaret: *Brave New World* by Aldous Huxley (2007). In: Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012, S. 184–193.

Atwood, Margaret: Canadian-American Relations: Surviving the Eighties (1981). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 371–392.

Atwood, Margaret: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006.

Atwood, Margaret: Genesis of *The Handmaid's Tale* and Role of the Historical Notes. Talk at the University of Rouen (November 16th, 1998). In: Jean-Michel Lacroix, Jaques Leclair und Jack Warwick: *The Handmaid's Tale, Roman Protéen. Conférence de Margaret Atwood: Genèse du roman et fonction des Notes Historiques. Table ronde avec l'auteur*. Publication Université Rouen Havre, 1999, S. 7–14 (Vortrag von Margaret Atwood) und S. 15–24 (Round Table-Gespräch).

Atwood, Margaret: George Orwell: Some Personal Connections (2003). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 333–340.

Atwood, Margaret: If You Can't Say Something Nice, Don't Say Anything At All. In: Libby Scheier, Sarah Sheard und Eleanor Wachtel (Hg.): *Language in Her Eye: Writing and Gender. Views by Canadian Women Writing in English*. Toronto <sup>2</sup>1990, S. 15–25.

Atwood, Margaret: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago 2012.

Atwood, Margaret: In Search of *Alias Grace*: On Writing Canadian Historical Fiction (1996). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 209–229.

Atwood, Margaret: Introduction: Reading Blind. Introduction to *The Best American Short Stories* (1989). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 109–122.

Atwood, Margaret: Laughter vs. Death (1983). In: Margaret Atwood: *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983–2005*. New York: Carroll & Graf Publishers 2005, S. 12–18.

Atwood, Margaret: Marge Piercy: *Woman on the Edge of Time, Living in the Open* (1976). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 272–278.

Atwood, Margaret: Mathews and Misrepresentation (1973). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 129–150.

Atwood, Margaret: Nationalism, Limbo and the Canadian Club (1971). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 83–89.

Atwood, Margaret: *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge, MA u. a.: Cambridge University Press 2002.

Atwood, Margaret: Not So Grimm: The Staying Power of Fairy Tales. Review of *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* by Marina Warner (1995). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 197–201.

Atwood, Margaret: On Being a „Woman Writer“: Paradoxes and Dilemmas (1976). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 190–204.

Atwood, Margaret: Pinteresque (2000). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 241–242.

Atwood, Margaret: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982.

Atwood, Margaret: Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Behaviour in the Creation of Literature (1993). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 171–186.

Atwood, Margaret: *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972). Toronto: Anansi <sup>4</sup>1976.

Atwood, Margaret: Ten Ways of Looking at *The Island of Doctor Moreau* (2005). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 383–396.

Atwood, Margaret: The Curse of Eve – Or, What I Learned in School (1978). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 215–228.

- Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 119.3 (May 2004), S. 513–517.
- Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale*: A Feminist Dystopia? In: Marta Dvorak (Hg.): *Lire Margaret Atwood*. *The Handmaid's Tale*. Rennes 1999, S. 17–30.
- Atwood, Margaret: The Queen of Quinkdom. Review of *The Birthday of the World and Other Stories* by Ursula K. Le Guin (2002). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 297–308.
- Atwood, Margaret: *Travels Back* (1973). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 107–113.
- Atwood, Margaret: What's so funny? Notes on Canadian Humour (1974). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 175–189.
- Atwood, Margaret: *When Afghanistan Was at Peace* (2001). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 245–247.
- Atwood, Margaret: *Witches* (1980). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 329–333.
- Atwood, Margaret: *Writing Oryx and Crake* (2003). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 321–323.
- Atwood, Margaret: *Writing the Male Character* (1982). In: Margaret Atwood: *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi 1982, S. 412–430.
- Atwood, Margaret: *Writing Utopia* (1989). In: Margaret Atwood: *Curious Pursuits. Occasional Writing 1970–2005*. London: Virago 2006, S. 85–94.
- Atwood, Margaret: *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose: 1983–2005*. New York: Carroll & Graf Publishers 2005.
- Jünger, Ernst: *Zur Geiselfrage: Schilderung der Fälle und ihrer Auswirkungen* (1942). Hrsgg. von Sven Olaf Berggötz, mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. E-Book: Klett-Cotta 2011.
- Pinter, Harold: A Pinter Drama in Stoke Newington (Letter to the *Guardian*, 9 July 1996). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 233.
- Pinter, Harold: An Open Letter to the Prime Minister (*Guardian*, 17 February 1998). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 255–257.
- Pinter, Harold: Art, Truth and Politics. The Nobel Lecture (2005). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 285–300.
- Pinter, Harold: Arthur Miller's Socks (1985). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 65–66.
- Pinter, Harold: Blowing up the Media (*Index on Censorship*, May 1992). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 221–225.
- Pinter, Harold: Caribbean Cold War (*Red Pepper*, May 1996). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 229–232.
- Pinter, Harold: Eroding the Language of Freedom (*Sanity*, March 1989). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 208–209.
- Pinter, Harold: House of Commons Speech (21 January 2003). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 264.
- Pinter, Harold: Iraq Debate (Imperial War Museum, 23 September 2004). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 265–266.
- Pinter, Harold: It Never Happened (*Guardian*, 4 December 1996). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 234–237.

- Pinter, Harold: Oh, Superman (Broadcast for *Opinion*, Channel 4, 31 May 1990). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 210–220.
- Pinter, Harold: On Prisons in the United States: Extract from a Speech Delivered to the Confederation of Analytical Psychologists, London, 25 June 1999. In: Thomas Fahy und Kimball King: *Captive Audience: Prison and Captivity in Contemporary Theater*. New York 2003, S. 67–68.
- Pinter, Harold: On *The Birthday Party* I (30 March 1958). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 20–24.
- Pinter, Harold: On *The Birthday Party* II (October 1958). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 25–28.
- Pinter, Harold: On The Screenplay of *A la recherche du temps perdu* (1978). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 53–54.
- Pinter, Harold: Postscript (HP: May 1985). In: Harold Pinter: *One for the Road. With production photos by Ivan Kyncl and an interview on the play and its politics*. London: Methuen 1985, S. 24.
- Pinter, Harold: The US and El Salvador (*Observer*, 28 March 1993). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 226–228.
- Pinter, Harold: The US Elephant Must Be Stopped (*Guardian*, 5 December 1987). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 205–207.
- Pinter, Harold: University of Florence Speech (10 September 2001). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 258–260.
- Pinter, Harold: University of Turin Speech (27 November 2002). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 261–263.
- Pinter, Harold: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009.
- Pinter, Harold: Wilfred Owen Award for Poetry (Acceptance Speech, 18 March 2005). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 267–268.
- Pinter, Harold: Writing for Myself (Based on a conversation with Richard Findlater published in *The Twentieth Century*, February 1961). In: Harold Pinter: *Plays: Two*. London: Methuen 1977, S. 9–12.
- Pinter, Harold: Writing for the Theatre (1962). In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 29–35.
- Schlöndorff, Volker: „Die Blechtrommel“: *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Sammlung Luchterhand<sup>3</sup>1979.
- Schlöndorff, Volker: *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*. München: Hanser 2008.
- Schlöndorff, Volker: *The Handmaid's Tale* (An edited version of an interview with Brigitte Gauthier and of the Key Note Conference [...], 22 March 2007. Translated by Charles Hadley). In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 33–42.
- Schlöndorff, Volker: Zum Film *Un amour de Swann* (1983). In: Achim Hölter (Hg.): *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig*. Frankfurt/M. 1998, S. 230–232.

## Interviews

- Andò, Roberto: *Ritratto di Harold Pinter* (Dokumentarfilm, Italien 1998; Transkript). In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 199–210.
- Aragay, Mireia und Roman Simó: *Writing, Politics and Ashes to Ashes. An Interview with Harold Pinter* by Mireia Aragay and Ramon Simó, Universitat de Barcelona, Departement [sic] de Filologia An-

- glesa i Alemanya, 6. December 1996. In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 238–254.
- Bader, Rudolf: To Write Is to Wrestle with an Angel (1995). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 186–199.
- Bensky, Lawrence M.: The Art of the Theatre. Pinter interviewed by Lawrence M. Bensky in *The Paris Review*, 1966. In: Ian Smith (Hg.): *Pinter in the Theatre*. London 2005, S. 49–66.
- Billington, Michael: Harold Pinter and Michael Billington in Conversation at the National Film Theatre, 26 October 1996. In: Harold Pinter: *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics; 1948–2008*. London: Faber and Faber 2009, S. 74–83.
- Brans, Jo: Using What You're Given (1982). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 140–151.
- Buchka, Peter: *Volker Schlöndorff. Es wäre besser ein anderer zu sein. Die filmischen Spekulationen des Volker Schlöndorff*. Filmessay 60 Min., D 1991. DVD, Kick Film 2003.
- Castro, Jan Garden: An Interview with Margaret Atwood. April 20, 1983. In: Kathryn VanSpanckeren und Jan Garden Castro (Hg.): *Margaret Atwood. Vision and Forms*. Carbondale, IL u. a. 1988, S. 215–232.
- Davidson, Jim: Where Were You When I Really Needed You (1978). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 86–98.
- Dodson, Danita J.: An Interview with Margaret Atwood. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38.2 (Winter 1997), S. 96–104.
- Fitz Gerald, Gregory and Kathryn Crabbe: Evading the Pigeonholers (1979). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 131–139.
- Ford, Anna: Radical Departures. Pinter interviewed by Anna Ford on *Omnibus* (BBC TV), transcript published in *The Listener*, 27 October 1988. In: Ian Smith (Hg.): *Pinter in the Theatre*. London 2005, S. 79–89.
- Gibson, Graeme: Dissecting the Way a Writer Works (1972). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 3–19.
- Gillen, Francis X.: A Conversation: Margaret Atwood and Students. Moderated by Francis X. Gillen. In: Kathryn VanSpanckeren und Jan Garden Castro (Hg.): *Margaret Atwood. Vision and Forms*. Carbondale, IL u. a. 1988, S. 233–243.
- Govier, Katherine: Margaret Atwood: „There's nothing in the book that hasn't already happened.“ (1985). In: *Quill & Quire* 51.9, S. 66–67.
- Gross, Miriam: Pinter on Pinter. Pinter interviewed by Miriam Gross, first published in *The Observer*, 5 October 1980. In: Ian Smith (Hg.): *Pinter in the Theatre*. London 2005, S. 67–78.
- Gussow, Mel: „Even old Sophocles didn't know what was going to happen next“ (September 1993). In: Mel Gussow: *Conversations with Pinter*. London 1994, S. 95–154.
- Gussow, Mel: „Something to do with the sofa?“ (December 1971). In: Mel Gussow: *Conversations with Pinter*. London 1994, S. 15–47.
- Gussow, Mel: „Stan, don't let them tell you what to do“ (December 1988). In: Mel Gussow: *Conversations with Pinter*. London 1994, S. 65–79.
- Gussow, Mel: „Two people in a pub ... talking about the past“ (December 1979). In: Mel Gussow: *Conversations with Pinter*. London 1994, S. 49–63.
- Gussow, Mel: [Silence, followed by audience laughter] (October 1989). In: Mel Gussow: *Conversations with Pinter*. London 1994, S. 81–93.
- Halliwell, Martin: Awaiting the Perfect Storm (2003). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 253–264.
- Hammond, Karla: Articulating the Mute (1978). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 109–120.
- Hammond, Karla: Defying Distinctions (1978). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 99–108.

- Hancock, Geoff: Tightrope-Walking Over Niagara Falls (1986). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 191–220.
- Heilmann, Ann und Debbie Taylor: Fifty-Two Ways of Making Butter (2001). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 236–252.
- Hern, Nicholas: A Play and its Politics. A conversation between Harold Pinter and Nicholas Hern (February 1985). In: Harold Pinter: *One for the Road. With production photos by Ivan Kyncl and an interview on the play and its politics*. London: Methuen 1985, S. 5–23.
- Ingersoll, Earl G. (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990.
- Ingersoll, Earl G. (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006.
- Jamkhandi, Sudhakar R.: An Interview with Margaret Atwood. In: *Commonwealth Novel in English* (January 1983), S. 1–6.
- Langer, Beryl: There Are No Texts without Life (1987). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 125–138.
- Lyons, Bonnie: Using Other People's Dreadful Childhoods (1987). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 221–233.
- McElroy, James: The Ancient Mariner Experience of Writing, and Reading (1993). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 164–171.
- Meese, Elizabeth: The Empress Has No Clothes (1985). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 177–190.
- Meltzer, Gabrielle: Finding the Inner Silence to Listen (1994). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 177–185.
- Mendez-Egle, Beatrice: Witness Is What You Must Bear (1983). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 162–170.
- Meyer, Bruce und Brian O'Riordan: The Beaver's Tale (1992). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 153–163.
- Morris, Mary: The Art of Fiction CXXI: Margaret Atwood (1986). In: *Paris Review* 32.117 (1990), S. 68–88.
- Oates, Joyce Carol: Dancing on the Edge of the Precipice (1978). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 74–85.
- Oates, Joyce Carol: My Mother Would Rather Skate Than Scrub Floors (1978). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 69–73.
- Reynolds, Margaret: Interview with Margaret Atwood (26 May 2001). In: Margaret Reynolds und Jonathan Noakes (Hg.): *Margaret Atwood: The Essential Guide to Contemporary Literature*. London 2002, S. 11–25.
- Sandler, Linda: A Question of Metamorphosis (1976). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 40–57.
- Solomon, Evan: Letting the Words Do the Work (2000). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Waltzing Again: New and Selected Conversations with Margaret Atwood*. Princeton, NJ 2006, S. 222–235.
- Thompson, Harry: Harold Pinter Replies. Pinter interviewed by Harry Thompson for *New Theatre Magazine*, II.2, January 1961. In: Ian Smith (Hg.): *Pinter in the Theatre*. London 2005, S. 43–48.
- Twigg, Alan: Just Looking at Things That Are There (1979). In: Earl G. Ingersoll (Hg.): *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton, NJ 1990, S. 121–130.
- Zacharias, Carna: Atwood Margaret: „... Lady Macbeth schreiben, wenn ich es möchte.“ Ein Interview mit Margaret Atwood von Carna Zacharias. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 25./27. März 1990, S. 1084–1087.

## Forschungsliteratur

- Affeldt-Schmidt, Birgit: *Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert*. Diss. 1989. Stuttgart 1991.
- Andò, Roberto: Remembering others. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 211–218.
- Angel-Perez, Elisabeth: *Ashes to Ashes, Pinter's Dibbuks*. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 139–160.
- Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2: 1945 bis heute. München 1964, S. 111–115.
- Baughman, Cynthia: [Review of] *The Handmaid's Tale*. In: Francis X. Gillen und Steven H. Gale (Hg.): *The Pinter Review: Annual Essays 1990*. Tampa, FL 1990, S. 92–96.
- Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart 2004.
- Beran, Carol L.: The End of the World and Other Things: *Life before Man* and *The Handmaid's Tale*. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 128–134.
- Berg, Manfred: Die historische Dimension: Vom Puritanismus zum religiösen Pluralismus. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 32–49.
- Bergmann, Harriet F.: Teaching Them to Read: A Fishing Expedition in *The Handmaid's Tale*. In: *College English* 51.8 (December 1989), S. 847–854.
- Bignell, Jonathan: Lost Messages: *The Handmaid's Tale*, Novel and Film. In: *British Journal of Canadian Studies* 8.1 (1993), S. 71–84.
- Billington, Michael: *The Life and Work of Harold Pinter*. London 1996.
- Bode, Christoph: *Aldous Huxley, Brave New World*. München 1985.
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Stuttgart 2005.
- Borstnar, Nils, Eckhard Papst und Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002.
- Bouson, J. Brooks: A Feminist and Psychoanalytic Approach in a Women's College. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 122–127.
- Bouson, J. Brooks: *Brutal Choreographies. Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst, MA 1993. Kapitel 7: The Misogyny of Patriarchal Culture in *The Handmaid's Tale* (S. 135–158).
- Bracht, Max: „Handmade Tales“ – Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* im produktionsorientierten Fremdsprachenunterricht. In: *Neusprachliche Mitteilungen* 52.4 (1999), S. 229–238.
- Bray, Barbara: Pinter's radio plays. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 19–25.
- Broich, Ulrich: *Gattungen des modernen englischen Romans*. Wiesbaden 1975.
- Bühler Roth, Verena: *Wilderness and the Natural Environment. Margaret Atwood's Recycling of a Canadian Theme*. Diss. Zürich 1998. Kapitel 5: *The Handmaid's Tale: Anti-Natural Dystopia and the Ideology of the Natural* (S. 149–171).
- Caminero-Santangelo, Marta: Moving Beyond „The Blank White Spaces“: Atwood's Gilead, Post-modernism, and Strategic Resistance. In: *Studies in Canadian Literature* 19.1 (1994), S. 20–42.
- Carrington, Ildikó de Papp: A Swiftian Sermon. *Essays on Canadian Writing* 34 (Spring 1987), S. 127–132.
- Cooke, Nathalie: *Margaret Atwood. A Biography*. Toronto 1998.
- Cooke, Nathalie: *Margaret Atwood. A Critical Companion*. Westport, CT u. a. 2004.
- Cooper, Pamela: Sexual Surveillance and Medical Authority in Two Versions of *The Handmaid's Tale*. In: *Journal of Popular Culture* 28.4 (Spring 1995), S. 49–66.

- Cooper, Pamela: Voye[u]rism and the Filming of *The Handmaid's Tale*“. In: Harold Bloom (Hg.): *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Broomall, PA 2004, S. 93–95.
- Crick, Bernard: *Grundformen politischer Systeme. Eine historische Skizze und ein Modell*. München 1975.
- Davies, Madeleine: Margaret Atwood's female bodies. In: Coral Ann Howells (Hg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, MA 2006, S. 58–71.
- Dickinson, Peter: *Screening Gender, Framing Genre. Canadian Literature into Film*. Toronto 2007. Kapitel 1: Sex Maidens and Yankee Skunks: A Field Guide to Reading „Canadian“ Movies (S. 17–48).
- Dopp, Jamie: Subject-Position as Victim-Position in *The Handmaid's Tale*. In: *Studies in Canadian Literature* 19.1 (1994), S. 43–57.
- Drescher, Horst W.: Der Außenseiter im utopischen Roman der Moderne: George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, und Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*. In: *Anglia* 96 (1978), S. 430–446.
- Epstein, Grace: Nothing to Fight for: Repression of the Romance Plot in Harold Pinter's Screenplay of *The Handmaid's Tale*. Paper originally presented at the International Pinter Festival, Columbus, Ohio, April 19, 1991. In: Francis X. Gillen und Steven H. Gale (Hg.): *The Pinter Review: Annual Essays 1992–1993*. Tampa, FL 1994, S. 54–60.
- Evans, Mark: Versions of History: *The Handmaid's Tale* and its Dedictees. In: Colin Nicholson (Hg.): *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity. New Critical Essays*. Basingstoke u. a. 1994, S. 177–188.
- Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*. Göttingen <sup>2</sup>1995.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München <sup>2</sup>2008.
- Filipczak, Dorota: Is There No Balm in Gilead? Biblical Intertext in *The Handmaid's Tale*. In: *Journal of Literature & Theology* 7.2 (June 1993), S. 171–185.
- Foley, Michael: „Basic Victim Positions“ and the Women in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: *Atlantis: A Women's Studies Journal* 15.2 (Spring 1990), S. 50–58.
- Freibert, Lucy M.: Control and Creativity: The Politics of Risk in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Judith McCombs (Hg.): *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston, MA 1988, S. 280–291.
- Freyermuth, Gundolf S.: *Der Übernehmer. Volker Schlöndorff in Babelsberg*. Berlin 1993.
- Gale, Steven H.: A great innovator. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 127–131.
- Gale, Steven H.: *Butter's Going Up. A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*. Durham, NC 1977.
- Gale, Steven H.: *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington, KY 2003.
- Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problembereich „Literaturverfilmung“. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1999, S. 7–11.
- Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1999.
- Gast, Wolfgang, Knut Hieckethier und Burkard Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1999, S. 12–20.
- Gauthier, Brigitte: Conclusion: Pinter and the power games of daily fascism. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 219–229.
- Gauthier, Brigitte: Harold Pinter and Volker Schlöndorff: two freedom fighters. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 27–32.
- Gauthier, Brigitte: Introduction: Pinter's Spirit of Resistance against the tapestry of lies. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 1–16.
- Gauthier, Brigitte, Michel Ciment und Eric Kahane: Discussion on *Reunion* with Michel Ciment and Eric Kahane chaired by Brigitte Gauthier. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 75–91.
- Geldbach, Erich: Evangelikalismus. Versuch einer historischen Typologie. In: Reinhard Frieling (Hg.): *Die Kirchen und ihre Konservativen. „Traditionalismus“ und „Evangelikalismus“ in den Konfessionen*. Göttingen 1984, S. 52–83.

- Goetsch, Paul: Ökologische Aspekte der Werke von Margaret Atwood. In: Dieter Meindl (Hg.): *Zur Literatur und Kultur Kanadas*. Erlangen 1984, S. 109–128.
- Greif, Annette: *Das Außenseiter-Motiv in Anti-Utopien des 20. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, 109 Seiten (ohne Anhänge), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, vorgelegt im Juli 2005.
- Guth, James L.: The New Christian Right. In: Robert C. Liebman (Hg.): *The New Christian Right: Mobilization and Legitimation*. New York 1983, S. 31–45.
- Hewitt, Pamela: Understanding Contemporary American Culture through *The Handmaid's Tale*: A Sociology Class. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 109–113.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart <sup>3</sup>2001.
- Hinchliffe, Arnold P.: *Harold Pinter*. New York 1967.
- Howells, Coral Ann (Hg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, MA 2006.
- Howells, Coral Ann: Margaret Atwood's dystopian visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*. In: Coral Ann Howells (Hg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, MA 2006, S. 161–175.
- Hudgins, Christopher C.: Harold Pinter's *The Handmaid's Tale*: Freedom, Prison, and a Hijacked Script. In: Thomas Fahy und Kimball King: *Captive Audience: Prison and Captivity in Contemporary Theater*. New York 2003, S. 81–108.
- Hudgins, Christopher C.: Three Unpublished Harold Pinter Filmscripts: *The Handmaid's Tale*, *The Remains of the Day*, *Lolita*. In: Francis X. Gillen und Steven H. Gale (Hg.): *The Pinter Review: Annual Essays. Nobel Prize / Europe Theatre Prize Volume: 2005–2008*. Tampa, FL 2008, S. 132–139.
- Hunter, James Davison: *Evangelicalism. The Coming Generation*. Chicago, IL 1987. Kapitel 5: Politics: Civility Extolled (S. 116–154).
- Jones, David: Staging pauses and silences. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 43–65.
- Kanzog, Klaus: Der Film als philologische Aufgabe. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1999, S. 40–45.
- Kauffman, Linda S.: Twenty-First Century Epistolarity in *The Handmaid's Tale*. In: Linda S. Kauffman: *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago, IL u. a. 1992, S. 221–262.
- Kienzler, Klaus: *Der religiöse Fundamentalismus. Christentum, Judentum, Islam*. München <sup>3</sup>2001.
- Kirtz, Mary K.: Teaching Literature through Film: An Interdisciplinary Approach to *Surfacing* and *The Handmaid's Tale*. In: Sharon Rose Wilson, Thomas B. Friedman und Shannon Hengen (Hg.): *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York 1996, S. 140–145.
- Klein, Joanne: *Making Pictures: The Pinter Screenplays*. Columbus, OH 1985.
- Korte, Barbara: Die Kunst des Adapteurs: Zur Situationsverknüpfung in den Drehbüchern Harold Pinters. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 39.2 (1991), S. 113–123.
- Korte, Barbara: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*: Interpretationshinweise für eine Verwendung im Englischunterricht der Sekundarstufe II. In: *Die Neueren Sprachen* 89.3 (1990), S. 224–242.
- Korte, Barbara: Textuelle Interdependenzen in Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 10.1 (1990), S. 15–25.
- Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin <sup>2</sup>2001.
- Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 3. Stuttgart 1982, S. 1–14.
- Kraus, Elisabeth: Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* (1985) und Volker Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin* (1989). In: Projektgruppe Interdisziplinäre Frauenstudien der Universität Graz (Hg.): *Paris, Milano, Graz: Feministische Konzepte in Entwicklung*. Wien 1991, S. 187–200.

- Kreitzer, Larry J.: *Gospel Images in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*. New York 2002. Kapitel 4: The Handmaid's Tale: „Blessed are the silent“ (S. 143–171).
- Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1999, S. 27–31.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. Wien u. a. <sup>2</sup>2005.
- Lacombe, Michele: The Writing on the Wall: Amputated Speech in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: *Wascona Review* 21.2 (Fall 1986), S. 3–20.
- Lancashire, Ian: Computer-Assisted Critical Analysis: A Case Study of Margaret Atwood's *Handmaid's Tale*. In: George P. Landow und Paul Delany (Hg.): *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge, MA 1993, S. 293–318.
- Lamnek, Siegfried: *Theorien abweichenden Verhaltens. Eine Einführung für Soziologen, Psychologen, Pädagogen, Juristen, Politologen, Kommunikationswissenschaftler und Sozialarbeiter*. München <sup>2</sup>1983.
- Lewandowski, Rainer: *Die Filme von Volker Schlöndorff*. Hildesheim 1981.
- Loudermilk, Kim A.: *Fictional Feminism. How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality*. New York 2004. Kapitel 5: „Consider the Alternatives“: Feminism and Ambivalence in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (S. 123–148).
- Malak, Amin: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition. In: *Canadian Literature* 112 (1987), S. 9–16.
- Marquardt, Manfred: Strukturen evangelikal-fundamentalistischer und traditionalistischer Theorie und Frömmigkeit. In: Reinhard Frieling (Hg.): *Die Kirchen und ihre Konservativen. „Traditionalismus“ und „Evangelikalismus“ in den Konfessionen*. Göttingen 1984, S. 84–103.
- Miles, Margaret R.: *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Boston, MA 1996. Kapitel 5: There Is a Bomb in Gilead: Christian Fundamentalism in Popular Film (S. 94–111).
- Misra, Chittaranjan: Silencing rites in Pinter. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 183–192.
- Moeller, Hans-Bernhard und George Lellis: *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Politics and the „Movie-Appropriate“*. Carbondale, IL 2002.
- Moeller, Hans-Bernhard und George Lellis: *Volker Schlöndorffs Filme: Literaturverfilmung, Politik und das „Kinogerechte“*. Aktualisierte und erweiterte erste deutsche Ausgabe, Berlin 2011.
- Möll, Marc-Pierre: *Gesellschaft und totalitäre Ordnung. Eine theoriegeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Totalitarismus*. Diss. Baden-Baden 1998.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek b. Hamburg 2000.
- Münder, Peter: *Harold Pinter*. Reinbek b. Hamburg 2006.
- Münder, Peter: *Harold Pinter und die Problematik des absurden Theaters*. Bern 1976.
- Neuhaus, Volker: *Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*. Göttingen 2010.
- Nischik, Reingard M.: Back to the Future: Margaret Atwood's Anti-Utopian Vision in *The Handmaid's Tale*. In: *Englisch-Amerikanische Studien* 9.1 (March 1987), S. 139–148.
- Nischik, Reingard M.: *Engendering Genre. The Works of Margaret Atwood*. Ottawa 2009. Kapitel 5: How Atwood Fared in Hollywood – Atwood and Film (Esp. *The Handmaid's Tale*) (S. 131–167).
- Nischik, Reingard M.: *Mentalstilistik. Ein Beitrag zu Stiltheorie und Narrativik. Dargestellt am Erzählwerk Margaret Atwoods*. Tübingen 1991.
- Ostendorf, Berndt: (K)eine säkulare Gesellschaft? Zur anhaltenden Vitalität der amerikanischen Religionen. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 13–31.
- Page, Malcolm (Hg.): *File on Pinter*. London 1993.
- Pahl, Jon: *Empire of Sacrifice: The Religious Origins of American Violence*. New York 2010. Kapitel 4: Sacrificing Gender: From „Republican Mothers“ to Defense of Marriage Acts (S. 103–139).

- Paver, Chloe E. M.: *Refractions of The Third Reich in German and Austrian Fiction and Film*. Oxford 2007. Kapitel 4: Sound Effects and Language Barriers. Marcel Beyer's *Flughunde*, Michel Tourner's *Le Roi des Aulnes*, and Volker Schlöndorff's *Der Unhold*, S. 86–120.
- Peacock, D. Keith: *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport, CT 1997.
- Popper, Karl R.: Utopie und Gewalt (1948). In: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Frankfurt/M. u. a. <sup>3</sup>1986, S. 313–326.
- Prätorius, Rainer: Marginalisiert in der Mitte. Das politische Geschick des „mainline“-Protestantismus. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 68–88.
- Renton, Linda: *Pinter and the Object of Desire: An Approach through the Screenplays*. Oxford 2002. Kapitel 4: *The Handmaid's Tale*. The Object Almost Achieved (S. 87–110).
- Riesebrodt, Martin: *Fundamentalismus als patriarchalische Protestbewegung: amerikanische Protestanten (1910–28) und iranische Schiiten (1961–79) im Vergleich*. Tübingen 1990.
- Rüb, Matthias: *Gott regiert Amerika. Religion und Politik in den USA*. Wien 2008.
- Rubenstein, Roberta: Nature and Nurture in Dystopia: *The Handmaid's Tale*. In: Kathryn VanSpanckeren und Jan Garden Castro (Hg.): *Margaret Atwood. Vision and Forms*. Carbondale, IL u. a. 1988, S. 101–112.
- Schanze, Helmut: Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse. In: Helmut Schanze (Hg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen, Fallstudien, Kanon*. München 1996, S. 82–92.
- Schatzberg, Jerry: Fred Uhlman's *Reunion*. In: Brigitte Gauthier (Hg.): *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford u. a. 2009, S. 67–73.
- Schlöndorff, Volker (Hg.): *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt/M. <sup>5</sup>1981.
- Schöpsdau, Walter: Zusammenfassung der Diskussion. In: Reinhard Frieling (Hg.): *Die Kirchen und ihre Konservativen. „Traditionalismus“ und „Evangelikalismus“ in den Konfessionen*. Göttingen 1984, S. 104–118.
- Schreyer, Söhnke: Religionen, Wählerkoalitionen und politische Parteien. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 151–166.
- Seeber, Hans Ulrich: *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England*. Göttingen 1970.
- Seeblen, Georg: *Die Blechtrommel. Das Buch über den Film und seinen Regisseur Volker Schlöndorff*. Berlin 2007.
- Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll, Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*. München 1994. Kapitel 7.3: Die Adaption der Erzählung im Film (S. 92–93).
- Sterr, Martin: *Lobbyisten Gottes – Die Christian Right in den USA von 1980 bis 1996*. Diss. Freiburg 1996.
- Templin, Charlotte: Names and Naming Tell an Archetypal Story in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: *Names: A Journal of Onomastics* 41.3 (September 1993), S. 143–157.
- Tepe, Peter: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012.
- Tepe, Peter: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007.
- Tepe, Peter: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001.
- Tepe, Peter: Rezensionen mythoshaltiger Literatur. Eine exemplarische Studie zu 10 Besprechungen von Christa Wolfs „*Medea. Stimmen*“. In: Peter Tepe (Hg.): *Mythos No. 1: Mythen in der Kunst*. Würzburg 2004, S. 248–264.
- Tepe, Peter und Corinna Peters: Wo die grünen Ameisen träumen. Eine Filmerzählung von Werner Herzog. In: *Mythologica* 8 (2002), S. 202–216.

- Tepe, Peter, Jürgen Rauter und Tanja Semlow: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Würzburg 2009.
- Traub, Rainer: Die Rückkehr des Glaubens. Warum die Menschen wieder Zuflucht in der Religion suchen. In: Karen Andresen und Stephan Burgdorff (Hg.): *Weltmacht Religion. Wie der Glaube Politik und Gesellschaft bestimmt*. München 2007, S. 13–27.
- Tuzinski, Konrad: *Das Individuum in der englischen devolutionistischen Utopie*. Tübingen 1965.
- Vespermann, Susanne: *Margaret Atwood: eine mythokritische Analyse ihrer Werke*. Augsburg 1995.
- Vevaina, Coomi S.: Wastelanders in This New Gilead: Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: Coomi S. Vevaina: *Re/membering Selves: Alienation and Survival in the Novels of Margaret Atwood and Margaret Laurence*. New Delhi 1996, S. 71–98.
- Victor, Barbara: *Beten im Oval Office*. München und Zürich 2005.
- Wald, Kenneth D.: Der Einfluss der Religion auf die amerikanische Politik. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 187–207.
- Weber, Hartmut: *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*. Frankfurt/M. u. a. 1979.
- Wehdeking, Volker: Volker Schlöndorffs Filme nach 1990. In: Michael Braun (Hg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin 2006, S. 195–217.
- Weingarten, Susanne: Karaoke für Christus. Die Megachurches in den USA und ihr Einfluss auf die amerikanische Politik. In: Karen Andresen und Stephan Burgdorff (Hg.): *Weltmacht Religion. Wie der Glaube Politik und Gesellschaft bestimmt*. München 2007, S. 66–75.
- Wilcox, Clyde und Carin Larson: In den Schützengräben: Amerikanische Evangelikale und der „Kulturkampf“. In: Manfred Brocker (Hg.): „*God bless America*“. *Politik und Religion in den USA*. Darmstadt 2005, S. 89–108.
- Willmott, Glenn: O Say, Can You See: *The Handmaid's Tale* in Novel and Film. In: Lorraine M. York (Hg.): *Various Atwoods. Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Concord, Ont. 1995, S. 167–190.
- Wilson, Sharon Rose: Off the Path to Grandma's House in *The Handmaid's Tale*. In: Sharon Rose Wilson: *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson, MA 1993, S. 271–294.
- Workman, Nancy V.: Sufi Mysticism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: *Studies in Canadian Literature* 14.2 (1989), S. 10–26.
- Wydra, Thilo: *Volker Schlöndorff und seine Filme*. München 1998.
- Zimmermann, Hannelore: *Erscheinungsformen der Macht in den Romanen Margaret Atwoods*. Frankfurt/M. 1998.

## Lexika und Nachschlagewerke

- Bock, Hans-Michael (Hg.): *Cinegraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Loseblatt-Ausgabe, München 1947–[].
- Bock, Hans-Michael (Hg.): *Lexikon Regisseure und Kameraleute*. Reinbek b. Hamburg 1999.
- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Bd. 16. Mannheim <sup>19</sup>1991.
- Clauss, Günter (Hg.): *Fachlexikon ABC Psychologie*. Thun, Frankfurt/M. <sup>5</sup>1995.
- Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen*. Hrsgg. von John Bowker. Düsseldorf 1999.
- Der Brockhaus Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe*. Mannheim 2004.
- Fröhlich, Werner D.: *Wörterbuch Psychologie*. München <sup>27</sup>2010.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002.
- Lexikon des christlichen Glaubens*. Hrsgg. von Eugen Biser, Ferdinand Hahn und Michael Langer. München 2003.
- Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3. Stuttgart 2000.
- Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, Bd. 23. Mannheim/Wien/Zürich <sup>2</sup>1987.

Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart u. a. <sup>3</sup>2004.

*Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 1 und 6. Tübingen <sup>4</sup>1998 und <sup>4</sup>2003.

Schäfer, Peter und Ulrike Skorsetz: *Die Präsidenten der USA in Lebensbildern: Von George Washington bis Bill Clinton*. Berlin <sup>2</sup>1999.

*The Oxford Encyclopedia of the Islamic World*. Oxford 2009.

Winter, Stefanie und Hubert Donhauser: *Fachwörterbuch Psychologie*. Berlin 2009.

## Presseartikel, TV- und Radiobeiträge

3sat, *Close up*, 31.03.2015: „8 Fragen an Volker Schlöndorff“ [19'36'']. Online unter: <https://youtu.be/gzQoh69zYmk> und <https://youtu.be/sO65n6OAzk0> [Zugriffe am 14.09.2017; zuerst online unter: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=50494>].

3sat, *Kulturzeit*, 27.03.2014: „Interview mit Volker Schlöndorff“ von Cécile Schortmann [6'25'']. Online unter: <https://www.3sat.de/mediathek/?obj=42663> und <https://www.zdf.de/kultur/kulturzeit/interview-mit-volker-schloendorff-104.html> (verfügbar bis 27.03.2019) [Zugriffe am 14.09.2017].

ABC Radio, *Books and Writing*, 14.09.2002, Ramona Koval: „Harold Pinter“. Online unter: <http://www.abc.net.au/rn/arts/bwritng/stories/s671912.htm> [Zugriff am 14.09.2017].

*Abendzeitung*, 10./11.02.1990, Gert Gliewe: „Eine Klassengesellschaft der religiösen Gewalt. Interview mit Volker Schlöndorff zu seinem Film ‚Die Geschichte der Dienerin‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Abendzeitung*, 12.02.1990, Ponkie, S. 6: „Klebriges Ärgernis und Buhs zum Start“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Abendzeitung*, 15.02.1990, Ponkie, S. 19: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Augsburger Allgemeine*, 12.02.1990, Wilfried Mommert: „Beginn mit Kitsch und Gruseln. Herbert Ross und Volker Schlöndorff sorgen für einen schwachen Auftakt der Berlinale“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Augsburger Allgemeine*, 16.02.1990, uli: „Die Geschichte der Dienerin“. [Film-Dossier, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/M.].

*Badische Zeitung*, 12.02.1990: „Die Berlinale. Enttäuschendes von Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Badische Zeitung*, 16.02.1990, Dorothee Hammerstein: „Garantiert lustfrei. Schlöndorffs Film ‚Die Geschichte der Dienerin‘ in Freiburg“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

BBC Local Northampton, 29.10.2002: „Betrayal by Harold Pinter“. Online unter: <http://www.bbc.co.uk/northamptonshire/stage/betrayal.shtml> [Zugriff am 14.09.2017].

BBC Radio 4, *Front Row*, 28.02.2005, Mark Lawson: „Pinter ‚to give up writing plays‘“. Online unter: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4305725.stm> [Zugriff am 14.09.2017].

*Berliner Morgenpost*, 11.02.1990, Bernd Lubowski: „Volker Schlöndorff und der Stoff, aus dem er seine Filme macht“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Berliner Morgenpost*, 14.02.1990, Bernd Lubowski: „Spotlight“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Books in Canada*, 11/1985, John Goddard, S. 6–8, 10: „Lady oracle“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 3].

*Brigitte*, 4/1990, S. 138: „Zwangsgeburten“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Chatelaine*, May 1982, Allan M. Gould, S. 44: „Chatelaine’s Celebrity I.D. Margaret Atwood“. [MS. Coll. 335, Box 19, Folder 13].

*Chicago Sun-Times*, 09.02.1986, Wendy Smith, S. 25: „Writers at Work. Margaret Atwood“. [Sammlung V.S., 23.10.1].

*Cinefantastique*, 03/1990, Sheldon Teitelbaum, S. 16, 18–25, 57–58, 61: „*The Handmaid’s Tale*“ – „Filming Margaret Atwood’s bestseller showcases science fiction as a class act“ (S. 16, 19–20, 22, 24), „The Book. Novelist Margaret Atwood on filming her science fiction vision of American fascism“ (S. 18, 58), „Directing Dystopia. Volker Schlöndorff [sic] downplayed the book’s premise as political

prophecy, rendering it as a surreal, feminist nightmare“ (S. 21, 61), „Costumes. Supplying five hundred outfits on a budget of just \$60 each required off-the-rack solutions“ (S. 25, 61), „Design. Creating a retrofitted future look for the Republic of Gilead on a shoestring“ (S. 23, 57). [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 8].

*Cinema*, 2/1990, khs, S. 128–129: „Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*City Limits Magazine, London's Guide*, 01.–08.11.1990, Carl Miller, S. 10–11: „Maid in Hollywood“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 16].

*Cosmopolitan*, 02/1986, Carol E. Rinzler, S. 28, 34: „Books“. [MS. Coll. 200, Box 149, Folder 4 u. MS. Coll. 200, Box 150, Folder 11].

*Cosmopolitan*, 03/1990, S. 18, 20: „Horror exklusiv für Frauen. Schlöndorffs Neuer: *Die Geschichte der Dienerin*“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Der Spiegel*, 3/1972 (10.01.1972), Heinrich Böll, S. 54–57: „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?‘ Schriftsteller Heinrich Böll über die Baader-Meinhof-Gruppe und ‚Bild‘.“ Online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43019376.html> [Zugriff am 14.09.2017].

*Der Spiegel*, 7/1990 (12.02.1990), Hellmuth Karasek, S. 230, 233: „Ein Blick ins künftige Glück. *Die Geschichte der Dienerin*“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Der Spiegel*, 10/2007 (05.03.2007), S. 176: „Heldin wider Willen“. Online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-50746933.html> [Zugriff am 14.09.2017].

*Die Neue Ärztliche*, 13.02.1990, W.B.: „Bunt angestrichene graue Mäuse. Enttäuschender Berlinale-Beitrag: Volker Schlöndorffs ‚Die Geschichte der Dienerin‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Rheinpfalz*, 12.02.1990: „40. Berliner Filmfestspiele. Die Kulisse hat sich verändert. Auftakt mit Enttäuschungen“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Tageszeitung*, 10.02.1990, chp: „Blauweißrot. Schlöndorffs ‚Die Geschichte der Dienerin‘ im Wettbewerb“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Welt*, 10.02.1990, Frauke Hanck: „Das Internat der erwachsenen Frauen. Zum Start der Berliner Filmfestspiele: Gespräch mit Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Welt*, 12.02.1990, Rainer Nolden: „Kühle Bilder und schroffe Striche“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Zeit*, 03.03.1967, Ernst Wendt: „Entnazifizierung“. Online unter: <http://www.zeit.de/1967/09/entnazifizierung> [Zugriff am 14.09.2017].

*Die Zeit*, 16.02.1990, Sibylle Zehle: „Volker Schlöndorff. Er ist ein Läufer“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Die Zeit*, 23.02.1990, Andreas Kilb: „Unsere Filme leben noch“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Düsseldorfer Express*, 16.02.1990, HHS: „Steriles Drama um Leihmutter“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Emma*, 2/1990, S. 11: „Kein feministischer Orwell?“ [Sammlung V.S., 23.7.1].

*epd Film*, 3/1990, Verena Lueken, S. 38: *Die Geschichte der Dienerin*“.

*Filmfaust* 3–4/1990, Christine von Eichel-Streiber, S. 22–30: „Volker Schlöndorff. Ein FF-Gespräch“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Filmfaust* 3–4/1990, Bion Steinborn, S. 44, 46: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Filmillustrierte*, 2/1990, S. 58–59: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Flare*, 03/1990, John Lownsbrough, S. 84, 88, 180: „Making It Right“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 9].

*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.02.1990, Hans-Dieter Seidel: „Abhängige und Unabhängige. Auftakt der Berlinale: Filme von Herbert Ross und Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.08.2008, Peter Körte: „Im Gespräch: Volker Schlöndorff. Bin ich überhaupt ein Künstler?“ Online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-volker-schloendorff-bin-ich-ueberhaupt-ein-kuenstler-1684170.html> [Zugriff am 14.09.2017].

*Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, 16.02.1990, Andres Müry, S. 10–18: „Vorleser der Filmnation: Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Frankfurter Neue Presse*, 10.10.1987, Christian Göldenboog: „Margaret Atwood: Die Zukunft macht die Frau zur Magd“. [MS. Coll. 200, Box 151, Folder 10].

*Frankfurter Neue Presse*, 12.02.1990, WM: „Schlöndorff auf der Berlinale ausgebuht“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Frankfurter Neue Presse*, 16.02.1990, Eberhard Seybold: „Dienerinnen der Zukunft haben für die Herrschaft Kinder zu gebären“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Frankfurter Neue Presse*, 22.02.1990, Christian Göldenboog: „Zuletzt blieb nur Schlöndorff übrig. Gespräch mit der amerikanischen Bestseller-Autorin Margaret Atwood.“ [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Frankfurter Rundschau*, 15.02.1990, Peter Körte: „Bilderbuchhaft totalitär. Volker Schlöndorff verfilmt ‚Die Geschichte der Dienerin‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Freundin*, 4/1990, S. 185: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Für Sie*, 05/1990, Achim Wagner, S. 69–70: „Faye Dunaway. Ein starkes Comeback“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*General-Anzeiger*, 01.03.1990, Dieter Oßwald: „„Aufregend ist für mich die Abstimmung an der Kasse.“ Ein GA-Gespräch mit dem Regisseur Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Hamburger Abendblatt*, 15.02.1990: „Moira (Elisabeth McGovern, li.) und Kate (Natasha Richardson) in dem Film ‚Die Geschichte der Dienerin‘“ [Bildunterschrift]. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Hamburger Abendblatt*, 22.02.1990, Mathes Rehder: „„Die Geschichte der Dienerin“: Frösteln inklusive“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Hamburger Abendblatt*, Nr. 36, Mathes Rehder, S. 17: „Biegsame Stahl-Magnolien. Enttäuschender Beginn der 40. Berlinale in Ost und West“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Hamburger Morgenpost*, 10.02.1990, Dieter Oßwald: „„Den Frauen wird ein Spiegel vorgehalten.“ Volker Schlöndorff über seinen neuen Film ‚Geschichte der Dienerin‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13.02.1990, Ekkehard Böhm: „Aus und im Dreck / Gebärmaschinen“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Herald Scotland*, 05.01.2009, Carol Woddis: „Harold Pinter“. Online unter: <http://www.heraldscotland.com/harold-pinter-1.898897> [Zugriff am 14.09.2017].

*Herizons*, January/February 1986, Sue Matheson, S. 20–22: „An Interview with Margaret Atwood“. [MS. Coll. 335, Box 19, Folder 14].

*Hessische Allgemeine*, 15.03.1990, Juliane Sattler: „Schlöndorffs ‚Geschichte der Dienerin‘. Horror für Frauen und kühle Bilder“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Impact Magazine (Albuquerque)*, *NM Journal*, 15.04.1986, Nancy Gage: „Talking With Margaret Atwood About *The Handmaid’s Tale*“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 10].

*Journal für die Frau*, 2/1990, Gabriele Mirhoff: „Nur eine Utopie – zum Glück!“ [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Journal Internationale Filmfestspiele Berlin*, 2/1990, Karen Margolis: „The Handmaid’s Tale. For God and Country“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Kieler Nachrichten*, 15.02.1990, Christoph Munk: „Schlöndorffs Vision: fremdartig und fern“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Kölner Stadt-Anzeiger*, 10.02.1990, Brigitte Desalm: „Biblisches und doch verflucht. *Die Geschichte der Dienerin*, erster deutscher Berlinale-Beitrag“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Kölnische Rundschau*, 09.02.1990, Hartmut Wilmes: „In ungeteiltem Glanz. Heute beginnen die 40. Internationalen Filmfestspiele in Berlin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Lübecker Nachrichten*, 16.02.1990, Patricia Zimnik: „Grausam reales Bild einer Welt von morgen“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Maclean’s: Canada’s Weekly Newsmagazine*, 26.02.1990, Brian D. Johnson, S. 38–45: „Hollywood Meets the New Europe“ (S. 38–41), „Fascism’s Handmaid. Conjuring Up a Terrifying World for Women“ (S. 42), „Uphill Battle: Handmaid’s Hard Times“ (S. 43), „Returning to a New Berlin. Margaret Atwood Revisits the Wall“ (S. 44–45). [Sammlung V.S., 23.7.2].

*Mädchen*, 14.02.1990: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

- Main-Post*, 16.02.1990, cor: „Die Geschichte der Dienerin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Mannheimer Morgen*, 13.02.1990, Carla Rhode, S. 22: „Die Allmacht der Männer im Amerika der Zukunft. Buhrufe für Volker Schlöndorffs Film bei der Berlinale“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Marabo*, 03/1990, Uta Rotermund, S. 32–34: „Schlöndorff-Film ‚Die Geschichte der Dienerin. Weiß, männlich. Normal?‘“ [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Marie Claire*, 03/1990, Katharina von der Leyen: „Eiszeit für Frauen“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Metropolis. Toronto's News, Arts and Entertainment Weekly*, 08.03.1990, Marc Glassman, S. 10: „Harrowing future of *The Handmaid's Tale* comes to life“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 7].
- Mirabella*, 11/1990, S. 50: „Books-into-film“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 16].
- Mother Jones*, July/August 1997, Marilyn Snell: „Margaret Atwood“. Online unter: <http://www.motherjones.com/media/1997/07/margaret-atwood> [Zugriff am 14.09.2017].
- MS Magazine*, 2/1986, Cathy N. Davidson: „A Feminist ‚1984‘ Margaret Atwood Talks About Her Exciting New Novel“. [MS. Coll. 200, Box 149, Folder 4].
- Neue Presse Hannover*, 09.02.1990, Dieter Oßwald: „Regisseur Volker Schlöndorff im NP-Interview: ‚Stars sind die Rennpferde, ich bin nur der Jockey‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Neue Presse*, 16.02.1990, Claudia Brebach: „‚Die Geschichte der Dienerin‘ – eine dumme Männerphantasie“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- New Statesman*, 22.01.2009, Sebastian Shakespeare: „My close encounter with Harold Pinter: what had I done to offend him?“ Online unter: <http://www.newstatesman.com/society/2009/01/harold-pinter-offend-work> [Zugriff am 14.09.2017].
- Newsmax*, 08.10.2004, Paul Weyrich: „Ed McAteer: Soldier of the Right“. Online unter: <http://www.newsmax.com/Pre-2008/McAteerSoldier-the-Right/2004/10/08/id/678196/> [Zugriff am 14.09.2017].
- Nürnberger Nachrichten*, 16.02.1990, Steffen Radlmaier: „Guter Hoffnung. Volker Schlöndorffs Romanverfilmung *Die Geschichte der Dienerin*“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- NZ*, 15.02.1990, Dieter Oßwald, S. 20: „Unterwerfung mit Lust? Gespräch mit Schlöndorff zu ‚Die Geschichte der Dienerin‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Passauer Neue Presse*, 13.02.1990, Horst Auerswald: „Bunt angestrichene Mäuse ohne Innenleben. Volker Schlöndorffs ‚Die Geschichte der Dienerin‘ vor Bundesstart bei der Berlinale gezeigt“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Prinz*, 2/1990, Jochen Schütze, S. 86–87: „Weinen ist billig! ... Verstehen ist schwieriger. Interview mit Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Psychologie Heute*, Heft 20, Dezember 2012, Ursula Nuber, S. 20–25: Weil es oft anders kommt: Die Kunst, mit Unsicherheit zu leben“.
- Rheinische Post*, 12.02.1990, Sebastian Feldmann: „Internationale Filmfestspiele in Berlin eröffnet. Rosaroter Auftakt mit ‚Magnolien aus Stahl‘“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Schwäbische Zeitung*, 02.03.1990, Simone Haefele: „Happy End für Hollywood. Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin* nach einem Bestseller Margaret Atwoods“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- Stuttgarter Zeitung*, 12.02.1990, Ruprecht Skasa-Weiß: „Wenn Kälte kaltläßt. Zum Auftakt der Berliner Filmfestspiele“. [Sammlung V.S., 23.7.1].
- The Blade* (Toledo), 04.05.1986: „Feminist Author Looks At The Future“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 4].
- The Boston Globe*, 04.02.1986, Tom O'Brien, S. 11–12: „Margaret Atwood's Vision“. [MS. Coll. 200, Box 149, Folder 4].
- The Daily Telegraph*, 31.10.1990, Cassandra Jardine: „Not quite doing it by the book“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 16].
- The English Review*, (ohne Datum), Jeri Johnson, S. 27–32: „Face to Face: An interview with Margaret Atwood“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 18].

- The Gazette*, 11.12.1985, Stephen Northfield, S. 5–6: „Atwood ventures into a fundamentalist America“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 3].
- The Georgia Straight*, 09.–16.03.1990, Jean Gordon: „Atwood Warns That It Can Happen Here“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 10].
- The Globe and Mail*, 22.01.1988, R.G.: „Atwood takes a snag in stride. ‚You have to let people do their job‘“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4].
- The Globe and Mail*, 18.02.1988, Margaret Atwood: „And they said it couldn't happen. Obscenity is in the eye of the beholder, and the Porn Patrol will be watching“. [MS. Coll. 200, Box 75, Folder 13].
- The Globe and Mail*, 13.05.1989, Salem Alaton: „A Tale in the making“. [MS. Coll. 200, Box 76, Folder 8].
- The Globe and Mail*, 02.03.1990, Gerald Peary: „Bringing Handmaid's Tale to the screen“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 10].
- The Globe and Mail*, 24.01.2004, Margaret Atwood, S. A19: „The Art of the Matter“. [Der Text ist ein Auszug aus „Scientific Romancing, the Kesterton Lecture“, einer am 22.01.2004 an der Carleton School of Journalism and Communication gehaltenen Rede]. [MS. Coll. 520, Box 8, Folder 31].
- The Guardian*, 03.08.2001, Matthew Tempest: „Pinter: I won't be silenced“. Online unter: <http://www.guardian.co.uk/politics/2001/aug/03/comment.pressandpublishing> [Zugriff am 14.09.2017].
- The Guardian*, 22.03.2003, Margaret Atwood: „For God and Gilead“. Online unter: <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,919211,00.html> [Zugriff am 14.09.2017].
- The Guardian*, 11.06.2003, Angelique Chrisafis und Imogen Tilden: „Pinter blasts ‚Nazi America‘ and ‚deluded idiot‘ Blair“. Online unter: <http://www.guardian.co.uk/uk/2003/jun/11/books.arts> [Zugriff am 14.09.2017].
- The Independent*, 26.10.1990, Sheila Johnston, S. 36: „The ultimate sexploitation movie. Sheila Johnston talked to Margaret Atwood about double standards at play in the screen adaptation of her novel *The Handmaid's Tale*“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4].
- The New York Times*, 17.02.1986, Mervyn Rothstein: „No Balm in Gilead For Margaret Atwood“. [Sammlung V.S., 23.10.1].
- The New York Times*, 13.09.1986, Dudley Clendinen: „A Coy Robertson Is Pioneering Era of Satellite Politics“. Online unter: <http://www.nytimes.com/1986/09/13/us/a-coy-robertson-is-pioneering-era-of-satellite-politics.html> [Zugriff am 14.09.2017].
- The New York Times*, 01.10.1986, Carol Lawson: „Surrogate Mothers Grow in Number Despite Questions“. Online unter: <http://www.nytimes.com/1986/10/01/garden/surrogate-mothers-grow-in-number-despite-questions.html> [Zugriff am 14.09.2017].
- The New York Times*, 17.02.1989, Lawrence Van Gelder: „At the Movies“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4].
- The New York Times*, 02.04.1989, Myra Forsberg, S. 13, 17: „Makers of ‚Handmaid's Tale‘ Analyze a Grim Fantasy“. [MS. Coll. 200, Box 76, Folder 8].
- The New York Times Magazine*, 18.04.1999, Margaret Atwood, S. 94: „Best Utopia. God Is in the Details. The Shakers knew when to stop“. [MS. Coll. 520, Box 7, Folder 28].
- The New Yorker*, 18.05.1981, Frances Fitzgerald: „A Disciplined, Charging Army“. Online unter: [http://www.newyorker.com/archive/1981/05/18/1981\\_05\\_18\\_053\\_TNY\\_CARDS\\_000336703](http://www.newyorker.com/archive/1981/05/18/1981_05_18_053_TNY_CARDS_000336703) [Zugriff am 14.09.2017].
- The Telegraph*, 25.12.2008: „Harold Pinter: the most original, stylish and enigmatic writer in post-war British theatre“. Online unter: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/3949227/Harold-Pinter-the-most-original-stylish-and-enigmatic-writer-in-the-post-war-revival-of-British-theatre.html> [Zugriff am 14.09.2017].
- The Toronto Star*, 22.03.1990, Micki Moore: „Margaret Atwood“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 9].
- The Toronto Star*, 04/1990, Peter Goddard: „Margaret Atwood on words, films and Puritans“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 9].

*The Wall Street Journal*, 12.02.1986, Helen Dudar, S. 28: „No Balm in Atwood’s Gilead“. [Sammlung V.S., 23.10.1].

*The Washington Post*, 02.02.1986, Joyce Johnson, S. 1–2: „Margaret Atwood’s Brave New World“. [Sammlung V.S., 23.10.1].

*The Washington Post*, 20.07.1986, Mary Battiata: „A Canadian Cassandra“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 1].

*Time Out, London’s Weekly Guide*, 31.05.–07.06.1989, Steve Grant, S. 13–14: „Maid in Hell“. [MS. Coll. 200, Box 152, Folder 4].

*Tip*, 3/1990, Wolfgang Brenner, S. 30–31: „Von Mägden und Männchen“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Ultimo* (Münster), 10.–23.02.1990, Peter Körte, S. 22: „Totalitarismus aus dem Bilderbuch. ‚Die Geschichte der Dienerin‘ von Volker Schlöndorff“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*USA Today*, 10.04.1986, Cynthia Friedheim: „Conversation: Atwood’s future ‚Tale‘ is a present success“. [MS. Coll. 200, Box 150, Folder 9].

*USA Today*, 31.07.2007, Susan Page und Cathy Lynn Grossman: „Falwell was a uniter and a divider“. Online unter: [https://usatoday30.usatoday.com/news/religion/2007-05-15-falwell-obit\\_N.htm](https://usatoday30.usatoday.com/news/religion/2007-05-15-falwell-obit_N.htm) [Zugriff am 14.09.2017].

*Westdeutsche Zeitung/Düsseldorfer Nachrichten*, 16.02.1990, Andreas Wilink: „Der Alptraum einer uniformierten Welt. Schlöndorff verfilmt Atwoods Negativutopie“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Westfalen-Blatt*, 13.02.1990: „Stahl-Magnolien, Rosenkrieg. Filmfestspiele Berlin“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

*Westfälische Rundschau*, 12.02.1990, Arnold Hohmann: „Lieblose Eröffnung und Schlöndorffs Kopfgeburt. Berlinale-Start in beiden Teilen der Stadt enttäuschend“. [Sammlung V.S., 23.7.1].

## Internet-Quellen

American Center for Law and Justice – „Our Mission“: <http://aclj.org/our-mission/about-aclj> [Zugriff am 14.09.2017].

Amnesty International Report „Wenn der Staat tötet. Liste der Staaten mit und ohne Todesstrafe“: [http://www.amnesty-todesstrafe.de/files/reader\\_wenn-der-staat-toetet\\_laenderliste.pdf](http://www.amnesty-todesstrafe.de/files/reader_wenn-der-staat-toetet_laenderliste.pdf) [Zugriff am 14.09.2017].

Archiv für Filmposter – Filmplakat *Die Geschichte der Dienerin*: <http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=191> [Zugriff am 14.09.2017].

Die Welt Online – Interview mit David Bennent, 17.12.2007: <http://www.welt.de/kultur/article1470591/Warum-es-keine-neue-Blechtrummel-gibt.html>; Interview mit Volker Schlöndorff, 23.06.2010: <http://www.welt.de/kultur/article8157236/Schloendorffs-neues-Projekt-die-Berlin-Konferenz.html> [Zugriffe am 14.09.2017].

*Diplomatie* Filmwebseite – Filmpädagogisches Begleitmaterial: [http://www.diplomatie-film.de/media/Unterrichtsmaterial\\_Diplomatie.pdf](http://www.diplomatie-film.de/media/Unterrichtsmaterial_Diplomatie.pdf); Presseheft: [http://www.diplomatie-film.de/media/Presseheft\\_Diplomatie.pdf](http://www.diplomatie-film.de/media/Presseheft_Diplomatie.pdf) [Zugriffe am 14.09.2017].

Duden online – Suchbegriff „Hollywoodfilm“: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Hollywoodfilm> [Zugriff am 14.09.2017].

Fundamentally Reformed – „What is Fundamentalism?“: <http://www.fundamentallyreformed.com/fundamentalism> [Zugriff am 14.09.2017].

HaroldPinter.org – Anniversary of NATO Bombing of Serbia (10.06.2000): <http://www.haroldpinter.org/home/balk.html>; „Harold Pinter“ [Biography]: <http://www.haroldpinter.org/biography/index.shtml>; House of Commons Speech (October 2002): <http://www.haroldpinter.org/politics/houseofcommonsspeech.html>; Letter to *The Independent* (02.01.2001): <http://www.haroldpinter.org/politics/news.html>; Speech at Hyde Park (February 15th 2003): <http://www.haroldpinter.org/home/hydeparkspeech.html>; The NATO Action in Serbia (25.06.1999): <http://www.haroldpinter.org/politics/nato2.html> [Zugriffe am 14.09.2017].

Internet Movie Poster Awards – *The Handmaid’s Tale* Poster: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale.html); *The Handmaid’s Tale* Poster #2: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale\\_ver2.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale_ver2.html); *The Handmaid’s Tale* Poster #3: [http://www.impawards.com/1990/handmaids\\_tale\\_ver3.html](http://www.impawards.com/1990/handmaids_tale_ver3.html) [Zugriffe am 14.09.2017].

Index on Censorship: <https://www.indexoncensorship.org> [Zugriff am 14.09.2017].

Internet Movie Database – *Die Blechtrommel* Awards: <http://www.imdb.com/title/tt0078875/awards>; *Die Geschichte der Dienerin* Awards: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/awards>; *Die Geschichte der Dienerin* Box office / business: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/business>; *Die Geschichte der Dienerin* Movie Poster (Foto 4): <http://www.imdb.com/media/rm4261321216/tt0099731>; *Die Geschichte der Dienerin* Movie Poster (Foto 9): <http://www.imdb.com/media/rm3061161472/tt0099731>; *Die Geschichte der Dienerin* Release Info: <http://www.imdb.com/title/tt0099731/releaseinfo>; *The French Lieutenant’s Woman* Awards: <http://www.imdb.com/title/tt0082416/awards>; *The Remains of the Day* Awards: <http://www.imdb.com/title/tt0107943/awards> [Zugriffe am 14.09.2017].

Lexikon der Filmbegriffe – Artikel „Art house“: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493>; Artikel „Arthouse“: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3820> [Zugriffe am 14.09.2017].

Liberty University, ILRC Archives, The Moral Majority Collection: Record Group 1: The General Materials of the Moral Majority: [http://www.liberty.edu/media/1420/documents/archivefindingaids/MOR\\_RG-01.pdf](http://www.liberty.edu/media/1420/documents/archivefindingaids/MOR_RG-01.pdf) [Zugriff am 14.09.2017].

Mercator-Professur 2001 Volker Schlöndorff: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp\\_2001\\_schloendorff.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/dokumente/mercatorprofessur/mp_2001_schloendorff.pdf). [Enthält: Ingo Wolff (Hg.): Vorwort (S. 5–8); 1. Vorlesung Volker Schlöndorff, 25.10.2001: Film und Literatur am Beispiel „Die Blechtrommel“ und „Homo Faber“ (S. 12–39); 2. Vorlesung Volker Schlöndorff, 15.11.2001: Kann der deutsche Film besser sein? (S. 44–62); 3. Vorlesung Volker Schlöndorff, 13.12.2001: Ist Kunst (Filmkunst) global oder regional? (S. 64–79)] [Zugriff am 14.09.2017].

Miller Center – Presidential Speeches – George H. W. Bush: September 11, 1990: Address Before a Joint Session of Congress: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/september-11-1990-address-joint-session-congress>; Ronald Reagan: March 8, 1983: „Evil Empire“ Speech: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-8-1983-evil-empire-speech>; Ronald Reagan: February 6, 1985: State of the Union Address: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/february-6-1985-state-union-address> [Zugriffe am 14.09.2017].

Moyers & company – Margaret Atwood & Martin Amis on Faith & Reason. Bill Moyers interviews authors Atwood and Amis about their views on religion and God for the PBS series *Faith & Reason* (July 28, 2006) [Video des Interviews (56'42'') und Transkript]: <http://billmoyers.com/content/margaret-atwood-martin-amis-on-faith-reason/> [Zugriff am 14.09.2017].

mythos-magazin.de – Peter Tepe: Ergänzungen zum Buch *Ideologie* 1 (12/2012): [http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/pt\\_ergaenzungen-ideologie1.pdf](http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/pt_ergaenzungen-ideologie1.pdf); Peter Tepe: Fundamentalismus als Denkform (10/2005): [http://www.mythosmagazin.de/ideologieforschung/pt\\_fundamentalismus.pdf](http://www.mythosmagazin.de/ideologieforschung/pt_fundamentalismus.pdf); Peter Tepe und Tanja Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* 1 (10/2002), 2 (10/2012) und 3 (11/2014): [http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts\\_schlemihl1.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts_schlemihl1.pdf), [http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts\\_schlemihl2.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts_schlemihl2.pdf) und [http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts\\_schlemihl3.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt-ts_schlemihl3.pdf); „Ideologieforschung – Studentisches Forum“: <http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/forum-s.htm>; „Mythosforschung – Studentisches Forum“: <http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/forum-s.htm>; „Seminarinfo ‚Totalitarismuskritik in der Anti-Utopie‘“ (02/2010): [http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/seminarinfo\\_anti-utopie.htm](http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/seminarinfo_anti-utopie.htm) [Zugriffe am 14.09.2017].

Penguin Random House – Oryx and Crake, „Author Q&A“: <http://www.penguinrandomhouse.com/books/6113/oryx-and-crake-by-margaret-atwood/9780385721677/> [Zugriff am 14.09.2017; unter dem Titel „A Conversation with Margaret Atwood“ zuerst erschienen in: *boldtype*, Interview by Coates Bateman, May 2003: <https://www.randomhouse.com/boldtype/0503/atwood/interview.html>].

Planet Interview – Volker Schlöndorff: „Die erste Aufgabe der Diplomatie ist, einen Krieg zu verhindern.“ Interview mit Ralf Krämer, 28.08.2014: <http://www.planet-interview.de/interviews/volker-schloendorff/45821/> [Zugriff am 14.09.2017].

Public Broadcasting Service – „God in America, Study Guide: Of God and Caesar (Episode 6)“: <http://www.pbs.org/godinamerica/study-guide/six.html> [Zugriff am 14.09.2017].

Spiegel Online – „Schlöndorff vs. Inge Viett: Streit um Urheberrecht beigelegt“ (14.09.2000): <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schloendorff-vs-inge-viett-streit-um-urheberrecht-beigelegt-a-93321.html> [Zugriff am 14.09.2017].

The Creation Research Society – „CRS Statement of Belief“: <https://www.creationresearch.org/index.php/about-crs/statement-of-belief> [Zugriff am 14.09.2017].

The Five Fundamentals: <http://thriceholy.net/fundamentals.html> [Zugriff am 14.09.2017].

*Time Magazine*, Cover-Archiv, Titelblatt vom 26.12.1977 („The Evangelicals: New Empire of Faith“): <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19771226,00.html> [Zugriff am 14.09.2017].

United States House of Representatives, History, Art & Archives, Congress Profiles – Election Statistics, 1980 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 4, 1980, S. 72–73 u. 78: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/97th/>; Election Statistics, 1984 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 6, 1984, S. 68–69 u. 73: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/99th/>; Election Statistics, 1988 [PDF]: Statistics of the Presidential and Congressional Election of November 8, 1988, S. 56–57: <http://history.house.gov/Congressional-Overview/Profiles/101st/> [Zugriffe am 14.09.2017].

University Missouri-Kansas City School of Law – Scopes „Monkey“ Trial (1925): <http://www.famous-trials.com/scopesmonkey> [Zugriff am 14.09.2017].

University of Michigan: Datenbank „Bible: King James Version“: <http://quod.lib.umich.edu/k/kjv> [Zugriffe über die Suchfunktionen erfolgten bis 01.07.2013; letzter Zugriff am 14.09.2017].

volkerschloendorff.com – „Der Weg zum Film“: <http://www.volkerschloendorff.com/biographie/der-weg-zum-film/>; „Kindheit und Jugend“: <http://www.volkerschloendorff.com/biographie/kindheit-und-jugend/>; „Politisches Engagement“: <http://www.volkerschloendorff.com/biographie/politisches-engagement/> [Zugriffe am 24.08.2015].





## Anhang A: Übersicht der Recherchematerialien im Atwood-Archiv

In der untenstehenden Tabelle ist der überwiegende Teil des in den Margaret Atwood Papers enthaltenen Hintergrundmaterials verzeichnet.<sup>2198</sup> In der Regel handelt es sich um Zeitungsausschnitte im Original oder als Fotokopie. Ferner sind einige Broschüren von Umweltschutzorganisationen und ein Buch enthalten. Das meiste ist einer von neun thematischen Rubriken zugeordnet. Die Materialien sind hier nach den Rubriken und innerhalb der Rubriken nach Datum aufsteigend aufgeführt sowie durchgehend mit einer laufenden Nummer versehen. Nicht erfasst wurden doppelt vorhandene Zeitungsartikel sowie einige der nach Erscheinen des Romans datierten Artikel (1986ff.), die keinem thematischen Stichwort zugeordnet waren. Hauptsächlich Bezug genommen wird auf die Materialien in Kapitel 5 und Kapitel 7.3. Ein Abgleich mit den im Harold Pinter Archive vorgefundenen Recherchematerialien ist in Kapitel 12.2.1 und in Anhang B enthalten.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
<b>„Abortion“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
1.	<i>N. N.</i> , 02.01.1985: „U.S. abortion clinic rocked by explosion“	Artikel über ein Bombenattentat auf eine Abtreibungsklinik in Pensacola, Florida.
2.	<i>The New York Times</i> , 29.08.1985: „16,500 Fetuses to Get Burial After Long Fight on Funeral“	Artikel über die Beerdigung abgetriebener Föten nach einem drei Jahre währenden Streit zwischen einer feministischen Gruppe und religiösen Abtreibungsgegnern.
3.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), Linda Hossie: „Bill would reduce access to Saskatchewan abortions“	Artikel über die erste Lesung eines Gesetzesentwurfs in der Provinz Saskatchewan, das die Möglichkeit zum Schwangerschaftsabbruch stark einschränkt, da Frauen z. B. eine schriftliche Erlaubnis des Ehemanns benötigen. Obwohl die Konservativen seit der Machtübernahme 1982 stark Politik gegen Abtreibung betrieben hätten, gehe dies vielen Abtreibungsgegnern nicht weit genug.
4.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Barbara Ehrenreich: „Is abortion really a ‚moral dilemma‘?“	Die Autorin des Artikels vertritt den Standpunkt, dass neben Attentaten auf Abtreibungskliniken und deren Patienten ein weiterer Effekt der Anti-Abtreibungs-Bewegung darin bestehe, dass selbst Befürworter des Rechts auf Schwangerschaftsabbruch darin mittlerweile ein moralisches Problem sehen, für das man sich zu rechtfertigen sucht. Der Artikel enthält das Wort „zygotes“, vgl. <i>HT</i> , 149.
5.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Katha Pollitt: „In many public spaces, women are on sufferance“	Artikel über die Bedrohungen, denen sich Frauen im öffentlichen Raum ausgesetzt sähen. Im Westen sei man entsetzt, dass Frauen in islamischen Ländern gezwungen würden, in der Öffentlichkeit einen Chador zu tragen, der sie unsichtbar mache. Aber mit der Angst als ständigem Begleiter tendierten Frauen hier zu einem Verhalten, das den gleichen Zweck erfülle – sich unsichtbar zu machen.
6.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum): „Man held in abortion blasts“	Artikel über die Verhaftung eines religiösen Fanatikers, der mehrere Bombenattentate auf Abtreibungskliniken begangen hat.
<b>„Aids“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
7.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 27.01.1985, Nicholas de Jongh: „‚Too little, too late‘ to prevent Aids crisis“	Artikel über die Gefahren von HIV-infizierten Blutkonserven. Hauptpunkte sind die Kritik an der Trägheit der Behörden beim Kampf gegen die Ausbreitung der Seuche und die Warnung, Aids als Krankheit zu betrachten, von der lediglich Homosexuelle betroffen seien.

<sup>2198</sup> „*The Handmaid’s Tale* – Background materials“. MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1–10. Das Material ist im Findbuch der Thomas Fisher Rare Book Library wie folgt beschrieben: „Material relating to *The Handmaid’s Tale*. Toronto: McClelland and Stewart, 1985. 1983–1988. Background materials. 1983–1988. Ring binder of newspaper clippings on various topics (plastic money, toxic wastes, birth control, infertility, sexual equality, abortion, surrogates, baby stealing, Nazis, American Right, Iran, etc.). Xeroxes of newspaper clippings, 1983–1988. Some printed and mimeograph materials.“ University of Toronto. Thomas Fisher Rare Book Library. Atwood (Margaret) papers 1953–ongoing. MS. Coll. 200, Finding Aid, S. 29 ([https://fisher.library.utoronto.ca/sites/fisher.library.utoronto.ca/files/finding\\_aids/atwood200\\_0.pdf](https://fisher.library.utoronto.ca/sites/fisher.library.utoronto.ca/files/finding_aids/atwood200_0.pdf)).

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
8.	<i>The Graduate</i> , March/April 1985, Sidney T. Fisher: „Avoiding Nuclear Hazards. Mutual suicide is already available“	Artikel über die nukleare Bedrohung. Textauszug: „The relationship between the human rights of the citizens of all countries, and nuclear destruction, is close. Nuclear war is a global invasion of human rights, as is nuclear power generation; the very existence of humanity is in danger from them.“ Der Artikel gehört thematisch in die Rubrik „Toxic Wastes“, befand sich jedoch zum Zeitpunkt der vor-Ort-Recherche in der Mappe „Aids“.
9.	<i>Greenpeace Examiner</i> , Oct./Dec. 1985, Robert Taylor: „New Age Alchemy. Why Pay the Price of White When We Can Turn Waste into Gold?“	Artikel über die Verseuchung von kanadischen Gewässern durch Tioxide. Der Artikel gehört thematisch in die Rubrik „Toxic Wastes“, befand sich jedoch zum Zeitpunkt der vor-Ort-Recherche in der Mappe „Aids“.
<b>„American Right“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3)</b>		
10.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 27.01.1985, Kathy Sawyer, S. 17: „Angels on America's shoulder“	Kritischer Artikel über den politischen und gesellschaftlichen Einfluss der Religious Right bzw. der New Christian Right auf die US-amerikanische Politik. Die konservativen Christen dieses Zuschnitts – unterschieden werden drei Hauptströmungen – glaubten buchstabengetreu an die Bibel und wähten sich im Alleinbesitz der Wahrheit. Textauszug: „[...] unlike traditional fundamentalists, who shunned politics and concentrated on salvation, the new-style conservative Christian activists have become involved in the hurly-burly of secular social and political fights. [...] They advocate the outlawing of abortion, seek stricter laws against pornography and oppose the Equal Rights Amendment and liberalized laws guaranteeing civil rights for homosexuals. They are particularly active in education issues, favoring classroom prayer, tuition tax credits for private religious schools and opposing the busing of children for racial balance. [...] what unites most conservative Christians is their belief in the divinity of Jesus Christ and the literal truth of the Bible, their ‚symbol of certitude‘ from Eden to Armageddon. In a society groping for answers in a jungle of moral ambiguity, they seem unambiguously certain that they have found ‚the answer‘. [...] Fundamentalists: Tend to emphasize doctrine and belief, read the Bible literally, traditionally have been uneasy with the secular world. They include some who call themselves ‚devil separatosts‘ who do not want to associate even with other Christians who are much involved with the secular world. Evangelicals: May accept fundamentalist doctrine, but tend to emphasize the act of conversion and its importance and the role of taking the message to others. Generally, they are considered more worldly, more concerned with social policy. They may be liberal or conservative. Charismatics: May accept fundamentalist doctrine, but tend to emphasize the immediate, emotional manifestation of the spirit – jumping, shouting, waving their hands in praise, speaking in tongues and faith healing. Adherents include old-line Pentecostals, but also a more modern, younger, better-educated group whose practices differ in degree and emphasis.“
11.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 10.02.1985: „A day's work on death row“	Artikel über die Zunahme der Todesstrafe seit 1985 (d.h. unter der Regierung Ronald Reagans).
12.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 10.02.1985: „Humanity and the Murderers“	Artikel über die Zunahme der Todesstrafe seit 1985 (d.h. unter der Regierung Ronald Reagans).
13.	<i>The Globe and Mail</i> , 05.09.1985, William Johnson: „U.S. conservatives push new order“	Artikel über die Rechtskonservativen in den USA, die Ronald Reagan vorwerfen, Wahlversprechen wie den Schutz des ungeborenen Lebens und die Einführung des Schulgebets nicht einzuhalten.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
14.	<i>The Globe and Mail</i> , 08.10.1985, William Johnson: „Racists preach revolution in U.S.“	Artikel über eine Gruppierung namens „Christian Identity“, die Rassismus, Nationalismus und Religion predigt.
15.	<i>The Globe and Mail</i> , 21.10.1985, William Johnson: „Evangelist mulls over running for U.S. president“	Artikel über die politische Einflussnahme der religiösen Rechten in den USA und die Präsidentschafts-Ambitionen des populären Fernsehpredigers Reverend Marion (Pat) Robertson. Textauszug: „Like other religious conservatives, he believes that his views are those of the mainstream, of the ‚moral majority.‘“
16.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 01.12.1985, S. 9: „The power and influence behind America’s right“	Kritischer Artikel über Macht und Einfluss rechter Think Tanks wie der Heritage Foundation, der Brookings Institution und des American Enterprise Institute. Die Heritage Foundation (vertreten durch Ed Fulner Jr.) habe Ronald Reagan bereits eine Woche nach dessen Wahl zum amerikanischen Präsidenten einen 3000 Seiten umfassenden Entwurf zur Errichtung eines „conservative utopia“ in den USA und der Welt zukommen lassen.
17.	<i>The Globe and Mail</i> , 04.01.1986: „‚Bloodied‘ Moral Majority merging into new organization. Rev. Falwell’s Liberty Federation seeks to galvanize religious right“	Kritischer Artikel über die einflussreiche Moral Majority-Gruppe, die als führende New Right-Lobbyorganisation Ronald Reagan zur Präsidentschaft verholfen habe und ihren Einfluss durch den Zusammenschluss christlich-konservativer Gruppen weiter ausbaue. Textauszug: „The Moral Majority, which has played a major part in the past decade’s surge of conservative Christians into political matters, will continue to exist, emphasizing its ‚front-burner‘ issues such as abortion and pornography, Mr. Falwell told a news conference yesterday. [...] The Liberty Federation and similar right-wing groups hoped to draw 20 million conservatives to the polls for the 1988 presidential election, he said.“
18.	<i>Financial Guardian</i> , 19.06.1986: „Battle of the Bible Belt“	Artikel über den Versuch christlicher Fundamentalisten, Schulbuch-Zensur durchzusetzen.
19.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), William Johnson: „Racism, religion a potent brew“	Artikel über eine Gruppierung namens „Christian Identity“, die Rassismus, Nationalismus und Religion predigt.
20.	<i>N. N.</i> , 20.07. (ohne Jahreszahl): Scott Cawelti, „Unyielding stereotype“	Artikel über das Denken von Fundamentalisten, das der Autor wie folgt zusammenfasst: Es gibt nur einen richtigen Weg; es gibt nur ein heiliges Buch; es gibt nur eine richtige Auslegung der Bibel; im Vordergrund stehen nicht Vergebung und Toleranz, sondern der gerechte Zorn gegen Sünder. Es schließt sich die Warnung an, dass diejenigen, die an eine pluralistische Gesellschaft, die Religionsfreiheit garantiere, glaubten, in große Schwierigkeiten geraten würden, sollten die Fundamentalisten an politischem Einfluss gewinnen. Textauszug: „They won’t admit but ONE way of operating their way. They would never admit there are truly sacred books other than the Bible – in spite of the fact that millions believe in the Koran or the Bhagavad-Gita [...]. Moreover, stereotypical fundamentalists won’t admit there are other ways of interpreting their Bible. They seem flexible to the point of being intolerant. Their emphasis isn’t on the forgiveness and tolerance of the New Testament, but on the righteous wrath of the Old Testament against sinners. And if they begin winning major elections, those of us who believe in a society that supports religious freedom may be in deep trouble. If the fundamentalists follow their truest beliefs, they may try to forcefully convert, banish or punish the pluralists, be they Christian or non-Christian.“
21.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Seumas Milne: „Quakers cannot withhold taxes from arms“	Artikel über die Niederlage der Quäker-Sekte in einem Rechtsstreit. Das Urteil untersagt es den bekennenden Pazifisten, jenen Teil ihrer Steuern zurückzuhalten, die dem Anteil am Militärbudget entsprechen.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
<b>„Baby Stealing“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
22.	<i>Tallahassee Democrat</i> , 12.03.1985, Fred Bayles: „Children’s faces now appear in homes across the country“	Artikel über die Realität von 1,5 Millionen vermissten Kindern pro Jahr und eine Aktion, die Fotos dieser Kinder auf Verkaufsverpackungen, Einkaufstüten und Ähnliches zu drucken.
23.	<i>Tallahassee Democrat</i> , 12.03.1985, Preston Jenkins: „Magazine starts for missing“	Artikel über die Gründung eines vierteljährlich erscheinenden Magazins, in dem die Fotos und Beschreibungen vermisster Kinder veröffentlicht werden.
24.	<i>The Globe and Mail</i> , 03.06.1985 [das Datum ist handschriftlich auf dem Artikel notiert], Martin Andersen: „„Doubly disappeared‘ 10-year-old one of hundreds“	Artikel über die während der Militärdiktatur in Argentinien verschwundenen Kinder, die teilweise in den Familien derjenigen Militärs aufwuchsen, die ihre Eltern gefoltert und getötet haben.
25.	N. N., (ohne Datum), Robin Blackburn: „Children of Strangers“	Buchkritik zu <i>Slavery and Human Progress</i> von David Brion Davis.
<b>„Birth Control, Infertility, Infant Deaths“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
26.	<i>Scanorama</i> , 05/1984: „Today’s World Seen Hostile To Children“	Artikel über eine schwedische Studie zum Zusammenhang von hohen Lebenshaltungskosten und niedriger Geburtenrate in Schweden.
27.	<i>Lesbian Connection</i> , vol. VII, #3, Aug./Sep. 1984 [ohne Überschrift]	Artikel über staatliche Zwangsmaßnahmen zur Erhöhung der Geburtenrate in Rumänien unter Nicolae Ceaușescu. Textauszug: „Romanian president Nicolae Ceaucescu [sic] has declared war on abortions and demands that all patriotic Romanian women bear four children. [...] Now married women will have to undergo pregnancy tests every month and account for persistent nonpregnancy, or for pregnancies present one month and absent the next. A woman who lies about a miscarriage can be sentenced to a year in prison. Women who fail to fulfill their child quotas may lose their jobs.“
28.	<i>Toronto Star</i> , 22.12.1984: „Make a baby for Christmas MP tells Canadians“	Artikel über den Aufruf eines konservativen Politikers, in den Weihnachtsferien aktiv etwas gegen die niedrige kanadische Geburtenrate zu unternehmen.
29.	<i>The New York Times</i> , 20.03.1985, Jane E. Brody: „Infertility: Not-Uncommon Male Problem, but Often Treatable“	Artikel über Ursachen männlicher Unfruchtbarkeit: Umweltverschmutzung, Drogenmissbrauch, medikamentöse Nebenwirkungen, radioaktive Strahlung sowie Umweltgifte wie Schwermetalle und Pestizide. Es wird darauf hingewiesen, dass toxische Substanzen vom Mann auf die Frau übertragen werden können, was Missbildungen, Fehl- und Totgeburten zur Folge haben kann.
30.	<i>The New York Times</i> , 20.03.1985, Robert Pear: „What Causes the High U.S. Rate of Infant Deaths?“	Artikel über die anhaltend hohe Säuglingssterblichkeitsrate in den USA. Als Gründe werden das soziale Umfeld, Nikotin-, Alkohol- und Drogenmissbrauch genannt.
31.	<i>USA Today</i> , 11.04.1985, Steven Findlay: „IUD tied to infertility; new tampon scare“	Artikel über den Verdacht, dass die Verhütung mit einem Intrauterin-pessar Unfruchtbarkeit bei der Frau verursachen kann, sowie über die Gefahren des „fatal toxic shock“-Syndroms durch die Benutzung von Tampons.
32.	<i>USA Today</i> , 11.04.1985, Sylvia Lang: „Work eases burdens of pregnancy“	Artikel über eine Studie der Universität Washington, nach der berufstätige Frauen weniger unter physischen und psychischen Problemen während der Schwangerschaft leiden als Frauen, die zu Hause bleiben.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
33.	<i>National Examiner</i> , 30.07.1985, Sheila O'Donovan: „women forced to have babies“	Artikel über staatliche Zwangsmaßnahmen zur Erhöhung der Geburtenrate in Rumänien unter Nicolae Ceaușescu. Textauszug: „Communist women are being forced to have babies – and they can be tossed in the slammer if they don't produce. [...] Every married woman now has to produce four children as her ‚patriotic duty.‘ [...] And every month, every married woman has to be subjected to the indignity of a pregnancy test performed at work! ‚Persistent non-pregnancy‘ will be considered a crime against the state unless a doctor submits an acceptable explanation for why the woman can't do her patriotic duty.“
34.	<i>The Globe and Mail</i> , 05.09.1985, Linda Hossie: „Women sacrifice career plans for family, Statscan says“	Artikel über eine aktuelle kanadische Statistik, nach der Frauen ein dreimal so hohes Risiko tragen, ihre berufliche Laufbahn unterbrechen oder aufgeben zu müssen, als Männer.
35.	<i>The New York Times</i> , 12.12.1985, Lawrence Lader: „The Family-Planning Ploy“	Artikel über die Sperrung von staatlichen Geldern für Kliniken, in denen Abtreibungen vorgenommen werden. Textauszug: „[...] the aim of the Fundamentalists, Roman Catholic conservatives and President Reagan. They wish to attack birth control and voluntary sterilization, the foundation of a women's right to control her childbearing. Their eventual target is to wipe out the women's movement.“
36.	<i>St. Louis Globe-Democrat</i> , 27.01.1986: „Battle of the sexes rages on as Soviet women gain clout“	Artikel über den Aufruf einer sowjetischen Gewerkschaftszeitung, die Männer sollten ihren Frauen beim Eisenbahnbau helfen. Die Oktober-Revolution hätte den Frauen zwar Gleichheit gebracht, jedoch führte der männliche Chauvinismus dazu, dass die Frauen jetzt alle Arbeit machen: in der Schwerindustrie und an der Wiege.
37.	Phil. Inq. [ <i>The Philadelphia Inquirer</i> ], 15.03.1986: Richard Reeves, „... but ‚birth dearth‘ is a deliberate myth“	Sehr kritischer Artikel über die von den Konservativen, namentlich dem American Enterprise Institute, behauptete „Fortpflanzungskrise“ („breeding crisis“). Die regierenden superpatriotischen Hyperkapitalisten („superpatriotic hypercapitalists running America these days“) sähen die USA durch den Geburtenrückgang gegenüber den kommunistischen Staaten und denen der Dritten Welt ins Hintertreffen geraten sowie in ihrer nationalen Sicherheit bedroht und preisten die pronatalistische Politik in Ceaușescus Rumänien und der DDR als vorbildlich. Der Artikel enthält einige handschriftliche Unterstreichungen. Textauszug: „If you accept the premises of the conservative alarmists, then what you might do is argue for more immigration, legal and illegal. But the social engineers of the right usually prefer purer native stock, so they will continue to push their agenda and rhetoric: We'll hear about ‚birth dearth‘ and ‚pro-natalism.‘ Babies of the state.“
38.	<i>The New York Times</i> , 01.07.1986, Justice White: „Excerpts From the Court Opinions on Homosexual Relations“	Artikel über die Entscheidung des amerikanischen Supreme Court, nach der die Verfassung sich nicht auf den Schutz homosexueller Beziehungen erstreckt.
39.	N. N., (ohne Datum), Christopher Huhne: „Rearing two children can cost mother £49,000“	Artikel über eine Studie, nach der es Frauen £49,000 ihres Lebensinkommens kostet, wenn sie zwei Kinder großziehen.
40.	N. N., (ohne Datum), Flora Lewis: „The Survival Question. Helms [US-Senator Jesse Helms; AG], birth control and morality“	Kritischer Artikel über die Außenpolitik Ronald Reagans, der keine UN-Gelder mehr an Staaten vergeben will, die, wie etwa China mit der Ein-Kind-Ehe, eine restriktive Familienpolitik betreiben.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
<b>„Iran“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3)</b>		
41.	<i>Observer</i> , 06.05.1984, Colin Smith: „Inside Khomeini’s Slaughterhouse“	Auf dem Bericht einer ehemaligen Insassin basierender Artikel über die Zustände in iranischen Gefängnissen, in dem das Auspeitschen der Füße („bastinado“) und die Zurschaustellung der Hinrichtungsoffer erwähnt ist. Textauszug: „A woman in her mid-twenties, she was specifically asked by a condemned fellow-captive to ‚tell our story.‘ [...] She found herself staring at a gallows on which five hanged men, their tongues protruding and placards around their necks announcing their crimes against God, were revolving slowly in the wind. [...] It was their feet. She had never seen feet so big. Most of them were wrapped in bloody bandages and swollen to twice their normal size. This was her first encounter with victims of the most common form of torture used in Evin [der Name des Gefängnisses; AG]: the bastinado – the whipping of the soles of the feet which seems to penetrate every nerve of the body. [...] Like prisoners everywhere they tried to breach the walls by thinking of other places. ‚What garden are you in?‘, somebody would ask and that way they would travel around the country telling one another of the places they had visited, the picnics they had enjoyed. [...] ‚You’ll get out of here,‘ she told Elizabeth. ‚Tell our story.‘“
42.	<i>The Globe and Mail</i> , 28.11.1985: Geoffrey Aronson, „Trouble for ‚Government of God‘?“	Artikel über die Situation im Iran sechs Jahre nach der Machtübernahme der Ayatollahs: Kleidervorschriften, massive Einschränkung der Frauenrechte, des Scheidungsrechts und der Pressefreiheit, Verbot von Streiks, Abtreibung, Homosexualität und Vergnügungen, die dem islamischen Kodex widersprechen.
43.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Paul Keel: „‚Barbaric‘ Arab princess whipped her maids“	Artikel über eine kuwaitische Prinzessin, die in Bayswater für die Misshandlung ihrer zwei Dienstmädchen verurteilt wurde. Textauszug (zitiert ist der Richter): „In this country we no longer have maids, let alone assault them.“
<b>„Liberation Theology“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3)</b>		
44.	<i>Advertiser</i> , 11.02.1985, Mike Williams: „Klanwatch Chief Says Racial Violence Will Continue“	Artikel über den Jahresbericht einer Anti-Klan-Gruppe zur Zunahme von rassistisch motivierten Terroranschlägen.
45.	<i>Manchester Guardian Weekly</i> , 17.02.1985, Nicole Bonnet, S. 12: „Liberation theology: Why is the Vatican so worried?“	Artikel über die ablehnende Haltung der Katholischen Kirche gegenüber der – von der Glaubenskongregation als „perversion of Christianity“ bezeichneten – Befreiungstheologie in Süd- und Mittelamerika. Textauszug: „The text of the Rome Congregation for the Doctrine of the Faith refers to liberation theologies in the plural and concedes that ‚certain interpretations are legitimate, others open to question, and yet others utterly unacceptable ...““
<b>„Nazis“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3)</b>		
46.	<i>Sunday Star</i> , 21.06.1985, Ron Laytner: „Wild dreams of an obsessed mother became Nazi-bred child’s nightmare“	Artikel über das „Lebensborn“-Programm der Nationalsozialisten.
47.	<i>Sunday Star</i> , 21.07.1985, Ron Laytner: „Why Nazis slaughtered own ‚super race‘ babies“	Artikel über das „Lebensborn“-Programm der Nationalsozialisten und die Ermordung von Kindern, die den Anforderungen an die arische Rasse nicht genügten. Textauszug: „A team of racial selection agents was formed to search the world for beautiful unknowing women who would become brood mares for the scheme. [...] When Germany invaded Europe, many of these ‚marked‘ girls were arrested and forcibly enrolled in the program. [...] Before it ended in 1944, it has been estimated that <i>lebensborn</i> produced more than 42,000 babies from volunteers and sex slaves, impregnated by SS soldiers in secret hospitals throughout Germany and the occupied countries.“

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
<b>„Plastic Money“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1)</b>		
48.	<i>Esquire</i> , January 1984: „The ‚Smart‘ Card: How to Make a Plastic Payment“	Artikel über ein Experiment mit einer neuartigen Plastikkarte mit Mikroprozessor, die sicheres elektronisches Bezahlen ermöglichen soll.
49.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), Ellen Roseman: „Electronic debit cards meet with resistance“	Kritischer Artikel zur Zukunft des bargeldlosen Zahlungsverkehrs und dessen Risiken in Bezug auf Sicherheit und Datenschutz.
<b>„Sexual Equality Threatened“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
50.	<i>Toronto Star</i> , 14.02.1985, Lynda Hurst: „Sexual equality threatened with a renewed fervor in '80s“	Artikel über einen Richterspruch, der dem Opfer eines sexuellen Übergriffs unterstellt, diesen selbst provoziert zu haben, und dessen Autorin folgert, die Gleichberechtigungsbewegung habe in den letzten 20 Jahren Fortschritte gemacht, aber alle, die an Gleichberechtigung glaubten, sollten stets wachsam bleiben („must be constantly vigilant“).
51.	<i>The Globe and Mail</i> , 22.05.1985, Ibrahim Khan: „Marriage custom hits new heights in Pakistan“	Artikel über Mädchenhandel, Zwangsheiraten und Gewalt gegen Frauen in Pakistan.
52.	<i>The Globe and Mail</i> , 07.09.1985, William Johnson: „Rights gains imperilled, NOW president warns“	Artikel über den Aufruf von Eleanor Smeal, Präsidentin der National Organization for Women (NOW), die Frauenrechte und die Errungenschaften der Frauenbewegung der letzten 30 Jahre gegen die zunehmenden Angriffe der Neuen Rechten zu verteidigen. Smeal nennt eine Reihe von US-Senatoren „fascists“ und kritisiert die Frauenbewegung, den „organized activism of opponents to abortion, birth control, gay and lesbian rights, equal pay for work of comparable worth and the Equal Rights Amendment to the Constitution to enshrine the equality of women“ nicht ernst genug zu nehmen. Sie ruft zu „greater militancy“ auf, um der konservativen Welle unter Präsident Reagan zu widerstehen.
<b>„Surrogacy“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2)</b>		
53.	<i>Manchester Guardian Week- ending</i> , 10.02.1985: „Letters to the editor. Surrogacy is an answer“	Leserbrief, dessen Autor die (kommerzielle) Leihmutterschaft mit Verweis auf die Bibel befürwortet. Textauszug: „And if you want to go way back, I suppose Rachel and Leah's maidservants at least got room and board (Genesis 30:1–13).“
54.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum): „Grey area of surrogate mother and child“	Artikel über einen konkreten Fall von Leihmutterschaft, in dem vor allem deren kommerzieller Aspekt kritisiert wird.
<b>„Toxic Wastes“ (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1)</b>		
55.	<i>USA Today</i> , 11.04.1985, Rae Tyson: „Toxic dumpers slip around the law“	Kritischer Artikel über die mangelnden Kontrollen von industriellen und chemischen Umweltverschmutzern und das Versagen eines landesweiten Abfall-Verfolgungssystems („nationwide waste tracking system“).
56.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), Murray Campbell: „Perilous chemical problem out of control, Rae charges“	Kritischer Artikel über die mangelhaften Kontrollen beim Transport, der Lagerung und der Entsorgung von gefährlichen Chemikalien vor dem Hintergrund der illegalen Entsorgung von PCB in der Nähe von Barrie, Ontario.
57.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), Lawrence Surtees: „Blood test firm stresses protection“	Artikel über die Entwicklung eines Bluttestes zum Nachweis giftiger Chemikalien und die möglichen negativen Folgen wie etwa die Verletzung der Privatsphäre von Arbeitnehmern.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
58.	<i>The New York Times</i> , 29.03. (ohne Jahreszahl): Iver Peterson, „Acid Rain Starting to Affect Environment and Politics in West“	Artikel über den Sauren Regen als ein zunehmendes Problem auch in den Rocky Mountain-Staaten in den USA.
59.	<i>The New York Times</i> , (ohne Datum), Philip Shabecoff: „Companies Say Toxic Emissions Need U.S. Curb. Uniform Rules Urged at Hearing in Congress“	Artikel über die Notwendigkeit einer strengeren Kontrolle beim Einsatz von giftigen Substanzen vor dem Hintergrund der Union Carbide-Katastrophe in Bophal, Indien.
60.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Joyce Egginton: „Billion dollar Agent Orange trial opens“	Artikel über die Klage ehemaliger Vietnamkriegssoldaten gegen sieben amerikanische Chemie-Unternehmen, denen vorgeworfen wird, von den gefährlichen Folgen des Einsatzes von Agent Orange gewusst zu haben. Hunderte Kinder kamen missgebildet zur Welt.
61.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Jock Ferguson: „Lead poison in workplace on increase“	Artikel über die Vergiftung von Industriearbeitern mit Blei.
62.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Norman Myers: „How the song birds of America choked on fast food“	Artikel über die Zusammenhänge zwischen der Abholzung der Regenwälder, der Aufzucht von Rindern, dem Verzehr von Fast Food und dem Rückgang der Singvogel-Population in Nordamerika.
63.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Joyce Purnick: „Koch Considering Ban on Sale of Bass Tainted With PCB's“	Artikel über die Verseuchung von Fischen und Meeresfrüchten mit PCB und das von New Yorks Bürgermeister Ed Koch erwogene Verkaufsverbot.
64.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum): „No escape from PCBs in Quebec, report says“	Artikel über die Verseuchung mit PCB, das sich in Organismen anreichert und Krebs, Missbildungen sowie Nieren- und Lebererkrankungen verursacht, im kanadischen Quebec.
<b>Keine Angabe einer Rubrik (MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1, 4–10)</b>		
65.	<i>Mother Jones</i> , 07/1979, Hugh Drummond, M.D., S. 14, 16, 20, 21: „Diagnosing Marriage. Dr. D. Says It's Terminal“	Artikel über die physischen und psychischen Nachteile, die Frauen durch eine Ehe hätten und deren Gründe in den Machtstrukturen lägen, die die meisten Partnerschaften aufweisen. Handschriftlich markiert ist folgender Textauszug: „We have to see how issues of power invade every aspect of every relationship in a society that worships it.“ (Folder 4)
66.	<i>The Guardian</i> , 17.12.1983, R.W. Johnson: „007: Licence to kill? R.W. Johnson presents his explanation of why the Korean airliner was shot down“	Artikel über den Abschuss einer koreanischen Passagiermaschine durch das russische Militär, wobei der Autor die These vertritt, dass die CIA Russland zu einer Gräueltat provoziert habe, um vor dem Hintergrund der Pershing-Stationierungen in Europa und der zu erwartenden Demonstrationen der Abrüstungsgegner die öffentliche Meinung zu manipulieren. (Folder 5)
67.	<i>infoetox, news and information on toxic chemicals and the environment</i> , vol. 1 no. 3, 1984	Die Broschüre enthält Artikel und Infos über PCB, die Verseuchung von Wasser und Lebensmitteln, Pestizide, Insektizide, die Verseuchung der Great Lakes und die Folgen der Giftkontamination für Flora und Fauna. (Folder 6)
68.	<i>Los Angeles Times</i> , 07.08.1984, Elizabeth Mehren: „The Baby M case may yet become a cause“	Artikel über eine kommerzielle Leihmutter, die nach der Geburt des Babys das Kind behalten will, sowie die Kritik von 22 prominenten Feministinnen an der Kommerzialisierung und den sozialen Auswirkungen der Reproduktionstechnologie. (Folder 4)
69.	<i>Greenpeace Examiner</i> , Oct./Dec. 1984	Das Heft enthält Artikel über den Tod von Grauwalen im verseuchten Puget Sound, Atomversuche im Pazifik und das Robbensterben. (Folder 6)

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
70.	<i>ottawatch</i> , no. 9, 12/1984	Die Broschüre enthält Artikel und Infos über den Schutz bedrohter Arten und die Grenzen der Landwirtschaft. (Folder 7)
71.	<i>infoetox, news and information on toxic chemicals and the environment</i> , vol. 2 no. 1, 1985	Die Broschüre enthält Artikel und Infos über PCB, die Verseuchung von Wasser und Lebensmitteln, Pestizide, Insektizide, die Verseuchung der Great Lakes, die Folgen der Giftkontamination für Flora und Fauna, Dioxine, Giftmüll und Giftmüllexporte in die Dritte Welt. (Folder 7)
72.	<i>Clearinghouse Report on Science and Human Rights</i> , Vol. VII, No. 2, 09/1985, Eric Stover, S. 1–3: „Scientists Search for Argentina’s Missing“	Artikel über die Suche nach vermissten Kindern in Argentinien, von denen vermutet wird, dass sie in die Familien derjenigen Militärangehörigen eingegliedert wurden, die für das „Verschwinden“ ihrer Eltern verantwortlich waren. (Folder 4)
73.	<i>Evening Telegram</i> , 31.10.1985, N.J.: „Charges of brain-washing. Catholics say cult taking over“	Artikel über eine religiöse Sekte namens „People of Hope“, der Gehirnwäsche und Unterdrückung ihrer Mitglieder vorgeworfen wird. Textauszug: „They are sort of like fundamentalists or pentecostalists and their treatment of women is very Islamic [...]. The wives of the co-ordinators are called ‚handmaidens.‘“ Die Wörter „Islamic“ und „are called ‚handmaidens‘“ sind handschriftlich unterstrichen. (Folder 1)
74.	<i>The Wall Street Journal</i> , 05.01.1986, Allen A. Otten: „Artificial Birth Methods Are Attacked By Some Feminist Fearing Male Control“	Artikel über die feministische Kritik an künstlichen Reproduktionsmethoden als Versuch einer patriarchalen Gesellschaft, Frauen auch weiterhin auf ihre Rolle als Gebärenden zu reduzieren. (Folder 9)
75.	<i>New Scientist</i> , 20.02.1986: „Germans computerise identity cards“	Artikel über die Einführung computerlesbarer Ausweisdokumente in der Bundesrepublik Deutschland und die Sorgen der Datenschützer vor einem Polizeistaat („police state“). (Folder 9)
76.	<i>Utah Holiday</i> , 05/1986, Carolyn Campbell, S. 36–40, 42, 44–45, 56–58: „The Private Place of Plural Marriage“	Artikel über Polygamie im Mormonen-Staat Utah. (Folder 9)
77.	<i>Time</i> , 16.06.1986, Otto Friedrich, S. 55: „A Language that has <i>Ausgeflippt</i> “	Artikel über Anglizismen rund um die Welt und die Adaption und Modifikation englischer bzw. amerikanischer Wörter in anderen Sprachen. Unter der Einleitung „As English spreads around the world, many words suffer a sea change into something strange, Herewith a sampler:“ ist der folgende als Beispiel angeführte Eintrag handschriftlich markiert: „Salvage: In the Philippines, to execute someone.“ (Folder 9)
78.	Ben J. Wattenberg: <i>The Birth Dearth. What Happens When People in Free Countries Don't Have Enough Babies?</i>	Das im Juli 1987 erschienene Buch des konservativen Autors beschreibt auf 169 Seiten die ökonomischen, geopolitischen und persönlichen Probleme, die der Geburtenrückgang in den westlichen Staaten verursachen werde, und präsentiert praktische Pläne, dem Problem zu begegnen. (Folder 10)
79.	<i>The Globe and Mail</i> , 07.09.1987: „Seizing the unborn“	Artikel über einen zum Wohle des Kindes zwangsweise angeordneten Kaiserschnitt. (Folder 10)
80.	<i>Los Angeles Times</i> , 13.05.1988, Bella Stumbo: „Polygamists: Tale of Two Families“	Artikel über Polygamie in den USA. (Folder 10)
81.	N. N., (ohne Datum): „New Catholic Bible offers some changes“	Artikel über eine neue Bibelübersetzung. Textauszug: „America’s Roman Catholic bishops issued a new Bible translation yesterday, edging away from language perceived as biased against women but moving to more traditional phrasing in general.“ (Folder 9)

## Anhang B: Übersicht der Recherchematerialien im Pinter-Archiv

In der Tabelle sind die 30 im Harold Pinter Archive enthaltenen Zeitungsartikel erfasst.<sup>2199</sup> Nur einer der Artikel ist als Originalausschnitt vorhanden, bei den anderen Artikeln handelt es sich um Fotokopien. Einige Artikel befinden sich zusammen auf einer fotokopierten Seite; manche Seiten sind mit Büroklammern zusammengeheftet. Die Artikel sind nach Datum aufsteigend aufgeführt und mit einer laufenden Nummer versehen. Enthalten ist entweder eine kurze Inhaltsangabe des Artikels oder ein Verweis auf einen identischen Artikel in den Recherchematerialien im Atwood-Archiv („Background materials“) in Anhang A. Zu Beschreibung und Auswahl des Materials siehe Kapitel 12.1, Abschnitte „Materialbasis und Notation“ und „Materialauswahl“. Die Auswertung des Materials ist in Kapitel 12.2.1 enthalten.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
1.	<i>Scanorama</i> , 05/1984: „Today's World Seen Hostile To Children“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Nr. 26.
2.	<i>Observer</i> , 06.05.1984, Colin Smith: „Inside Khomeini's Slaughterhouse“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „Iran“. Siehe Anhang A, Nr. 41.
3.	<i>Lesbian Connection</i> , vol. VII, #3, Aug./Sep. 1984 [ohne Überschrift]	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Nr. 27.
4.	<i>Toronto Star</i> , 22.12.1984: „Make a baby for Christmas MP tells Canadians“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Nr. 28.
5.	<i>N. N.</i> , 02.01.1985: „U.S. abortion clinic rocked by explosion“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Abortion“. Siehe Anhang A, Nr. 1.
6.	<i>Advertiser</i> , 11.02.1985, Mike Williams: „Klanwatch Chief Says Racial Violence Will Continue“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „Liberation Theology“. Siehe Anhang A, Nr. 44.
7.	<i>Toronto Star</i> , 14.02.1985, Lynda Hurst: „Sexual equality threatened with a renewed fervor in '80s“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Sexual Equality Threatened“. Siehe Anhang A, Nr. 50.
8.	<i>Tallahassee Democrat</i> , 12.03.1985, Preston Jenkins: „Magazine starts for missing“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Baby Stealing“. Siehe Anhang A, Nr. 23.
9.	<i>The New York Times</i> , 20.03.1985, Robert Pear: „What Causes the High U.S. Rate of Infant Deaths?“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Nr. 30.
10.	<i>The Globe and Mail</i> , 22.05.1985, Ibrahim Khan: „Marriage custom hits new heights in Pakistan“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Sexual Equality Threatened“. Siehe Anhang A, Nr. 51.
11.	<i>The Globe and Mail</i> , 03.06.1985 [das Datum ist handschriftlich auf dem Artikel notiert], Martin Andersen: „„Doubly disappeared‘ 10-year-old one of hundreds“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Baby Stealing“. Siehe Anhang A, Nr. 24.

<sup>2199</sup> „Printed research materials“. Add MS 88880/2/48, Pos 1.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
12.	<i>Sunday Star</i> , 21.06.1985, Ron Laytner: „Wild dreams of an obsessed mother became Nazi-bred child’s nightmare“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „Nazis“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 46.
13.	<i>Sunday Star</i> , 21.07.1985, Ron Laytner: „Why Nazis slaughtered own ‚super race‘ babies“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „Nazis“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 47.
14.	<i>National Examiner</i> , 30.07.1985, Sheila O’Donovan: „women forced to have babies“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 33.
15.	<i>The New York Times</i> , 29.08.1985: „16,500 Fetuses to Get Burial After Long Fight on Funeral“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Abortion“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 2.
16.	<i>The Globe and Mail</i> , 08.10.1985, William Johnson: „Racists preach revolution in U.S.“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „American Right“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 14.
17.	<i>The Globe and Mail</i> , 21.10.1985, William Johnson: „Evangelist mulls over running for U.S. president“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „American Right“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 15.
18.	<i>Evening Telegram</i> , 31.10.1985, N.J.: „Charges of brain-washing. Catholics say cult taking over“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 1, Background Materials, ohne Angabe einer Rubrik. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 73.
19.	<i>The New York Times</i> , 12.12.1985, Lawrence Lader: „The Family-Planning Ploy“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 35.
20.	<i>The Times</i> , 02.06.1986, Anne Sofer: „Drawing a veil over repression“	Fotokopie. Artikel über die Ignoranz gegenüber der Zunahme von Todesstrafen, Folter und Verfolgung Andersdenkender sowie der Beschneidung der Rechte von Frauen im Iran seit 1979. Auf der Kopie ist handschriftlich „Times 2 June 1986“ vermerkt. In einer anderen Handschrift ist „For Harold“ notiert. Gale und Hudgins führen diesen Artikel unter dem Stichwort „Islamic law“ mit der Angabe „Times [London]“ bzw. „London Times“. <sup>2200</sup>
21.	<i>The New York Times</i> , 15.07.1986, Dudley Clendinen: „Fundamentalist Parents Put Textbooks on Trial“	Fotokopie. Artikel über evangelikale Christen im US-Staat Tennessee, die gerichtlich gegen ihrer Meinung nach gotteslästerliche Schulbücher vorgehen.
22.	<i>The Guardian</i> , 19.07.1986, Alex Brummer: „Battle of the Bible Belt“	Originalausschnitt. Artikel über den Versuch christlicher Fundamentalisten, die Auswahl von Schulbüchern zu beeinflussen. Im Atwood-Archiv ist wahrscheinlich der gleiche Artikel enthalten. Die Unterschiede (Publikationsname/Datum) beruhen möglicherweise auf einem eigenen Verzeichnungsfehler. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 18.

<sup>2200</sup> Vgl. Gale: *Sharp Cut*, S. 450; Hudgins: Harold Pinter’s *The Handmaid’s Tale*, S. 88.

Nr.	Artikel	Inhalt / Anmerkungen
23.	<i>The New York Times</i> , (ohne Datum) [im Artikeltext ist „Sept. 12“ angegeben, die Online-Ausgabe der <i>New York Times</i> führt den Artikel unter dem 13.09.1986 <sup>2201</sup> ], Dudley Clendinen: „A Coy Robertson Is Pioneering Era of Satellite Politics“	Fotokopie. Artikel über die gegen-säkularen Tendenzen der evangelikalen Christen und die zunehmende Vermischung von Religion und Politik sowie die politischen Ambitionen des populären Fernsehpredigers Reverend Pat Robertson.
24.	<i>The New York Times</i> , 01.10.1986, Carol Lawson: „Surrogate Mothers Grow in Number Despite Questions“	Fotokopie. Artikel über ethische Probleme und juristische Auseinandersetzungen im Zusammenhang mit der Leihmutterchaft. Gale und Hudgins nennen diesen Artikel unter dem Stichwort „surrogate motherhood“ mit dem Datum 06.10.1986. <sup>2202</sup> In der Online-Ausgabe der <i>New York Times</i> findet er sich jedoch ebenfalls unter dem 01.10.1986. <sup>2203</sup>
25.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum), William Johnson: „Racism, religion a potent brew“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 3, Background Materials, Rubrik „American Right“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 19.
26.	<i>The Globe and Mail</i> , (ohne Datum): Bessie [sic] Steves [ohne Überschrift, Leserbrief]	Fotokopie. Die Leserbriefschreiberin bezieht sich einen Artikel vom Dezember [wahrscheinlich 1984] mit dem Titel „Have Babies, Canadians Told“. Sie führt die niedrige Geburtenrate auf die für Frauen ungünstigen Rahmenbedingungen (mangelnde Betreuungsmöglichkeiten, fehlende Teilzeitstellen und niedrige Altersrente) zurück. Dieser Artikel befindet sich auf einer kopierten Seite zusammen mit drei weiteren Artikeln (Nr. 3, 4 u. 27), die alle im Atwood-Archiv enthalten sind (s. Anhang A, Artikel Nr. 27, 28 u. 39).
27.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum), Christopher Huhne: „Rearing two children can cost mother £49,000“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Birth Control, Infertility, Infant Deaths“. Siehe Anhang A, Nr. 39.
28.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum): „Man held in abortion blasts“	Fotokopie. Im Atwood-Archiv enthalten unter: MS. Coll. 200, Box 96, Folder 2, Background Materials, Rubrik „Abortion“. Siehe Anhang A, Artikel Nr. 6.
29.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum): „Missing children a painful issue for new rulers“	Fotokopie. Artikel über das Problem der durch die Militär-Junta „gestohlenen“ Kinder, mit dem die argentinische Regierung 17 Monate nach ihrem Regierungsantritt konfrontiert ist. Der Artikel trägt keine Quellenangabe, stammt aber vermutlich aus einer nordamerikanischen Zeitschrift, da er in amerikanischem Englisch verfasst ist („clandestine detention centers“). Das Erscheinungsdatum muss, rechnet man 17 Monate ab Beginn der Regierungszeit Raúl Alfonsíns im Dezember 1983, ungefähr im Frühjahr 1985 liegen.
30.	<i>N. N.</i> , (ohne Datum) [ohne Überschrift]	Fotokopie Artikel über auf Lastkraftwagen und Pizzakartons aufgebraachte Suchmeldungen vermisster Kinder („missing children posters“). Dieser Artikel befindet sich auf einer kopierten Seite zusammen mit zwei weiteren Artikeln (Nr. 8 u. 11), die beide im Atwood-Archiv enthalten sind (s. Anhang A, Artikel Nr. 23 u. 24).

<sup>2201</sup> *The New York Times*, 13.09.1986, Dudley Clendinen.

<sup>2202</sup> Vgl. Gale: *Sharp Cut*, S. 450; Hudgins: Harold Pinter's *The Handmaid's Tale*, S. 88.

<sup>2203</sup> *The New York Times*, 01.10.1986, Carol Lawson.

## Anhang C: Übersicht der Drehbuchmaterialien

Methodische Aspekte (Materialbasis und Notation, Kriterien für die Selektion der Materialien sowie Nummerierung und Gliederung der Sequenzen) sind in Kapitel 12.1 erläutert. Ob Materialien in den Nachvollzug der Konzeptentwicklung in Kapitel 12 einbezogen wurden oder nicht, ist in Tabellenspalte „Analyse“ angegeben.<sup>2204</sup> Der Nachvollzug der Konzeptentwicklung einschließlich der deskriptiv-vergleichenden Analyse der verwendeten Materialien findet sich in Kapitel 12.2 und 12.3.

Sigel	Archiv-Nachweis	Anmerkungen	Analyse
P45	„Autograph notes and draft pages; July–Sept. [1986]“ Add MS 88880/2/45.	Handschriftliche Notizen Harold Pinters. Sie umfassen 202 Seiten in P45, 102 Seiten in P46 und 114 Seiten in P47. Die Blätter sind einseitig beschrieben und teilweise zusammengeheftet. 30 Blätter aus P46 und 19 Blätter aus P47 tragen kein Datum. Die datierten Blätter umfassen die Zeiträume vom 3. Juli bis 30. September 1986 (P45), 2. September bis 2. November 1986 (P46) und 27. Oktober 1986 bis 7. Februar 1987 (P47).	✗ <sup>2205</sup>
P46	„Autograph notes and draft pages; Oct. [1986]“ Add MS 88880/2/46.		
P47	„Autograph notes and draft pages; Nov [1986]–Feb. [1987]“ Add MS 88880/2/47.		
P48/1	„Printed research materials, mainly photocopies of newspaper articles; May 1984–Oct. 1986“ Add MS 88880/2/48, Pos. 1.	30 Zeitungsartikel aus den Jahren 1984 bis 1986. Eine detaillierte Aufstellung der „Printed research materials“ ist in Anhang B enthalten.	✓
P48/2	„Breakdown of chapters in novel; [circa 1986]“ Add MS 88880/2/48, Pos. 2.	Pinters Notizen zu Inhalt und Gliederung des Romans. 21 Seiten, maschinengeschrieben.	
P48/3	„„Skeleton‘ outline of the plot with autograph revisions plus photocopy of the same; 1 Oct. 1986“ Add MS 88880/2/48, Pos. 3.	Pinters Entwurf des Handlungsgerüsts. 16 Seiten, maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen Pinters. Die Inhalte der 66 aufgeführten Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–65) sind mit Stichworten kurz skizziert. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 46 Sequenzen.	✓
P48/4	„„Skeleton‘ outline of the plot with autograph revisions; 8 Oct. 1986“ Add MS 88880/2/48, Pos. 4.	Pinters bearbeiteter Entwurf des Handlungsgerüsts. 17 Seiten, maschinengeschrieben, mit handschriftlichen Überarbeitungen Pinters. Die Inhalte der 74 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–74) sind mit Stichworten kurz skizziert. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 48 Sequenzen.	✓
P48/5	„Pages detailing the new order of the script, entitled ‚new continuity‘; 28 Oct. 1986“ Add MS 88880/2/48, Pos. 5.	Pinters Neuentwurf des Handlungsgerüsts. Die Inhalte der Einzelsequenzen sind auf drei maschinengeschriebenen Seiten mit Stichworten skizziert. Die Darstellung endet mit Shot-Nr. 28 und ist somit unvollständig.	✗
P49	„Two early drafts with autograph revisions; [1986]“ Add MS 88880/2/49.	Frühe Drehbuchfassungen Harold Pinters. Die Entwürfe sind innerhalb eines kurzen Zeitraums entstanden und weisen noch starke (handschriftliche) Überarbeitungen Pinters auf.	✗
P50	„[First] draft with autograph revisions; 17 Oct. 1986“ Add MS 88880/2/50.		
P51	„„Second draft‘ with autograph revisions; 17 Nov. 1986“ Add MS 88880/2/51.		

<sup>2204</sup> ✓ In den Nachvollzug der Konzeptentwicklung in Kapitel 12 einbezogen.

✗ Nicht in den Nachvollzug der Konzeptentwicklung in Kapitel 12 einbezogen.

<sup>2205</sup> Auf diese Materialien wird in Kapitel 12.3 nur mit wenigen Anmerkungen Bezug genommen.

Sigel	Archiv-Nachweis	Anmerkungen	Analyse
P52	„[Third] draft with autograph revisions; 12 Dec. 1986“ Add MS 88880/2/52.	Drehbuchfassung Pinters. Sie basiert auf den Entwürfen P49 bis P51. 135 Seiten, mit handschriftlichen Überarbeitungen Pinters. 152 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–145). In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 57 Sequenzen.	✓
P53	„[Fourth] draft with autograph revisions; 2 Feb. 1987“ Add MS 88880/2/53.	Überarbeitung der Drehbuchfassung P52. 139 Seiten, mit handschriftlichen Überarbeitungen Pinters. 169 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–166). In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 57 Sequenzen.	✓
P54	„[Fifth] draft with autograph revisions; Feb. 1987“ Add MS 88880/2/54.	Finale Drehbuchfassung Harold Pinters. Sie basiert auf Entwurf P53. 147 Seiten, mit handschriftlichen Überarbeitungen Pinters. 184 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–182). In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 57 Sequenzen.	✓
S01 S02 S03 S04 S13	„DB, dt.; ‚Der Report der Magd‘“ Undatiert (S01 bis S03), 12. Dezember 1988 (S04). 102 Seiten, 164 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 01–04.	Deutschsprachige Drehbuchfassungen. Sie sind teilweise mit Tipp-ex und Einklebern überarbeitet.	✗
S05 S06	„DB, engl.; ‚The Handmaid’s Tale‘“ Februar 1987. 147 Seiten, 182 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 05 u. 06.	Drehbuchfassungen, die weitgehend Pinters finaler Fassung P54 entsprechen. Sie weisen handschriftliche Überarbeitungen auf, die wahrscheinlich von Volker Schlöndorff vorgenommen wurden. Vermerke sind teilweise unleserlich, einige Seiten fehlen.	✗
A1	„The Handmaid’s Tale; a screen play“ Februar 1987. 147 Seiten. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 1–6.	Drehbuchfassung, die weitgehend Pinters finaler Fassung P54 entspricht. 184 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–182). Mit (handschriftlichen) Überarbeitungen von Margaret Atwood.	✓ <sup>2206</sup>
A8	„The Handmaid’s Tale; a screen play“ Februar 1987. 146 Seiten. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 8–13.	Drehbuchfassungen, die mit Pinters finaler Fassung P54 übereinstimmen. Sie weisen keine handschriftlichen Überarbeitungen auf. Folder 14 enthält die Kopie eines undatierten Briefes von Volker Schlöndorff an Harold Pinter, der laut handschriftlichen Vermerken des im Pinter-Archiv abgelegten Originals wahrscheinlich aus Mitte August 1988 stammt.	✗ <sup>2207</sup>
A14	„The Handmaid’s Tale; a screen play“ Februar 1987. 147 Seiten. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 14–19.		
A20	„The Handmaid’s Tale; a screen play“ Oktober 1988. 145 Seiten. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 20–25.	Drehbuchneufassung Volker Schlöndorffs. 177 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–175). Mit handschriftlichen Überarbeitungen von Margaret Atwood. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 64 Sequenzen.	✓
S07	„DB, engl.“ November 1988. 134 Seiten, 162 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 07.	Bearbeitungen der Drehbuchneufassung A20. Die Entwürfe sind innerhalb eines kurzen Zeitraums entstanden. Die Fassungen S07, S09 und S10 weisen keine handschriftlichen Überarbeitungen auf.	✗
S08 S09	„DB, engl.“ 12. Dezember 1988. 102 Seiten, 164 Sequenzen Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 08.	Fassung S08 weist (handschriftliche) Überarbeitungen auf, deren Urheber nicht immer eindeutig zu identifizieren sind.	
S10	„DB, engl.“ 17. Januar 1989. 102 Seiten, 164 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 10.		

<sup>2206</sup> In der deskriptiv-vergleichenden Analyse in Kapitel 12.3 berücksichtigt wurden jedoch lediglich die handschriftlichen Anmerkungen Margaret Atwoods sowie die „Eskalation und Attentat“-Sequenz.

<sup>2207</sup> Der Brief von Volker Schlöndorff an Harold Pinter [undatiert, wahrscheinlich aus Mitte August 1988] ist jedoch in der deskriptiv-vergleichenden Analyse in Kapitel 12.3 berücksichtigt.

Sigel	Archiv-Nachweis	Anmerkungen	Analyse
A27	„The Handmaid’s Tale; a screenplay“ 24. Januar 1989, „Revised by V.S.“. 102 Seiten. MS. Coll. 200, Box 112, Folder 27–31.	Bearbeitete Drehbuchfassung Schlöndorffs. Sie basiert auf den Entwürfen A20 und S07 bis S10. 176 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–164). Mit handschriftlichen Überarbeitungen von Margaret Atwood und Volker Schlöndorff. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 66 Sequenzen.	✓
S11	„DB, engl.“ 25. Februar 1989. 107 Seiten, 164 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 11.	Bearbeitete Drehbuchfassung Schlöndorffs. Sie basiert auf Fassung A27 und weist keine handschriftlichen Überarbeitungen auf.	✗
S12	„DB engl.“ 1. September 1989 „(in Übereinstimm. m. Endschnitt)“. 106 Seiten, 163 Sequenzen. Sammlung V.S., 23.1.2, Nr. 12.	Letzte Drehbuchfassung Schlöndorffs. Auf dem Deckblatt ist angegeben „Updated according to the final cut“ und „Sept. 1st, 1989 V.S.“. 173 Einzelsequenzen (Shot-Nr. 1–163). Sie weist keine handschriftlichen Überarbeitungen auf. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 55 Sequenzen.	✓
F08	DVD, Kinowelt Home Entertainment. 104 Minuten. Deutsch/Englisch. 12. Dezember 2008.	Filmfassung. In der vorliegenden Untersuchung Gliederung in 49 Sequenzen mit 84 Einzelsequenzen.	✓



Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Red Centre, Testifying	45	14				30–32	37A–41	37A–38, 41	19
Red Centre, Moiras Fluchtplan	10–11	15–16	29A–30	46–47	46–47		42–43	42–43	20
Red Centre, Moiras Fluchtplan I						33–34			
Red Centre, Nacht						36			
Red Centre, Moiras Fluchtplan II						43–45			
Red Centre, Handmaidweihe	12	17	31–31B	48–50					
Red Centre, Kennzeichnung, Handmaidweihe					47A–50				
Red Centre, Kennzeichnung, Weihe und erste Flucht Moiras						46–50		43A–47	
Red Centre, Handmaidweihe und erste Flucht Moiras							44–47		21–22
Red Centre, Dolores' Wahnsinn und Offreds Ohrfeige		36							
Gynäkologische Untersuchung Offreds	34	38	67–69	80–82	92–94	95–98	91–93	91–93	41–42
Red Centre, Offreds Berichterstattung			58	94	95	99	95	95	43
Red Centre, Pornofilm, Offred und Moira				95	96				
Red Centre, Moiras Flucht	46	37	59–65	96–102	97–103				
Red Centre, Pornofilm, Rückkehr der gefolterten Moira	32–33	49–50	99–101						
Red Centre, Pornofilm, Moira, Janines Schwangerschaft						100	96	96	
Red Centre, Moira, Janines Schwangerschaft									44
Red Centre, Zweite Flucht Moiras						101–107	97–103	97–101, 103	45–47

### 3. „Vorstellungsgespräch“ und Dienstantritt

Die Sequenzen, in denen Offred im Haus Commander Freds vorgestellt wird und sie ihren Dienst dort antritt.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Kates Vorstellungsgespräch	7–9	11–13	20–25	35–41	35–41	37–42	32–36	32–37	16–18
Kates Vorstellungsgespräch (Fortsetzung)							37		

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds	13–14	18–19	33–39	51A–58	51A–58	52–58	49–55	49–55	24–25
Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds (Fortsetzung)									27

#### 4. Die Rückblenden/Flashback-Sequenzen

Alle Rückblenden auf die Vergangenheit (siehe auch Anhang J).

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Flashback: Fluchtversuch (zu Fuß)	4, 6, 15	8, 10, 20	13, 19, 32, 40, 47, 71						
Flashback: Fluchtversuch (im Schnee bzw. auf Skiern)				28, 51, 68, 84	28, 51, 68, 80	28, 35, 51	30, 48	30, 48, 56, 77A	4, 10, 23, 26
Flashback: Fluchtversuch (Aufbruch und Autofahrt)							22, 36A, 120–120A		
Flashback: Familienleben	20, 28	5, 25, 32	6, 54, 57, 108	21, 34, 59, 75, 78, 102a, 127	21, 34, 59, 75, 78, 104, 129	1a, 19, 59, 72, 85	1A, 56, 69, 73A	69	
Flashback: Politik							65A, 95A–95B		

#### 5. Die Gebets- und Zeugungszeremonien

Alle Sequenzen, in denen die Gebets- und Zeugungszeremonien sowie das damit verbundene Geschehen unmittelbar vorher und nachher enthalten sind.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Vorbereitungen zur Zeremonie	23–24	27–28	41–43	60–63	60–63	60–63	57–58	57–60	
Gebets- und Zeugungszeremonie	25–26	29–30	44–45A	64–66	64–66	64–65	61–62	61–62	28–29
Nach der Zeremonie	27	31	46	67	67	66–68	63–65	63–65	30
Nach der Zeremonie (Fortsetzung), Besuch von Nick	29–31	33–35	48–50	69–71	69–71				
Zeugungszeremonie II						79			
Nach der Zeremonie II						80–81			
Zeugungszeremonie, Berührung	43	47	94	110	112	128	109	109	49

## 6. Offred und Ofglen

Die gemeinsamen Besorgungsgänge Offreds und Ofglens sowie die „Soul Scrolls“- und „Birth Day“-Sequenzen. Erfasst sind damit die Figurenbeziehung Offred/Ofglen und wesentliche Aspekte der Devianzhandlung.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Einkaufen mit Ofglen	16–19	21–24	51–53	72–74	72–74	69–71	66–68	65A, 66–68	31–32
Einkaufen mit Ofglen (Fortsetzung)	21		55–56	76–77	76–77	73–77	70–73	70–74	
Einkaufen mit Ofglen (2. Fortsetzung)							74		
Offred und Ofglen an der Mauer, japanische Reise- gruppe	22	26	74–76	86–88	84–86	78			
Offred und Ofglen an der Mauer							75	75	
Serena im Garten						86			
Offred und Ofglen, Straßenecke/Checkpoint						87		82	34–35
Offred und Ofglen an der Mauer, Angel-Boys							82–83	115A	
Birth Day	40	44	82–87	113– 120	115– 122	133– 139	121– 126	116– 122A	61
Soul Scrolls	37	41	92	108	110	125– 127	117– 119	124– 125	64
Offred und Ofglen an der Mauer, Widerstandsorga- nisation			95						

## 7. Offreds Beziehung zu Nick

Alle Sequenzen, die die Figurenbeziehung Offred/Nick zum Gegenstand haben.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Nick in Offreds Zimmer, Einladung des Commanders	36	40	73	84a–85	81–82				
Begegnung mit Nick, Ein- ladung des Commanders						83–84	78–79	78–79	33
Offreds Rückkehr zum Dienst						108	104– 107	104, 107	
Besuch bei Nick (vor dem Arrangement)			88–90	104– 107	106– 109				
Nick am Fenster			96						
Arrangierter Besuch bei Nick	47–48	52–53	104– 107	123– 126	125– 128		107B– 107G	110B– 110H	53–57
Tonbandaufnahme, Kates Rekonstruktion: Nick						111– 123			

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Besuch bei Nick (nach dem Arrangement)						130–132	114–115	112–115	59–60
Zweiter Besuch bei Nick	54	59	124	144	146	152	140	140	72
Besuch beim Commander, Besuch bei Nick	55	60							
Ein weiterer Besuch bei Nick	58	64							

### 8. Offreds Beziehung zum Commander

Alle Sequenzen, in denen Offred und Commander Fred sich in dessen Arbeitszimmer treffen.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Erstes Treffen mit dem Commander, Scrabble	38	42	77–80	89–92	87–90	88–92	84–88	84–88	37–39
Nicks Signal	41	45							
Zweites Treffen mit dem Commander, Vogue	42	46	93	109	111	109	108	108	48
Drittes Treffen mit dem Commander, Konflikte/Motive	44	48				129			
Drittes Treffen mit dem Commander, Konflikte			97–98	111–112	113–114		110–110A	110	50
Viertes Treffen mit dem Commander, Motive			103	122	124		119A	123	62

### 9. Offreds Vorgängerin (Inscription)

Alle Sequenzen, in denen Offred allein in ihrem Zimmer ist und die teilweise Handlungselemente oder Anspielungen auf Offreds Vorgängerin enthalten sowie alle Sequenzen, in denen Serena und Fred allein agieren und von denen manche ebenfalls die Vorgängerin thematisieren.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Offred in ihrem Zimmer, Butterversteck	35	39	70						
Offred in ihrem Zimmer, Butterversteck (Fortsetzung)			72						
Offred in ihrem Zimmer, auf dem Bett				83	79	82		77	
Eheliches Gespräch							76	79A	36
Offred in ihrem Zimmer, Zimmerinspektion							77	65B	
Offred in ihrem Zimmer, Lachanfall	39	43	81	93	91	93–94	89–90		
Der Commander und Serena beim Abendessen							119B		

### 10. Offred und Serena: Offreds Tochter

Alle Sequenzen, die Offred und Serena unter vier Augen zeigen. Sie beziehen sich vorrangig auf die arrangierte Liebesnacht mit Nick und/oder das Schicksal von Offreds Tochter.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Der Brief von Offreds Tochter			66	79	83				
Aussicht auf Nachricht von ihrer Tochter								89A	40
Das Foto von Offreds Tochter			91	103	105	124	111	111	58
Serenas Arrangement	46A		102	121	123			110A	51–52
Serenas Arrangement, Brief und Foto von Offreds Tochter		51							
Serenas Arrangement, Nachricht von Offreds Tochter						110			
Serenas Arrangement, Aussicht auf Nachricht von ihrer Tochter							107A		

### 11. „Prayvaganza“, „Salvaging“ und „Participation“

Alle Sequenzen, in denen die rituellen Massenveranstaltungen Gileads gestaltet sind.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Salvaging			26–29	42–45	42–45				
Prayvaganza	49	54							
Salvaging und Participation	56–57	61–63	125–126	145–146	147–148	153–154	141–142	141–142	63

### 12. „Jezebel’s“

Die Sequenz, in der der Besuch bei „Jezebel’s“ (inklusive Vorbereitung und An- und Abreise) stattfindet.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Jezebel’s	50–53	55–58	109–123	128–143	130–145	140–151	127–139	127–139	65–71

### 13. Eskalation und Attentat

Alle Sequenzen, in denen sich das Handlungsgeschehen zuspitzt und seinen Höhepunkt erreicht.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Offreds Angst	60								
Der Mordauftrag		66	127	147	149–150			145	73
Ofglens Anwerbeversuch						155	143		
Die neue Ofglen	59	65	128	148	151	158–160	146–148	146, 148	74
Serenas Entdeckung						161	149–150	149	75
Vor dem Attentat			129–131	149–151	152–166	156–157	145–145A	150–150L	76–77
Offreds Attentat		67–68	132–133	152–153	167–168	163–164	151–152	151–152	78

### 14. Verhaftung bzw. Flucht

Die Sequenz, in der Offred vorgeblich verhaftet wird und ihr so die Flucht gelingt.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Offreds Verhaftung/Flucht	61–63	69–72	134–140	154–160	169–176	165–174	153–162	153–159A	79–82

### 15. Die Schlussesequenzen

Alle Sequenzen, die nach Offreds Flucht stattfinden und den Schlusspunkt der jeweiligen Fassung bilden.

Sequenztitel	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
Kates Wiedersehen mit ihrer Tochter	64–65	73–74							
Kates Telefonat mit ihrer Tochter			141–145						
Kate vor dem Wiedersehen mit ihrer Tochter				161–166	177–182				
Epilog: Kates Vortrag						175			
Tonbandaufnahme, Kates Rekonstruktion							163		
Kates Schwangerschaft und Niederkunft							164		
TV-Nachrichten									83
Kates Schwangerschaft und Hoffnung								163	84

## Anhang E: Synopsen der untersuchten Drehbuchfassungen 02/1987 bis 09/1989

P54 (Februar 1987)	A20 (Oktober 1988)	A27 (Januar 1989)	S12 (September 1989)
<p>Kate versucht mit Ehemann und Tochter aus Gilead zu fliehen; Luke wird erschossen, Kate gefangen genommen, Jill entkommt auf Skiern. [1–15] Hunderte Frauen, darunter Kate, durchlaufen einen Selektionsprozess; Kate fährt dorthin lernt sie Moira kennen. [16–20, 22–25] Kate verbringt ihre erste Nacht im „Red Centre“; am Morgen wird eine Handmaid gewaltsam aus dem Schlafsaal geholt. [26–27, 29–33] Kate hat ein „Vorstellungsgespräch“ mit Serena; hier begegnet sie Nick. [35–41] Eine Handmaid wird gehenkt. [42–45] Kate erzählt Moira, dass sie am nächsten Tag ihren Dienst antritt; Moira erzählt Kate, dass sie fliehen will. [46–47] Kate erhält eine Tätowierung und wird zur Handmaid geweiht. [47A–50]</p>	<p>Auf ihren Feldbetten liegend, flüstern sich die Handmaids ihre wahren Namen zu (Kates Stimme im Voice-over). [1, 1b] Kate versucht mit Ehemann und Tochter aus Gilead zu fliehen; Luke wird erschossen, Kate gefangen genommen, Jill ebenfalls (Kates Stimme im Voice-over). [3–11] In einer Dachkammer bespricht Kate eine Musikkassette. [12] Kate wird im Hubschrauber ins Auswahllager geflogen (Kates Stimme im Voice-over). [13–14] Kate und Hunderte andere Frauen durchlaufen einen Selektionsprozess (Kates Stimme im Voice-over). [15] In einer Dachkammer bespricht Kate eine Musikkassette. [16] Kate wird ins „Red Centre“ gebracht; auf der Busfahrt dorthin lernt sie Moira kennen. [17–18, 20–23] Aunt Lydia hält einen Vortrag über die sinkende Geburtenrate. [24–27] In der Nacht wird eine Handmaid gewaltsam aus dem Schlafsaal geholt. [29] Ein Wächter sieht eine Handmaid (June) mit entblößtem Oberkörper bei der Morgentoilette am Fenster stehen; June wird an den Pranger gestellt und zur Auspeitschung weggeführt; Janine absolviert ein „Testifying“. [30–32] Kate und Moira sprechen über eine mögliche Flucht; in der Nacht liegt Kate wach. [33–34, 36] Kate hat ein „Vorstellungsgespräch“ mit Serena; hier begegnet sie Nick. [37–42] Kate erzählt Moira, dass sie am nächsten Tag ihren Dienst antritt; Moira erzählt Kate, dass sie fliehen will. [43–45] Kate erhält eine Tätowierung und wird zur Handmaid geweiht; während der Weihe simuliert Moira eine Ohnmacht und wird im Ambulanzwagen weggebracht. [46–50]</p>	<p>Auf ihren Feldbetten liegend, flüstern sich die Handmaids ihre wahren Namen zu (Kates Stimme im Voice-over). [1, 1B] Kate versucht mit Ehemann und Tochter aus Gilead zu fliehen; Luke wird erschossen, Kate gefangen genommen; sie sieht, wie ihre Tochter den Grenzposten zu entkommen versucht. [4–5, 7–8, 10–12] Kate wird im Hubschrauber ins Auswahllager geflogen. [16–16A] Kate und Hunderte andere Frauen durchlaufen einen Selektionsprozess. [17–19] Kate wird ins „Red Centre“ gebracht; auf der Busfahrt dorthin lernt sie Moira kennen. [20–21, 23–25] Kate und Hunderte andere Frauen durchlaufen einen Selektionsprozess. [17–19] Kate wird ins „Red Centre“ gebracht; auf der Busfahrt dorthin lernt sie Moira kennen. [20–21, 23–26] Kate und Moira beim Frühstück; die Handmaids erhalten ein Identifikations-Armband; June wird zur Bestrafung für unzüchtiges Verhalten abgeführt; die Handmaids beim Abendgebet. [27–29] In der Nacht wird eine Handmaid gewaltsam aus dem Schlafsaal geholt; Moira und Kate nennen einander ihre Namen; Moira und Kate nennen ihrem Beispiel. [31] Kate hat ein „Vorstellungsgespräch“ mit Serena; hier begegnet sie Nick; sie hört von einem früheren Vorfall. [32–37] Handmaids lauschen einem Vortrag Aunt Lydias über den Geburtenrückgang; Handmaids absolvieren Gymnastikübungen; Janine absolviert ein „Testifying“. [37A–38, 41] Kate erzählt Moira, dass sie am nächsten Tag ihren Dienst antritt; Moira erzählt Kate, dass sie fliehen will. [42–43] Kate erhält ein Identifikations-Armband; Beim Ankleiden ver setzt Moira Janine eine Ohrfeige, um sie zur Besinnung zu bringen. [43A–44] Kate wird zur Handmaid geweiht; während der Weihe simuliert Moira eine Ohnmacht und wird im Ambulanzwagen weggebracht. [45–47]</p>	<p>Kate versucht mit Ehemann und Tochter aus Gilead zu fliehen; Luke wird erschossen, Kate gefangen genommen; sie sieht, wie ihre Tochter den Grenzposten zu entkommen versucht. [4–5, 7–8, 10–12] Kate wird im Hubschrauber ins Auswahllager geflogen. [16–16A] Kate und Hunderte andere Frauen durchlaufen einen Selektionsprozess. [17–19] Kate wird ins „Red Centre“ gebracht; auf der Busfahrt dorthin lernt sie Moira kennen. [20–21, 23–25] Kate und Moira beim Frühstück; Aunt Lydia hält einen Vortrag; die Handmaids erhalten ein Identifikations-Armband; June wird zur Bestrafung für unzüchtiges Verhalten abgeführt; die Handmaids beim Abendgebet. [27–29] In der Nacht wird eine Handmaid gewaltsam aus dem Schlafsaal geholt; Moira und Kate nennen einander ihre Namen; Moira und Kate nennen ihrem Beispiel. [31] Kate hat ein „Vorstellungsgespräch“ mit Serena; hier begegnet sie Nick; sie hört von einem früheren Vorfall. [32–37] Handmaids lauschen einem Vortrag Aunt Lydias über den Geburtenrückgang; Handmaids absolvieren Gymnastikübungen; Janine absolviert ein „Testifying“. [37A–38, 41] Kate erzählt Moira, dass sie am nächsten Tag ihren Dienst antritt; Moira erzählt Kate, dass sie fliehen will. [42–43] Kate erhält ein Identifikations-Armband; Beim Ankleiden ver setzt Moira Janine eine Ohrfeige, um sie zur Besinnung zu bringen. [43A–44] Kate wird zur Handmaid geweiht; während der Weihe simuliert Moira eine Ohnmacht und wird im Ambulanzwagen weggebracht. [45–47]</p>
<p>Kate wird von einem Wächter zum Dienstantritt gefahren; sie erhält Instruktionen von Serena. [51A–58] Offred fragt Cora während des</p>	<p>Kate wird von Nick zum Dienstantritt gefahren; sie erhält Instruktionen von Serena; sie inspiziert ihr Zimmer und findet einen roten</p>	<p>Kate wird von Nick zum Dienstantritt gefahren; sie erhält Instruktionen von Serena; sie inspiziert ihr Zimmer. [49–55] Offred fragt Co-</p>	<p>Kate wird von Nick zum Dienstantritt gefahren; sie erhält Instruktionen von Serena; sie inspiziert ihr Zimmer. [49–55] In Coras Beisein</p>

Bades nach ihrer Vorgängerin. [60–63] Offred absolviert ihre erste Gebets- und Zeugungszeremonie. [64–66] Nick sieht Offred nackt am Fenster stehen, kommt in ihr Zimmer und warnt sie. [67, 69–71] Offred fragt Cora und Rita nach ihrer Vorgängerin; sie wird von den Marthas instruiert; sie geht zum ersten Mal mit Ofglen einkaufen; sie fragt Ofglen nach ihrer Vorgängerin. [72–74, 76–77] Nick kommt in Offreds Zimmer und überbringt ihr die „Einladung“ des Commanders; sie haben Geschlechtsverkehr. [79, 81–82] Serena berichtet Offred, dass ihre Tochter in Kanada lebt. [83] An der Mauer erklärt ein Guide einer Gruppe japanischer Touristen die Hinrichtungspraxis Gileads; Ofglen testet, ob Offred das „Mayday“-Passwort kennt. [84–86] Offred trifft sich zum ersten Mal heimlich mit Commander Fred; sie spielen Scrabble. [87–90] Zurück in ihrem Zimmer kann Offred sich vor Lachen kaum halten. [91] Offred wird gynäkologisch untersucht; der Arzt bietet sich als Sexualpartner an, Offred lehnt ab. [92–94] Im „Red Centre“ erstattet Offred Bericht über die Anzahl der Zeremonien; Aunt Lydia zeigt den Handmaids (darunter Offred und Moira) einen gewaltpornografischen Film. [95–96] In der Nacht überwältigen Moira und Offred Aunt Elizabeth und Moira einen Elizabeth und Moira entkommt aus dem „Red Centre“. [97–103] Offred erhält von Serena ein Foto von Jill. [105] Offred geht zu Nick und erzählt ihm, dass ihre Tochter lebt. [106–109] Vor „Soul Scrolls“ erzählt Offred Ofglen, dass ihre Tochter lebt; sie nennen einander ihre Namen; die Widerstandsorganisation entrollt ein Banner „Mayday is near!“, Ofglen erteilt Offred den Auftrag, den Commander auszu-spionieren. [110] Offred trifft sich zum zweiten Mal heimlich mit dem Commander; sie spielen Karten; er gibt ihr verbotene Lektüre; sie bittet ihn um Handcreme. [111] Während der Zeugungszeremonie versucht der Commander, Offred zu berühren; Serena hindert ihn daran. [112] Offred trifft sich zum dritten Mal heimlich mit dem Commander; er gibt ihr die Handcreme; sie bittet ihn, so etwas nicht

Schuh (Kates Stimme im Voice-over). [52–58] Offred fragt Cora während des Bades nach ihrer Vorgängerin. [60–63] Offred absolviert ihre erste Gebets- und Zeugungszeremonie. [64–65] Nick sieht Offred nackt am Fenster stehen und flüstert ihr von draußen eine Warnung zu (Kates Stimme im Voice-over). [66–68] Offred fragt Cora und Rita nach ihrer Vorgängerin; sie wird von den Marthas instruiert; sie geht zum ersten Mal mit Ofglen einkaufen (Kates Stimme im Voice-over); Offred fragt Ofglen nach ihrer Vorgängerin; ein Guide erklärt einer japanischen Delegation die Hinrichtungspraxis Gileads. [69–71, 73–78] Offred absolviert eine weitere Zeugungszeremonie (Kates Stimme im Voice-over). [79–81] Offred schleicht ins Wohnzimmer, dort begegnet sie Nick; er überbringt die „Einladung“ des Commanders; sie küssen sich. [82–84] Bei einem Einkaufsgang testet Ofglen, ob Offred das „Mayday“-Passwort kennt. [86–87] Offred trifft sich zum ersten Mal heimlich mit Commander Fred; sie spielen Scrabble. [88–92] Nick fährt Offred in die Klinik; Offred wird gynäkologisch untersucht; der Arzt bietet sich als Sexualpartner an, Offred lehnt ab. [95–98] Im „Red Centre“ erstattet Offred Bericht über die Anzahl der Zeremonien; Aunt Lydia zeigt den Handmaids (darunter Offred und Moira) einen gewaltpornografischen Film; die schwangere Janine/Ofwarren hält einen Monolog. [99–100] In der Nacht überwältigen Moira und Offred Aunt Elizabeth und Moira entkommt aus dem „Red Centre“. [101–107] Nick fährt Offred vom „Red Centre“ zum Haus des Commanders zurück. [108] Offred trifft sich zum zweiten Mal heimlich mit dem Commander; sie spielen Karten; er gibt ihr verbotene Lektüre; sie bittet ihn um Handcreme. [109] Serena schlägt Offred vor, mit Nick eine Schwangerschaft herbeizuführen; sie teilt Offred mit, dass ihre Tochter lebt, und stellt in Aussicht, ihr ein Foto zu beschaffen. [110] In einem von Serena arrangierten Treffen haben Offred und Nick Geschlechtsverkehr (Kates Stimme im Voice-over); Parallel-

ra während des Bades nach ihrer Vorgängerin. [57–58] Offred absolviert ihre erste Gebets- und Zeugungszeremonie. [61–62] Nick sieht Offred nackt am Fenster stehen und flüstert ihr von draußen eine Warnung zu; sie findet in ihrem Zimmer einen fremden Gegenstand. [63–65] In der Küche legt Offred den gefundenen Gegenstand auf den Tisch und fragt Cora und Rita nach ihrer Vorgängerin; sie wird von den Marthas instruiert; sie geht zum ersten Mal mit Ofglen einkaufen; Offred fragt Ofglen nach ihrer Vorgängerin; Ofglen führt Offred zur Mauer, an der mehrere Erhänge ausgestellt sind. [66–68, 70–75] Offred hört ein Gespräch von Serena und Fred mit [76] Offred inspiziert ihr Zimmer und findet eine lateinische Inschrift. [77] Offred schleicht ins Wohnzimmer, dort begegnet sie Nick; er überbringt die „Einladung“ des Commanders; sie küssen sich. [78–79] Offred und Ofglen gehen zur Mauer; ein Guide erklärt einer Gruppe von Kindern die „Verbrechen“ der Hinrichtungsoffer; Ofglen testet, ob Offred das „Mayday“-Passwort kennt. [82–83] Offred trifft sich zum ersten Mal heimlich mit Commander Fred; sie spielen Scrabble. [84–88] Zurück in ihrem Zimmer kann Offred sich vor Lachen kaum halten; Cora erschrickt, als sie Offred am Morgen im Schrank vorfindet. [89] Nick fährt Offred in die Klinik; Offred wird gynäkologisch untersucht; der Arzt bietet sich als Sexualpartner an, Offred lehnt ab. [90–93] Im „Red Centre“ erstattet Offred Bericht über die Anzahl der Zeremonien; Aunt Lydia zeigt den Handmaids (darunter Offred und Moira) einen gewaltpornografischen Film; die schwangere Janine/Ofwarren hält einen Monolog. [95–96] In der Nacht überwältigen Moira und Offred Aunt Elizabeth und Moira entkommt aus dem „Red Centre“. [97–103] Nick holt Offred vom „Red Centre“ ab; als sie einen Umweg fahren müssen, haben sie auf einer einsamen Landstraße im Auto Geschlechtsverkehr. [104–107] Serena schlägt Offred vor, mit Nick eine Schwangerschaft herbeizuführen; sie stellt Offred in Aussicht,

nimmt Offred ein Bad. [57–60] Offred absolviert ihre erste Gebets- und Zeugungszeremonie. [61–62] Nick sieht Offred nackt am Fenster stehen und flüstert ihr von draußen eine Warnung zu. [63–65] In der Küche unterhalten sich Cora und Rita über die Handmaids; Offred inspiziert ihr Zimmer; sie wird von den Marthas instruiert; sie geht zum ersten Mal mit Ofglen einkaufen; Ofglen führt Offred zur Mauer, an der mehrere Erhänge ausgestellt sind. [65A–68, 70–75] Offred liegt in der Nacht wach; sie schleicht ins Wohnzimmer, dort begegnet sie Nick; er überbringt die „Einladung“ des Commanders. [77A–79] Im Garten sprechen Serena und Fred über die neue Handmaid. [79A] Offred fragt Ofglen nach ihrer Vorgängerin. [82] Offred trifft sich zum ersten Mal heimlich mit Commander Fred; sie spielen Scrabble. [84–88] Serena stellt Offred in Aussicht, etwas über ihre Tochter herauszufinden. [89A] Nick fährt Offred in die Klinik; Offred wird gynäkologisch untersucht; der Arzt bietet sich als Sexualpartner an, Offred lehnt ab. [91–93] Im „Red Centre“ erstattet Offred Bericht über die Anzahl der Zeremonien; Aunt Lydia zeigt den Handmaids (darunter Offred und Moira) einen gewaltpornografischen Film; die schwangere Janine/Ofwarren hält einen Monolog. [95–96] In der Nacht überwältigen Moira und Offred Aunt Lydia und Moira entkommt aus dem „Red Centre“. [97–101, 103] Nick fährt Offred vom „Red Centre“ zum Haus Commander Freds zurück. [104, 107] Offred trifft sich zum zweiten Mal heimlich mit dem Commander; sie spielen Karten; er gibt ihr verbotene Lektüre; sie bittet ihn um Handcreme. [108] Während der Zeugungszeremonie versucht der Commander, Offred zu berühren; Serena hindert ihn daran. [109] Offred trifft sich zum dritten Mal heimlich mit dem Commander; sie fordert ihn auf, so etwas nicht noch einmal zu tun; er gibt ihr die Handcreme; sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin; er gibt zu, dass diese sich erhängt hat, und wird ärgerlich. [110] Serena schlägt Offred vor, mit Nick eine

P54 (Februar 1987)	A20 (Oktober 1988)	A27 (Januar 1989)	S12 (September 1989)
<p>noch einmal zu tun; sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin; er sagt, dass diese sich erhängt hat, und wird ärgerlich; sie spielen Karten; sie fragt ihn nach seiner Tätigkeit. [113–114] Offred nimmt an Ofwarrens „Birth Day“ teil; Ofglen weiß, dass Offred sich heimlich mit dem Commander trifft; sie spricht davon, den Commander zu töten und dass Offred ihnen helfen könne und sie sein Vertrauen gewinnen solle. [115–122] Serena schlägt Offred vor, mit Nick eine Schwangerschaft herbeizuführen. [123] Offred trifft sich zum vierten Mal heimlich mit dem Commander; er erzählt von seinen Motiven. [124] In einem von Serena arrangierten Treffen haben Offred und Nick Geschlechtsverkehr. [125–128]</p>	<p>schnitt auf Offred in der Dachkammer, die ihre Geschichte erzählt. [111–123] Serena zeigt Offred ein Foto von Jilil. [124] Offred erzählt Ofglen, dass ihre Tochter lebt; vor „Soul Scrolls“ nennen sie einander ihre Namen; die Widerstandsorganisation verübt ein Attentat auf die Limousine eines Commanders; Ofglen erteilt Offred den Auftrag, den Commander auszuspionieren. [125–127] Während der Zeugungszeremonie versucht der Commander, Offred zu berühren; Serena hindert ihn daran. [128] Offred trifft sich zum dritten Mal heimlich mit dem Commander; sie fordert ihn auf, so etwas nicht noch einmal zu tun; er gibt ihr die Handcreme; sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin; er gibt zu, dass diese sich erhängt hat, und wird ärgerlich; sie spielen Scrabble; sie fragt ihn nach seiner Tätigkeit; er erzählt von seinen Motiven. [129] Offred sucht Nick in seiner Wohnung auf. [130–132] Offred nimmt an Janines/Ofwarrens „Birth Day“ teil; Ofglen weiß, dass Offred sich heimlich mit dem Commander trifft; sie spricht davon, den Commander zu töten und dass Offred ihnen helfen könne und sie sein Vertrauen gewinnen solle. [133–139]</p>	<p>etwas über ihre Tochter herauszufinden. [107A] In einem von Serena arrangierten Treffen haben Offred und Nick Geschlechtsverkehr [107B–107G] Offred trifft sich zum zweiten Mal heimlich mit dem Commander; sie spielen Karten; er gibt ihr verbotene Lektüre; sie bittet ihn um Handcreme. [108] Während der Zeugungszeremonie versucht der Commander, Offred zu berühren; Serena hindert ihn daran. [109] Offred trifft sich zum dritten Mal heimlich mit dem Commander; sie fordert ihn auf, so etwas nicht noch einmal zu tun; er gibt ihr die Handcreme; sie spielen Scrabble und sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin; er gibt zu, dass diese sich erhängt hat, und wird ärgerlich; sie spielen Karten. [110–110A] Serena zeigt Offred ein Foto von Jilil. [111] In der Nacht sucht Offred Nick auf; sie erzählt ihm, dass ihre Tochter lebt; sie haben Geschlechtsverkehr. [114–115] Offred erzählt Ofglen, dass ihre Tochter lebt; vor „Soul Scrolls“ nennen sie einander ihre Namen; die Widerstandsorganisation verübt ein Attentat auf die Limousine eines Commanders; Ofglen erteilt Offred den Auftrag, den Commander auszuspionieren; sie weiß, dass Offred sich heimlich mit dem Commander trifft; sie spricht davon, dass Offred ihnen helfen könne und sie sein Vertrauen gewinnen solle. [117–119] Offred trifft sich zum vierten Mal heimlich mit dem Commander; sie fragt ihn nach seiner Tätigkeit; er erzählt von seinen Motiven. [119A] Fred und Serena beim Abendessen; Offred ist anwesend. [119B] Offred nimmt an Janines/Ofwarrens „Birth Day“ teil. [121–126]</p>	<p>Schwangerschaft herbeizuführen. [110A] In einem von Serena arrangierten Treffen haben Offred und Nick Geschlechtsverkehr; am nächsten Morgen wirkt Offred glücklich. [110B–110H] Serena zeigt Offred ein Foto von Jilil. [111] In der Nacht sucht Offred Nick auf; sie erzählt ihm, dass ihre Tochter lebt; er tröstet sie. [112–115] Offred und Ofglen gehen zur Mauer; ein Guide erklärt einer Gruppe von Kindern die „Verbrechen“ der Hinrichtungsoffener. [115A] Offred nimmt an Janines/Ofwarrens „Birth Day“ teil; Offred erzählt Ofglen, dass sie eine Tochter hat. [116–122A] Offred trifft sich zum vierten Mal heimlich mit dem Commander; sie fragt ihn nach seiner Tätigkeit; er erzählt von seinen Motiven. [123] Offred und Ofglen vor „Soul Scrolls“; Ofglen weiß, dass Offred sich heimlich mit dem Commander trifft; die Widerstandsorganisation verübt ein Attentat auf die Limousine eines Commanders; Ofglen offenbart Offred, dass sie dem Widerstand angehört. [124–125]</p>
<p>Der Commander nimmt Offred mit in den Club „Jezebel’s“; nach einem Telefonanruf lässt er den Saal räumen und greift in das auf einem Bildschirm übertragene Geschehen (die Belagerung eines Hauses) ein; Offred trifft Moira wieder; als die Party weitergeht, berich-</p>	<p>Der Commander nimmt Offred mit in den Club „Jezebel’s“; Offred trifft Moira wieder (Kates Stimme im Voice-over); Offred und der Commander gehen auf ein Zimmer; Nick fährt Offred und den Commander nach Hause. [140–151] Offred und Nick streiten in Nicks</p>	<p>Der Commander nimmt Offred mit in den Club „Jezebel’s“; Offred trifft Moira wieder; Offred und der Commander gehen auf ein Zimmer; Nick fährt Offred und den Commander nach Hause. [127–139] Offred und Nick streiten in Nicks Wohnung und Offred er-</p>	<p>Der Commander nimmt Offred mit in den Club „Jezebel’s“; Offred trifft Moira wieder; Offred und der Commander gehen auf ein Zimmer; Nick fährt Offred und den Commander nach Hause. [127–139] Offred und Nick streiten in Nicks Wohnung und Offred er-</p>

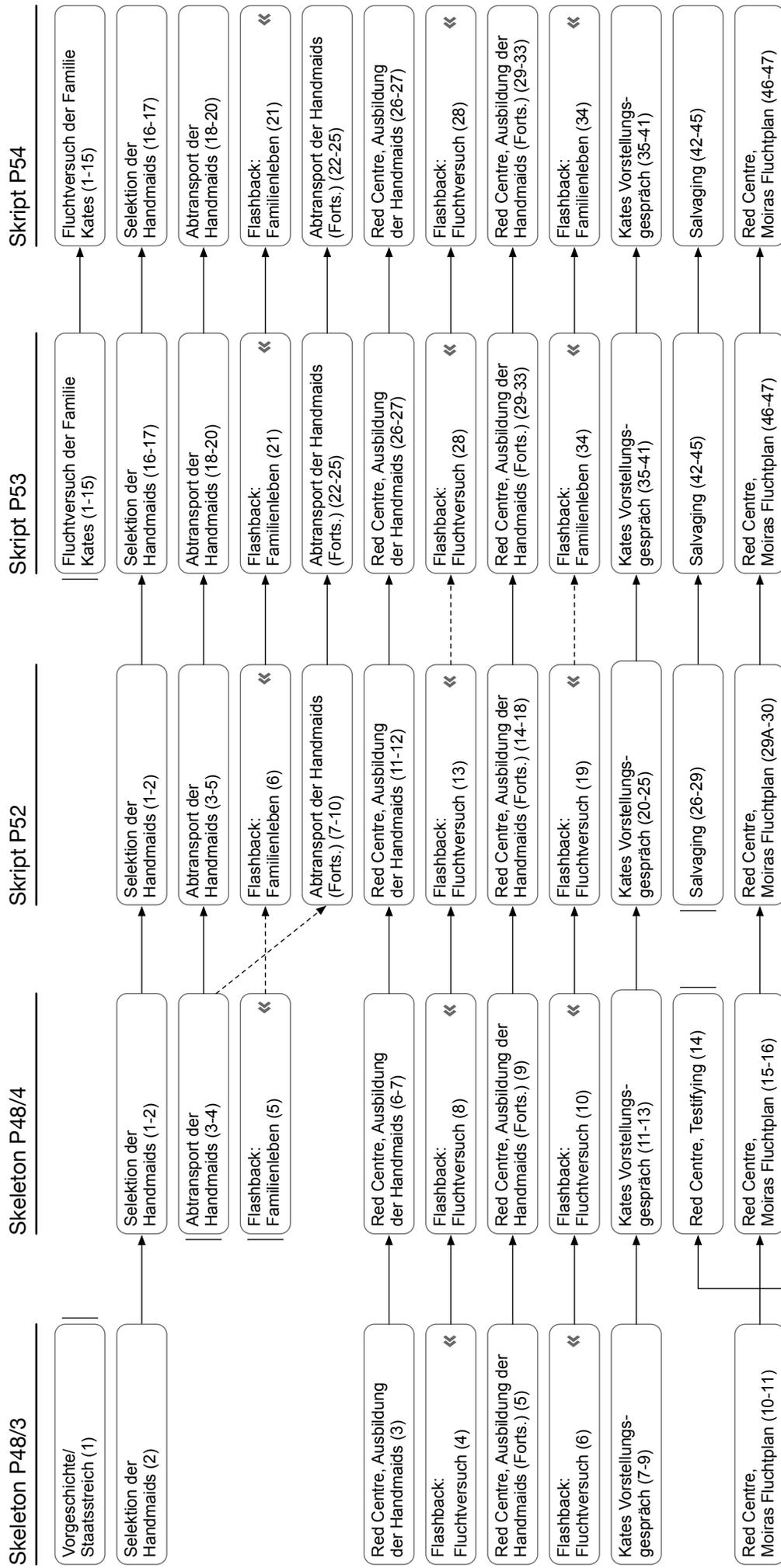
tet der Commander, sie hätten den „big boy“ des Widerstandes gefasst; sie gehen auf ein Zimmer; Nick fährt Offred und den Commander nach Hause. [130–145] Offred und Nick streiten in Nicks Wohnung und Offred erwähnt eine gemeinsame Flucht. [146] Offred nimmt an einem „Salvaging“ und einer „Participation“ teil; Ofglen erlöst den Delinquenten mit gezielten Fußtritten aus seiner Misere; Janine/Ofwarren ist wahnsinnig geworden. [147–148] Offred findet Messer und Mordauftrag in ihrem Zimmer. [149–150] Offred trifft Ofglen zum gemeinsamen Einkauf; als sie Ofglen sagen will, dass sie bereit sei, ist es eine neue Ofglen. [151] In ihrem Zimmer wartet Offred auf den angegebenen Zeitpunkt; Serena fragt nach Neuigkeiten, Rita auch. [152–166] Offred geht ins Zimmer des Commanders; im TV wird die Belagerung und ein Statement des Commanders gezeigt; er offenbart, dass der „big boy“ der Delinquent auf der „Participation“ war; er versichert ihm mit dem mitgebrachten Messer die Kehle durch; sie rennt auf ihr Zimmer. [167–168] Die „Eyes“ verhaften Offred und Nick und fahren mit ihnen in einem Van davon; Offred und Nick verabschieden sich voneinander; Nick springt aus dem Van. [169–176] Offred wird in ein Haus auf dem Land gebracht; im TV wird vom Attentat des Commanders und Nicks heldenhaftem Einsatz berichtet; Offred überquert auf Skiern die Landesgrenze; auf einem Schulhof in Kanada sieht Offred ihre spielende Tochter; sie geht in das Schulgebäude. [177–182]

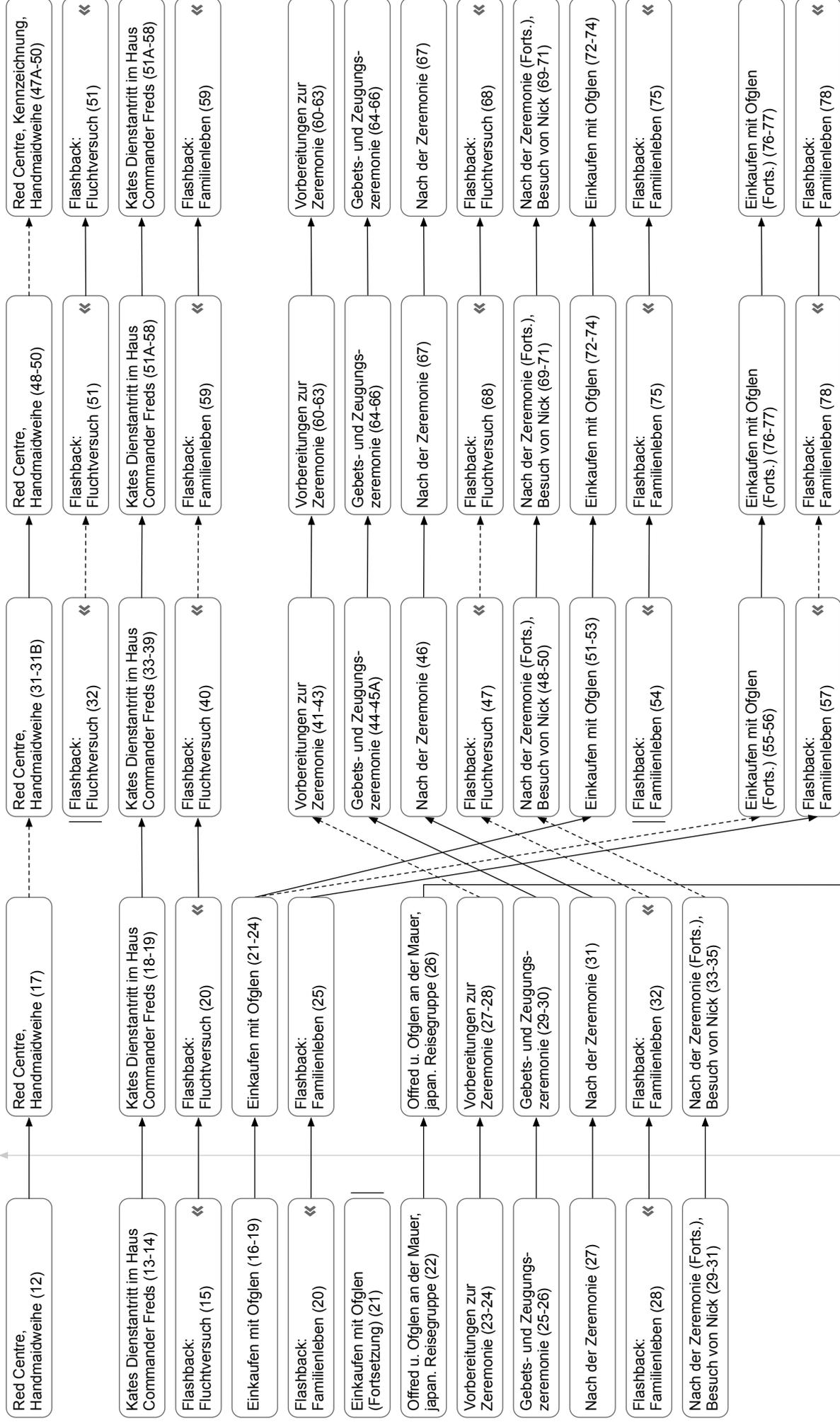
Wohnung und Offred erwähnt eine gemeinsame Flucht. [152] Offred nimmt an einem „Salvaging“ (Janine/Ofwarren) und einer „Participation“ teil; Ofglen wirbt Offred für den Widerstand an und Offred verspricht „alles“ zu tun, worum man sie bittet; Ofglen erlöst den Delinquenten mit gezielten Fußtritten aus seiner Misere; die Handmaid June ist wahnsinnig geworden. [153–154] Offred und Ofglen beim Einkaufsgang; Offred lehnt die Mitarbeit beim Widerstand ab; Ofglen insistiert, aber Offred hofft darauf, dass sie mit Serenas Hilfe ihre Tochter wiedersehen kann. [155] Serena fragt Offred nach Neuigkeiten und Offred wird wütend und verneint. [156–157] Offred trifft Ofglen zum gemeinsamen Einkauf; sie sagt, dass sie darüber nachgedacht habe, und fragt, wie sie es angehen solle; aber es ist nicht Ofglen, sondern eine neue Ofglen (June); als Offred zurückkehrt, wird das Haus von „Eyes“ beobachtet. [158–160] Serena konfrontiert Offred mit der Entdeckung, dass Offred und der Commander sie hintergangen haben. [161] Offred geht ins Zimmer des Commanders; im TV wird die Belagerung und ein Statement des Commanders gezeigt; er offenbart, dass der „big boy“ der Delinquent auf der Participation war; im TV ist die Verhaftung Ofglens zu sehen; Offred fragt ihn, wie Serena es herausgefunden hat und ob ihrer Vorgängerin dasselbe passiert sei; er beteuert, wie viel sie ihm bedeutet habe, und lehnt sich vor, um sie zu küssen; sie schneidet ihm mit einer Schere die Kehle durch; sie rennt auf ihr Zimmer. [163–164] Die „Eyes“ verhaften Offred und Nick und fahren mit ihnen in einem Van davon; Offred und Nick verabschieden sich voneinander; Nick springt aus dem Van (Kates Stimme im Voice-over). [165–174] Vor einem akademischen Publikum beendet Kate, nun eine alte Frau, einen Vortrag über ihre Flucht aus Gilead und den Zusammenbruch des Regimes; ihre Tochter hilft ihr von der Bühne. [175]

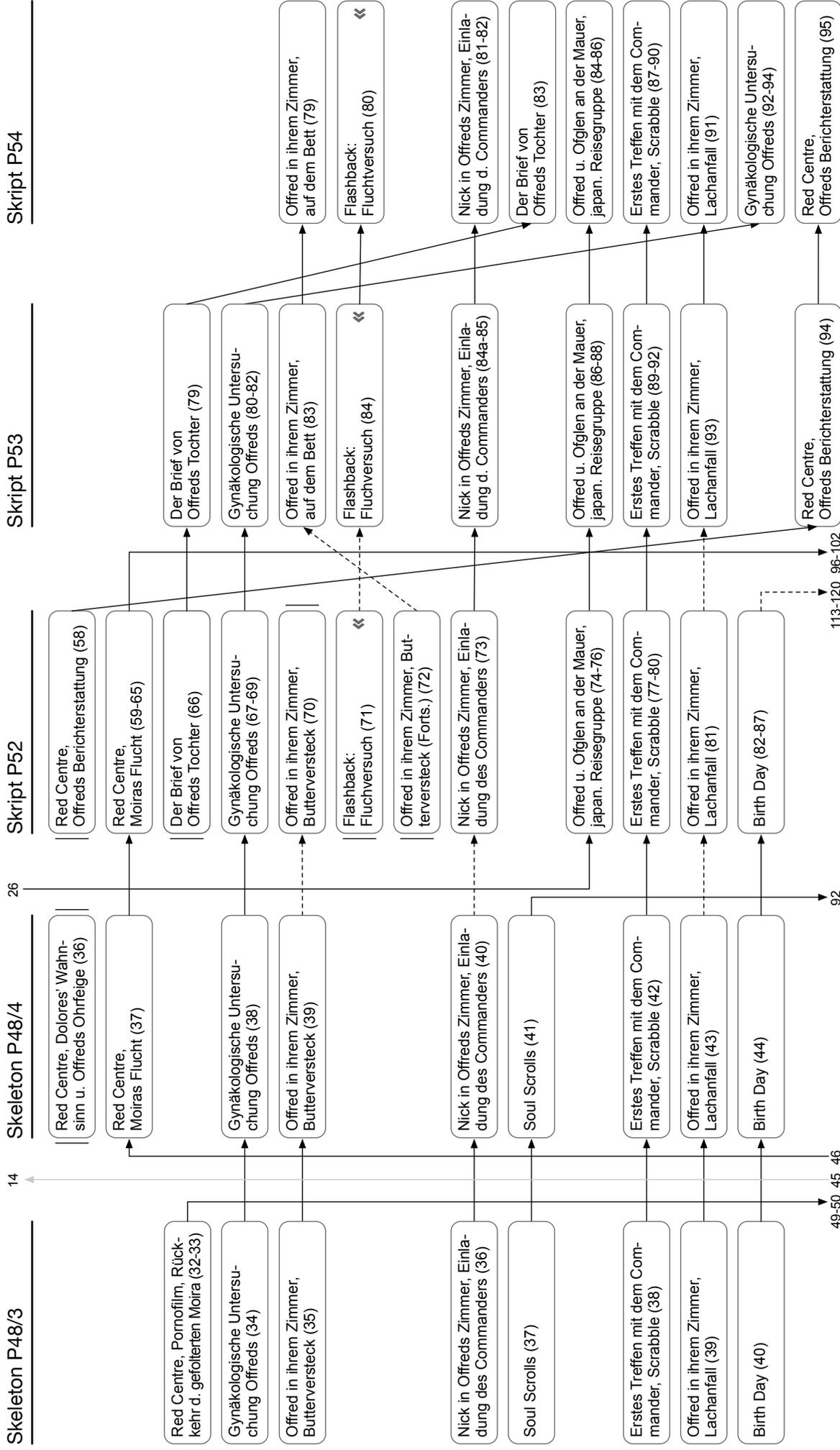
wähnt eine gemeinsame Flucht und erzählt ihm, dass sie schwanger ist. [140] Offred nimmt an einem „Salvaging“ (Janine/Ofwarren) und einer „Participation“ teil; Ofglen wirbt Offred für den Widerstand an und Offred verspricht „alles“ zu tun, worum man sie bittet; Ofglen erlöst den Delinquenten mit gezielten Fußtritten aus seiner Misere; die Handmaid June ist wahnsinnig geworden. [141–142] Offred und Ofglen beim Einkaufsgang; Ofglen nennt Offred das Passwort und sagt, dass sie den Commander beseitigen müssten; Offred sagt, dass sie dazu nicht fähig ist. [143] Serena fragt Offred nach Neuigkeiten und Offred wird wütend und verneint. [145] In der Nacht geht Offred zu Nicks Wohnung, aber er ist nicht da. [145A] Offred trifft Ofglen zum gemeinsamen Einkauf; sie fragt, wie sie es angehen solle; aber es ist nicht Ofglen, sondern eine neue Ofglen (June); als Offred zurückkehrt, wird das Haus von „Eyes“ beobachtet. [146–148] Serena konfrontiert Offred mit der Entdeckung, dass Offred und der Commander sie hintergangen haben; Offred hört den Commander in seinem Zimmer. [149–150] Offred geht ins Zimmer des Commanders; sie bittet ihn um Hilfe und fragt, wie Serena es herausgefunden hat und ob ihrer Vorgängerin dasselbe passiert sei; im TV wird die Belagerung, ein Statement des Commanders und die Verhaftung Ofglens gezeigt; er beteuert, wie viel sie ihm bedeutet habe, und lehnt sich vor, um sie zu küssen; sie greift nach seinem Rasiermesser und schneidet ihm die Kehle durch; sie rennt auf ihr Zimmer. [151–152] Die „Eyes“ verhaften Offred und Nick und fahren mit ihnen in einem Van davon; Offred und Nick verabschieden sich voneinander; Nick springt aus dem Van (Kates Stimme im Voice-over). [153–162] In einer Dachkammer bespricht Kate eine Musterskizze; sie sei außer Gefahr und warte auf Nick. [163] In einer Berghütte bringt Kate ihr Baby zur Welt. [164]

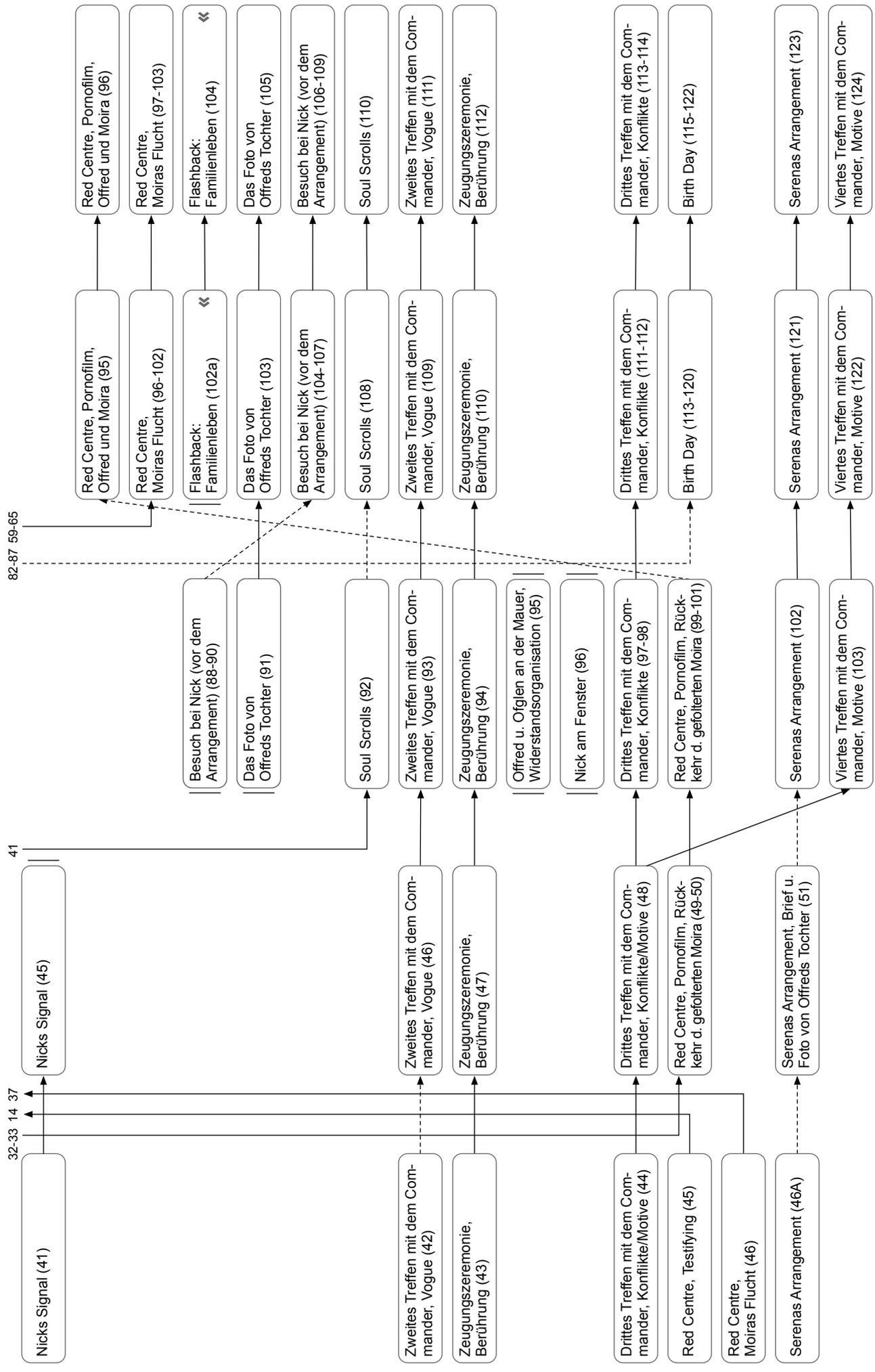
wähnt eine gemeinsame Flucht und erzählt ihm, dass sie schwanger ist. [140] Offred nimmt an einem „Salvaging“ (June) und einer „Participation“ teil; Ofglen wirbt Offred für den Widerstand an; sie fragt, ob Offred alles tun würde, worum man sie bittet; Ofglen erlöst den Delinquenten mit gezielten Fußtritten aus seiner Misere; Janine/Ofwarren ist wahnsinnig geworden. [141–142] Offred findet Messer und Mordauftrag in ihrem Zimmer. [145] Offred trifft Ofglen zum gemeinsamen Einkauf; sie fragt, wie sie es angehen solle; aber es ist nicht Ofglen, sondern eine neue Ofglen. [146] Serena konfrontiert Offred mit der Entdeckung, dass Offred und der Commander sie hintergangen haben; Offred hört den Commander über einen Durchbruch im Kampf gegen den Widerstand sprechen. [149] In ihrem Zimmer wartet Offred auf den angegebenen Zeitpunkt. [150–150L] Offred geht ins Zimmer des Commanders; sie bittet ihn um Hilfe und fragt, wie Serena es herausgefunden hat; er beteuert, wie viel sie ihm bedeutet habe, und lehnt sich vor, um sie zu küssen; sie schneidet ihm mit dem mitgebrachten Messer die Kehle durch; sie rennt auf ihr Zimmer. [151–152] Die „Eyes“ verhaften Offred und schaffen sie auf Nicks Befehl aus dem Haus; sie fahren mit ihnen in einem Van davon; Offred und Nick verabschieden sich voneinander; Nick kehrt auf seinen Posten zurück; Offred wird von den vermeintlichen „Eyes“ weggebracht. [153–159A] In einem Versteck in den Bergen erwartet Kate die Geburt ihres Babys und hofft darauf, ihre Tochter Jill wiederzufinden (Kates Stimme im Voice-over); eine Texteinblendung verkündet den Zusammenbruch Gileads zwei Jahre später. [163]

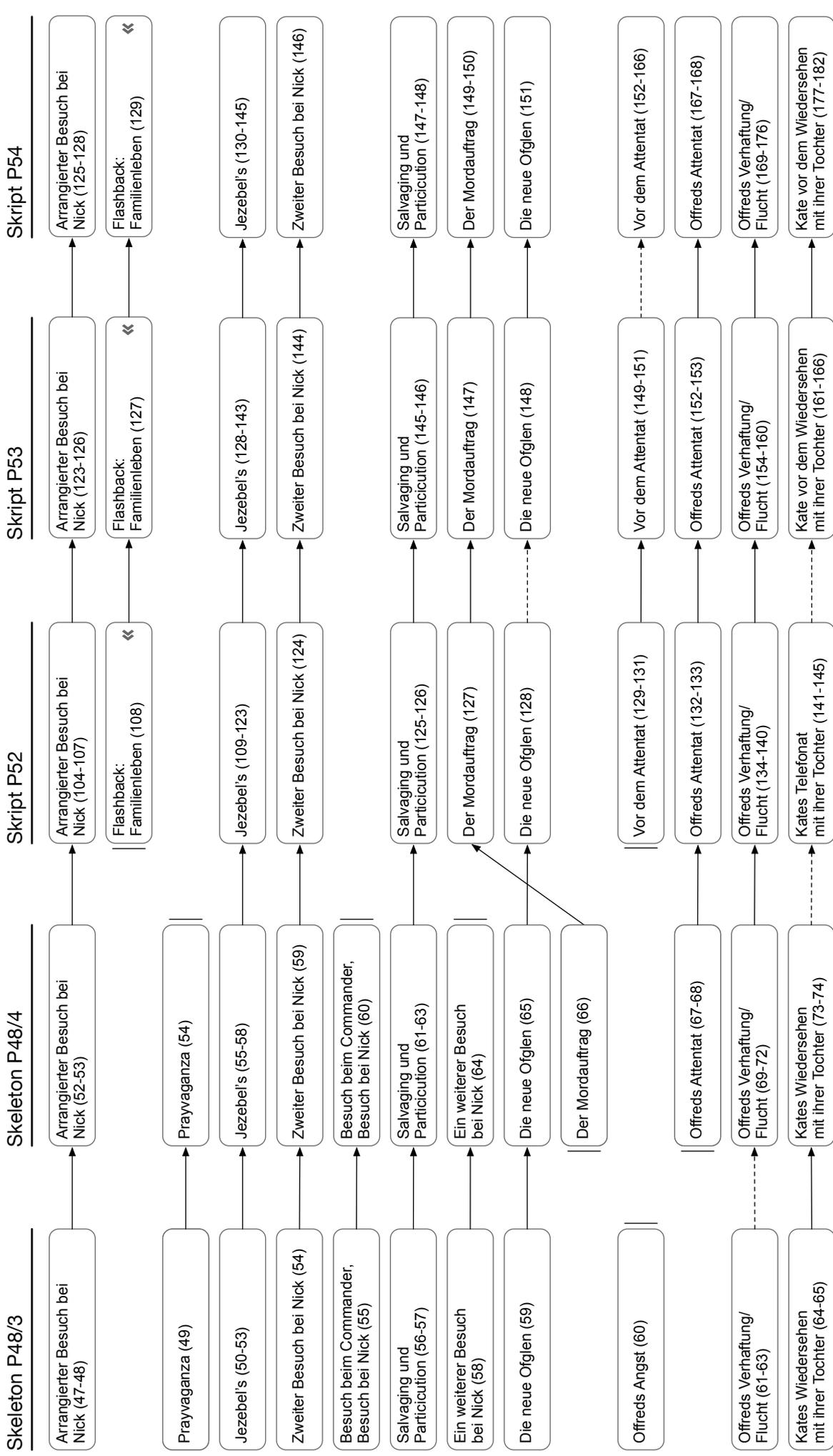
## Anhang F: Sequenzdiagramm Strukturvergleich der Fassungen Pinters



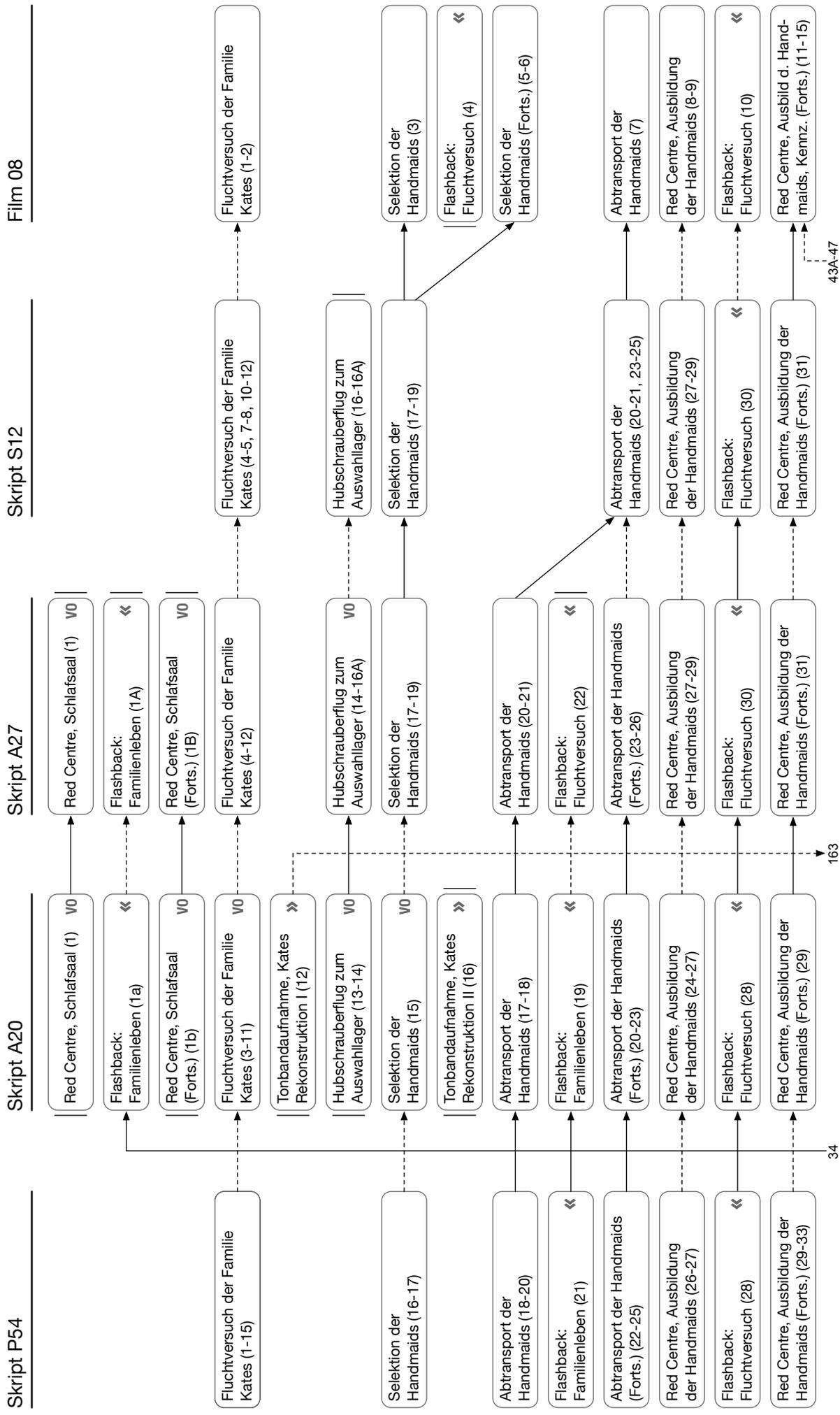


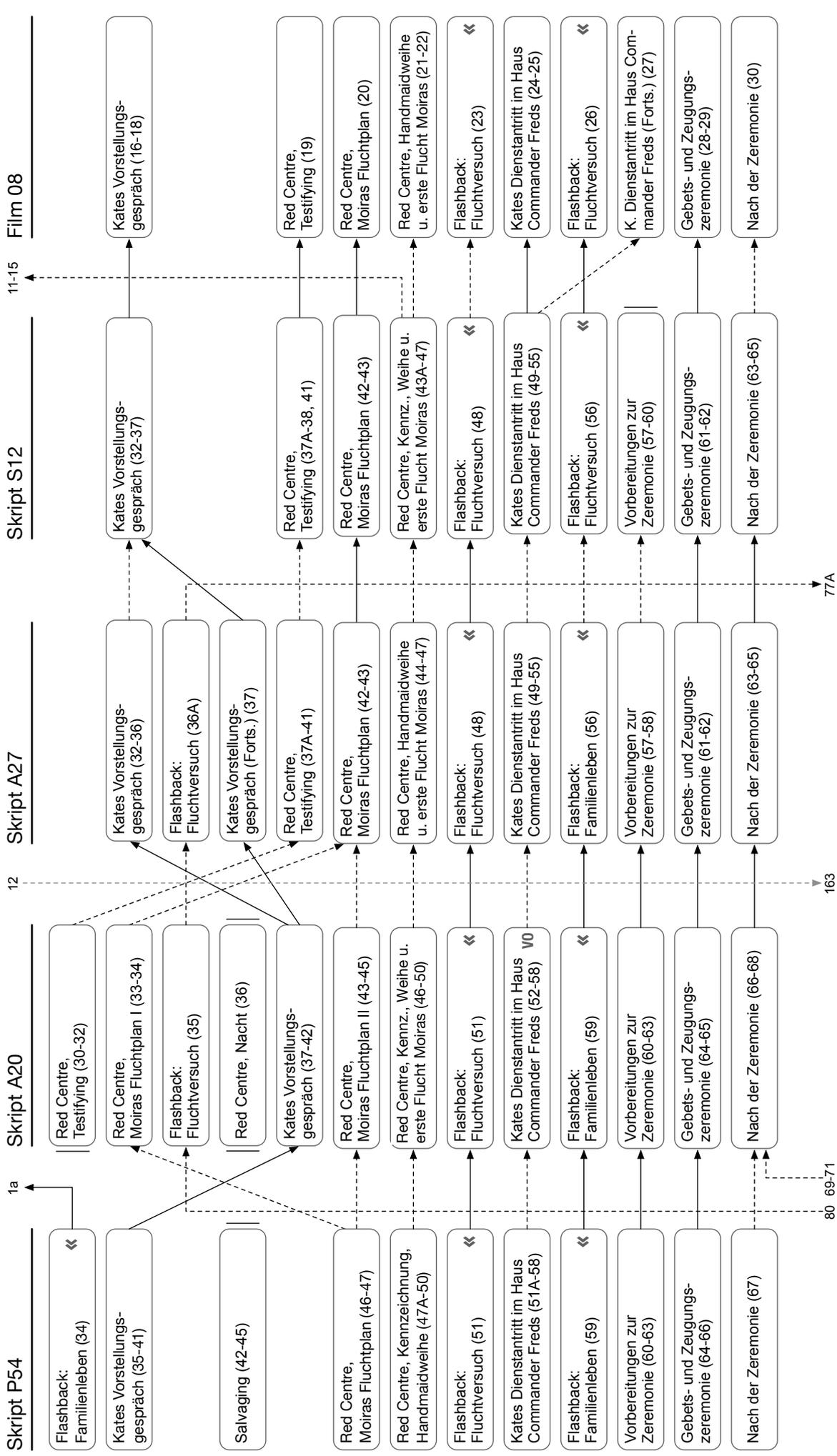




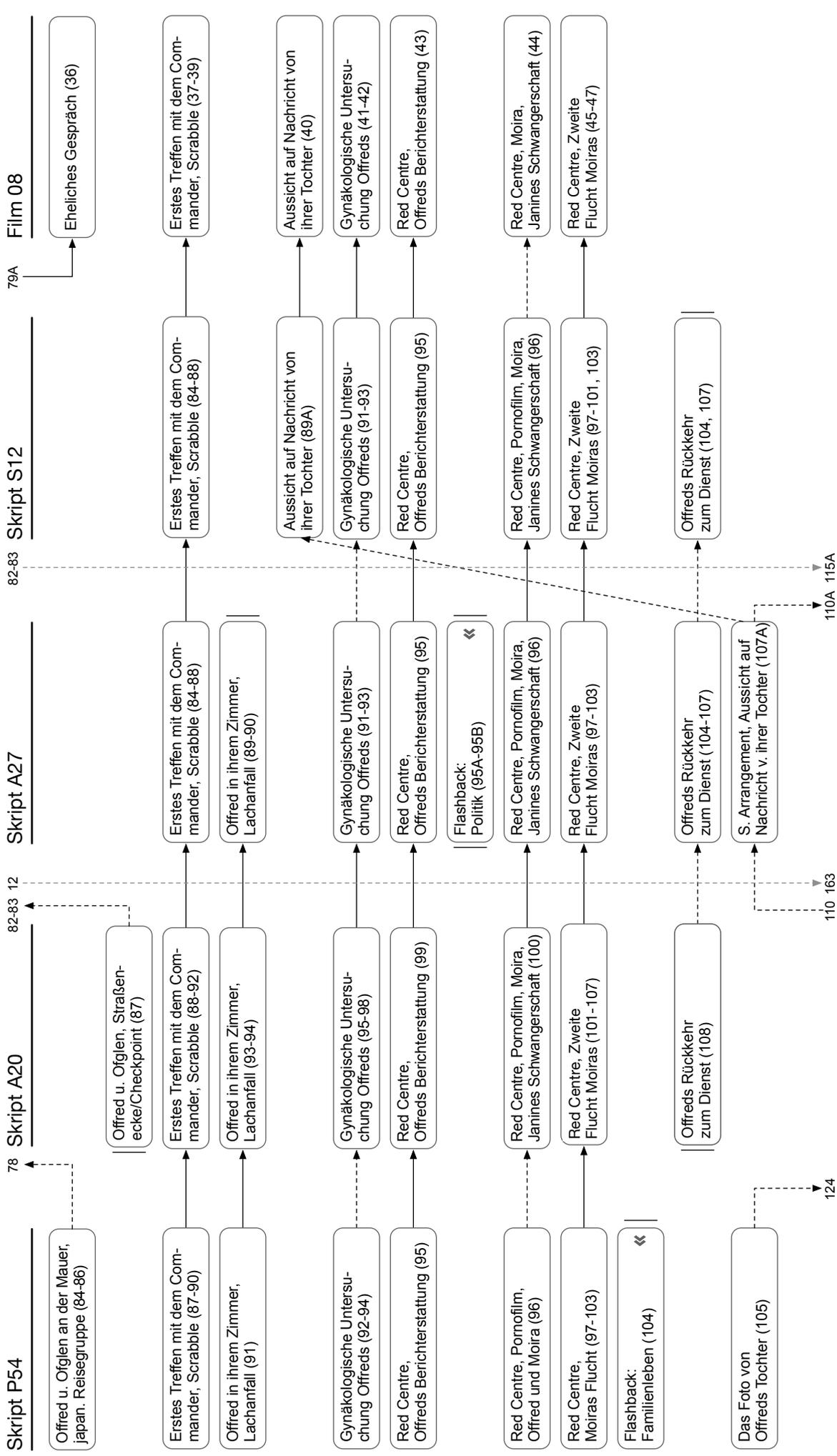


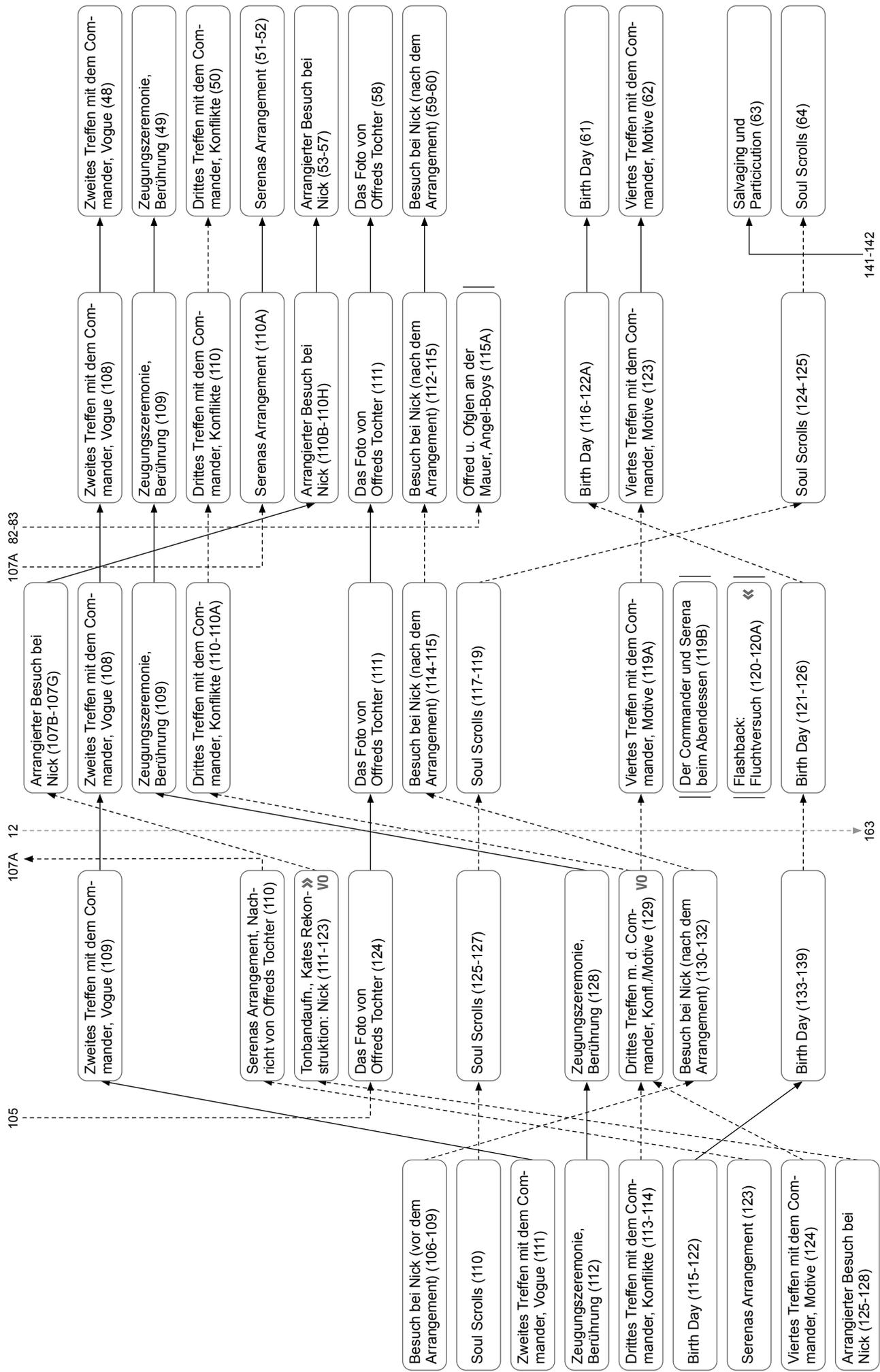
# Anhang G: Sequenzdiagramm Strukturvergleich der Fassungen Schlöndorffs

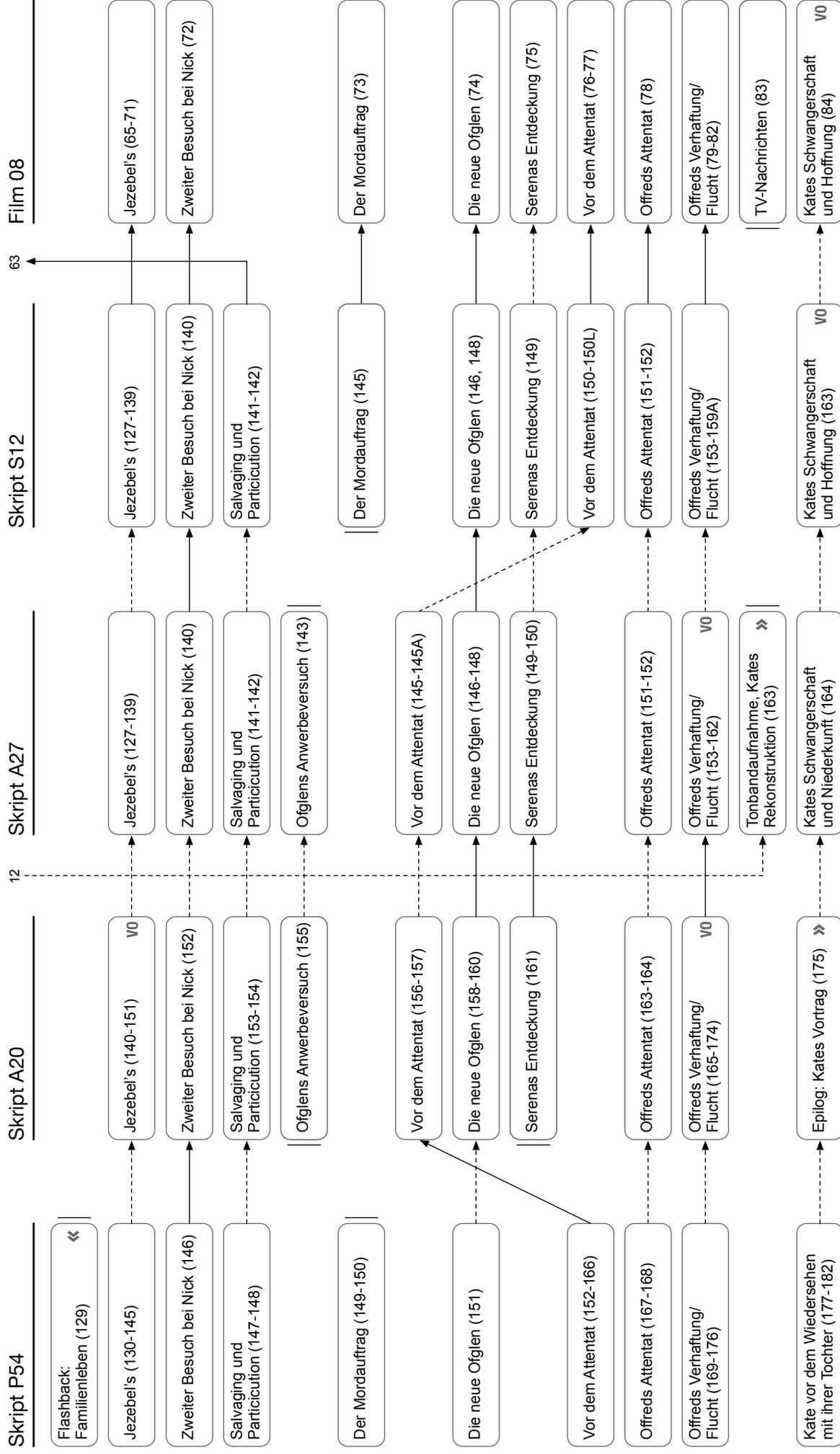






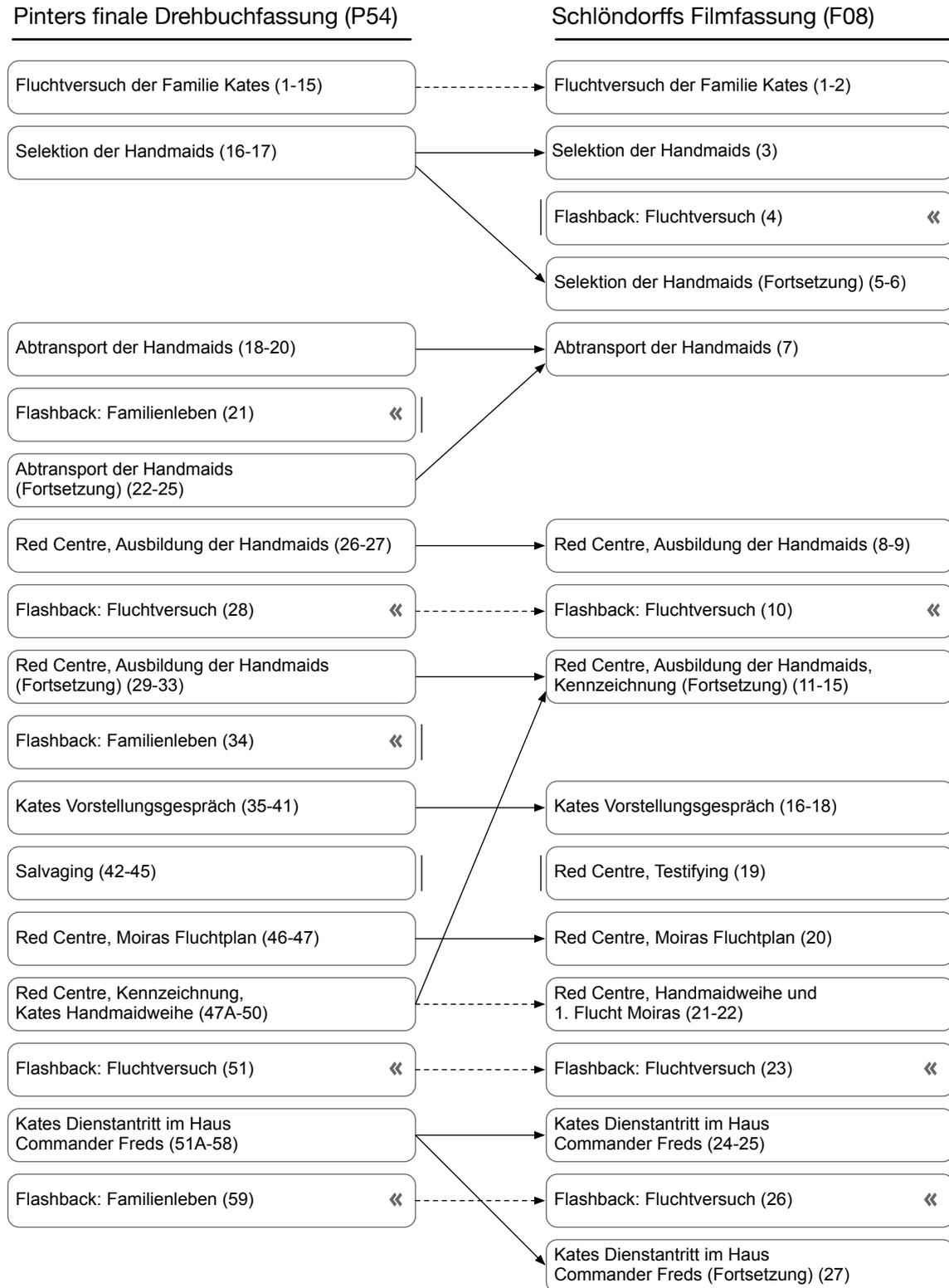






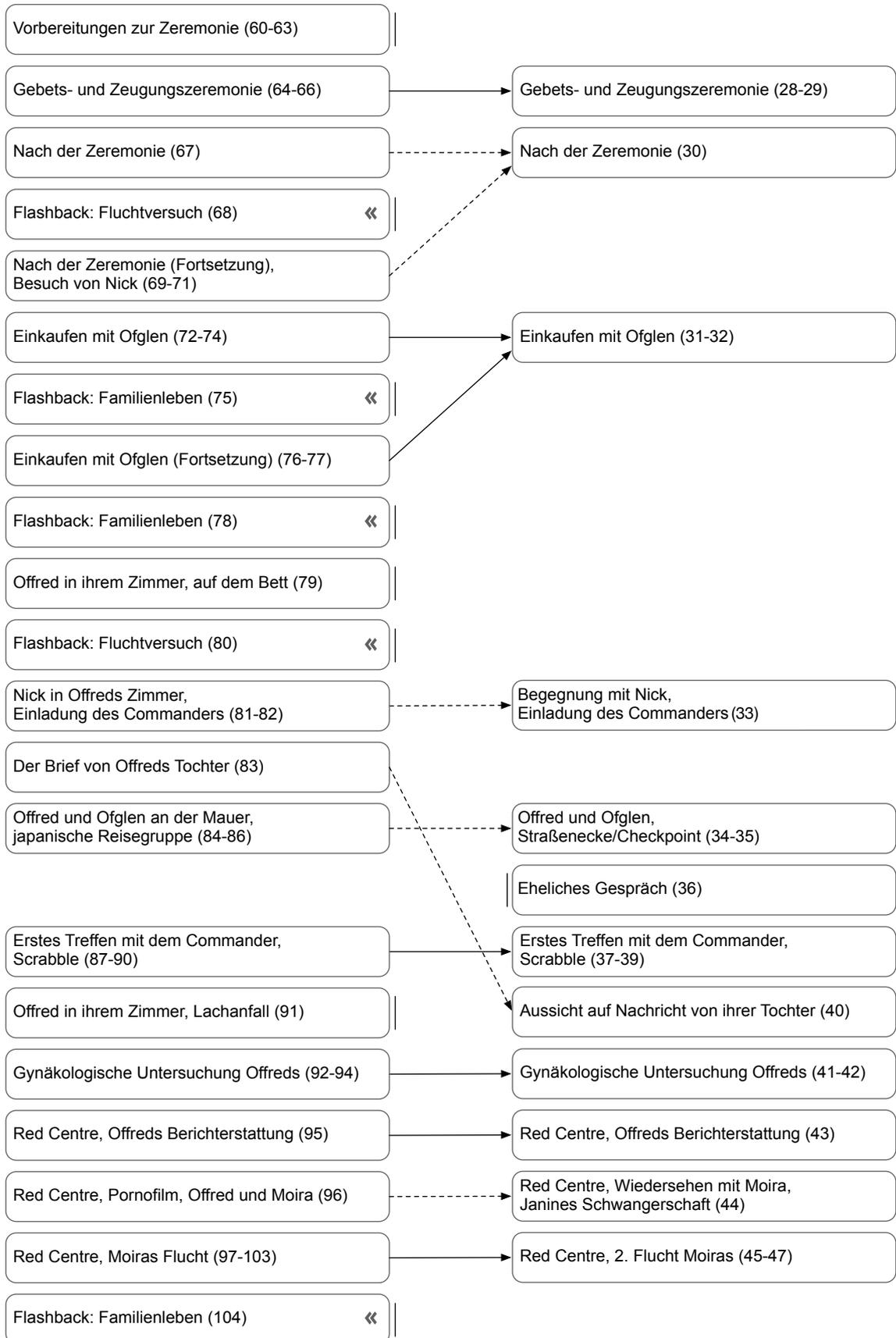
## Anhang H: Sequenzdiagramm Direktvergleich Ursprungsdrehbuch und Film

Angegeben sind die Sequenztitel und die Nummern der Einzelsequenzen. Die Texte der Flashback-Sequenzen sind in Anhang J aufgeführt.



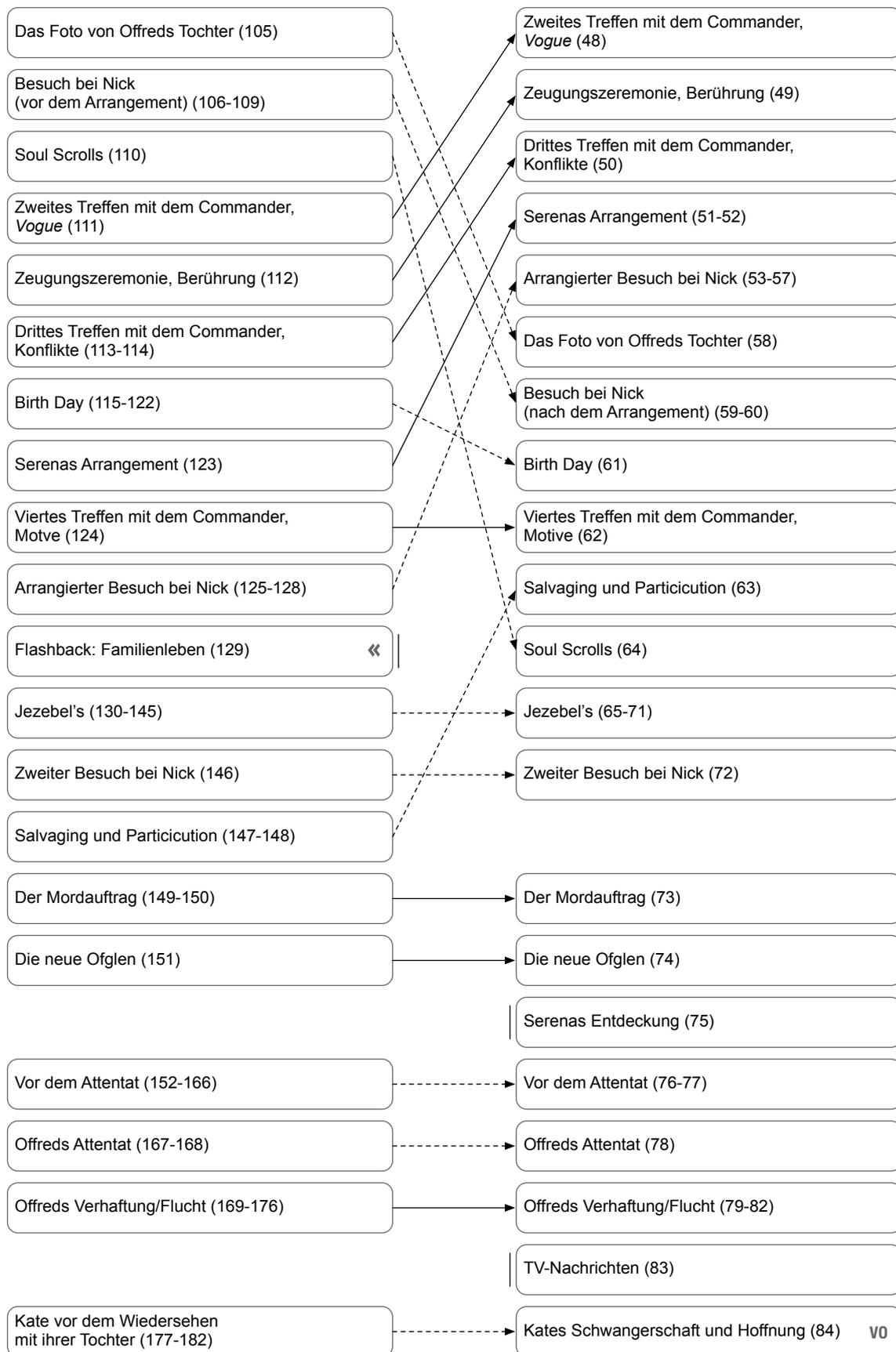
## Pinters finale Drehbuchfassung (P54)

## Schlöndorffs Filmfassung (F08)



## Pinters finale Drehbuchfassung (P54)

## Schlöndorffs Filmfassung (F08)



## Anhang I: Direktvergleich Handlungsablauf in Ursprungsdrehbuch und Film

In der Gegenüberstellung des Handlungsablaufs wurden einige Sequenzen zu Einheiten zusammengefasst. Angegeben sind die Sequenztitel (z. T. zusammengefasst bzw. abgekürzt) und die Nummern der Einzelsequenzen. Die Flashback-Sequenzen sind hier nicht aufgeführt.

Pinters finale Drehbuchfassung (P54)	Schlöndorffs Filmfassung (F08)
<b>Fluchtversuch (1-15)</b> Bei dem Fluchtversuch der Familie stirbt Luke. Kate wird gefangen genommen, aber die Tochter Jill entkommt.	<b>Fluchtversuch (1-2)</b> Bei dem Fluchtversuch der Familie stirbt Luke. Kate wird gefangen genommen, die Tochter wahrscheinlich auch.
<b>Selektion und Abtransport (16-17, 18-20, 22-25)</b> Im Auswahlager wird Kate als gebärfähig klassifiziert. Beim Abtransport ins Ausbildungszentrum „Red Centre“ lernen Kate und Moira sich kennen.	<b>Selektion und Abtransport (3, 5-6, 7)</b> Im Auswahlager wird Kate als gebärfähig klassifiziert. Beim Abtransport ins Ausbildungszentrum „Red Centre“ lernen Kate und Moira sich kennen.
<b>Ausbildung (26-27, 29-33)</b> Im Ausbildungszentrum freunden sich Kate und Moira an.	<b>Ausbildung (8-9, 11-15)</b> Im Ausbildungszentrum freunden sich Kate und Moira an. Sie erhalten ein Identifikationsarmband und werden Zeuginnen der Bestrafung einer Handmaid.
<b>Vorstellungsgespräch (35-41)</b> Kate wird im Haus Commander Freds dessen Ehefrau Serena vorgestellt. Es kommt zu einer ersten Begegnung mit Nick.	<b>Vorstellungsgespräch (16-18)</b> Kate wird im Haus Commander Freds dessen Ehefrau Serena vorgestellt. Es kommt zu einer ersten Begegnung mit Nick. Offred hört ein Gespräch über einen früheren „Vorfall“ mit.
<b>Salvaging (42-45)</b> Die Handmaids, unter ihnen auch Kate und Moira, nehmen an der Hinrichtung einer Handmaid teil.	<b>Testifying (19)</b> Im „Red Centre“ nehmen Kate und Moira an einem „Testifying“ teil, in dem Janine von einer erlittenen Vergewaltigung und einer Abtreibung erzählt.
<b>Moiras Fluchtplan (46-47)</b> Im Red Centre erzählt Kate Moira bei einem heimlichen Treffen von ihrem bevorstehenden Dienstantritt und Moira ihr von ihrem Fluchtplan.	<b>Moiras Fluchtplan (20)</b> Bei einem heimlichen Treffen erzählt Kate Moira von ihrem bevorstehenden Dienstantritt und Moira ihr von ihrem Fluchtplan.
<b>Handmaidweihe (47A-50)</b> Kate erhält eine Tätowierung am Knöchel und wird gemeinsam mit zwei anderen Frauen zur Handmaid geweiht.	<b>Handmaidweihe (21-22)</b> Bei den Vorbereitungen auf die Weihe scheint Janine den Verstand zu verlieren. In einer Massenzeremonie werden Kate und eine große Gruppe anderer Frauen zu Handmaids geweiht. Moira setzt ihren Fluchtplan in die Tat um und wird in einer Ambulanz abtransportiert.
<b>Dienstantritt (51A-58)</b> Kate tritt im Haus Commander Freds ihren ersten Dienst als Handmaid an. Bei der Ankunft tauschen sie und Nick Blicke.	<b>Dienstantritt (24-25, 27)</b> Während der Autofahrt mit Nick tauschen die beiden Blicke. Kate tritt im Haus Commander Freds ihren ersten Dienst als Handmaid an.
<b>Gebets- und Zeugungszeremonie (60-63, 64-66)</b> Offred wird von Cora für die Zeremonie vorbereitet und nimmt an ihrer ersten Gebets- und Zeugungszeremonie teil.	<b>Gebets- und Zeugungszeremonie (28-29)</b> Offred nimmt an ihrer ersten Gebets- und Zeugungszeremonie teil.
<b>Nach der Zeremonie (67, 69-71)</b> Nach der Zeremonie bringt Rita Offred ein Glas Milch auf ihr Zimmer. Offred entkleidet sich, spritzt sich Wasser über den Körper und öffnet das Fenster. Nick kommt in Offreds Zimmer und warnt sie, sich nicht nackt am Fenster zu zeigen.	<b>Nach der Zeremonie (30)</b> Nach der Zeremonie geht Offred weinend auf ihr Zimmer. Sie wirft ein Glas Milch an die Wand, wäscht sich das Gesicht, entkleidet sich und öffnet das Fenster. Nick, der gerade zu seiner Wohnung geht, gibt ihr ein Handzeichen, vom Fenster zu verschwinden.
<b>Einkaufen mit Ofglen (72-74, 76-77)</b> Offred erhält Instruktionen von den Hausangestellten und fragt nach ihrer Vorgängerin. Sie absolviert ihren ersten gemeinsamen Einkaufsgang mit Ofglen. Sie begegnen der schwangeren Offwarren. Offred fragt Ofglen nach dem Schicksal ihrer Vorgängerin.	<b>Einkaufen mit Ofglen (31-32)</b> Offred erhält Instruktionen von den Hausangestellten. Sie absolviert ihren ersten gemeinsamen Einkaufsgang mit Ofglen. Sie begegnen einer schwangeren Handmaid.

## Pinters finale Drehbuchfassung (P54)

**Einladung des Commanders (81-82)**

In der Nacht kommt Nick in Offreds Zimmer und überbringt die „Einladung“ des Commanders. Offred und Nick haben Geschlechtsverkehr.

**Offreds Tochter (83)**

Serena berichtet Offred, dass sie durch den Brief eines Verwandten weiß, dass ihre Tochter in Kanada in Sicherheit ist.

**Offred und Ofglen (84-86)**

Offred und Ofglen hören an der Mauer den Vortrag des Fremdenführers. Ofglen testet die „Mayday“-Parole an Offred.

**Erstes Treffen mit dem Commander (87-90)**

Das erste Treffen mit dem Commander findet statt, sie spielen Scrabble.

**Offred in ihrem Zimmer, Lachanfall (91)**

Offred kann sich vor Lachen kaum halten und setzt sich in den Schrank.

**Gynäkologische Untersuchung und Berichterstattung (92-94, 95)**

Offred muss sich einer gynäkologischen Untersuchung unterziehen. Der Arzt wird zudringlich, aber Offred weist ihn ab. Im „Red Centre“ muss Offred einer Aunt über Termine und Häufigkeit der Zeugungszeremonien Bericht erstatten.

**Wiedersehen mit Moira (96)**

Offred befindet sich vorübergehend im Ausbildungszentrum. Es gibt ein Wiedersehen mit Moira während der Pornofilmvorführung Aunt Lydias.

**Moiras Flucht (97-103)**

In der Nacht hilft Offred Moira Aunt Elizabeth zu überwältigen, so dass Moira aus dem Zentrum fliehen kann.

**Offreds Tochter (105)**

Zurück im Haus des Commanders findet Offred auf ihrem Bett ein von Serena hinterlegtes Foto ihrer Tochter, die sich außer Landes befindet.

**Besuch bei Nick (106-109)**

In der Nacht schleicht Offred zu Nick. Sie lieben sich und Offred berichtet ihm, dass Jill lebt.

**Soul Scrolls (110)**

Vor dem „Soul Scrolls“-Laden erzählt Offred Ofglen, dass ihre Tochter lebt. Sie werden Zeuginnen einer Rebellenaktion. Ofglen erteilt Offred den Auftrag, den Commander auszuspionieren.

**Zweites Treffen mit dem Commander (111)**

Bei ihrem zweiten Treffen spielen sie Karten und der Commander gibt Offred etwas zu lesen.

## Schlöndorffs Filmfassung (F08)

**Einladung des Commanders (33)**

In der Nacht schleicht Offreds ins Wohnzimmer und begegnet dort Nick. Sie küssen sich und Nick überbringt die „Einladung“ des Commanders.

**Offred und Ofglen (34-35)**

Offred trifft im Garten auf Nick. Beim Einkaufsgang mit Ofglen fragt sie diese nach dem Schicksal ihrer Vorgängerin.

**Eheliches Gespräch (36)**

Im Garten unterhalten sich der Commander und Serena über die neue Handmaid und erwähnen auch die Vorgängerin.

**Erstes Treffen mit dem Commander (37-39)**

Nick führt Offred zum Arbeitszimmer des Commanders. Das erste Treffen findet statt, sie spielen Scrabble.

**Offreds Tochter (40)**

Serena stellt Offred in Aussicht, etwas über das Schicksal ihrer Tochter in Erfahrung zu bringen.

**Gynäkologische Untersuchung und Berichterstattung (41-42, 43)**

Offred wird von Nick in die Klinik gefahren. Sie muss sich einer gynäkologischen Untersuchung unterziehen. Der Arzt wird zudringlich, aber Offred wehrt sich mit Nachdruck und droht ihm. Im „Red Centre“ muss Offred einer Aunt über Termine und Häufigkeit der Zeugungszeremonien Bericht erstatten.

**Wiedersehen mit Moira (44)**

Offred befindet sich vorübergehend im Ausbildungszentrum. Es gibt ein Wiedersehen mit Moira, deren Flucht gescheitert ist, während des Bekenntnisses der schwangeren Janine/Ofwarren.

**Moiras Flucht (45-47)**

In der Nacht hilft Offred Moira Aunt Lydia zu überwältigen, so dass Moira aus dem Zentrum fliehen kann.

**Zweites Treffen mit dem Commander (48)**

Bei ihrem zweiten Treffen spielen sie Karten und der Commander gibt Offred etwas zu lesen.

## Pinters finale Drehbuchfassung (P54)

**Zeugungszeremonie, Berührung (112)**  
Bei einer erneuten Zeugungszeremonie berührt der Commander Offred unerlaubterweise. Serena bemerkt dies.

**Drittes Treffen mit dem Commander (113-114)**  
Bei ihrem dritten Treffen bittet Offred ihn, so etwas nicht wieder zu tun. Sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin.

**Birth Day (115-122)**  
Offred und Ofglen nehmen an Ofwarrens „Birth Day“ teil. Ofglen eröffnet Offred, dass sie von ihren geheimen Treffen mit dem Commander wissen, spricht von einem geplanten Attentat auf ihn und dass Offred ihnen helfen könne, indem sie sein Vertrauen gewinnt.

**Serenas Arrangement (123)**  
Serena fragt Offred nach Anzeichen einer Schwangerschaft und schlägt Nick als Sexualpartner vor.

**Viertes Treffen mit dem Commander (124)**  
Bei ihrem vierten Treffen erzählt der Commander Offred von seinem beruflichen Hintergrund und seinen Überzeugungen.

**Arrangierter Besuch bei Nick (125-128)**  
In der Nacht schleicht Offred wie von Serena arrangiert und mit deren Hilfe zu Nick. Sie haben erneut Geschlechtsverkehr.

## Schlöndorffs Filmfassung (F08)

**Zeugungszeremonie, Berührung (49)**  
Bei einer erneuten Zeugungszeremonie berührt der Commander Offred unerlaubterweise. Serena bemerkt dies.

**Drittes Treffen mit dem Commander (50)**  
Bei ihrem dritten Treffen bittet Offred ihn, so etwas nicht wieder zu tun. Sie fragt ihn nach ihrer Vorgängerin.

**Serenas Arrangement (51-52)**  
Serena fragt Offred nach Anzeichen einer Schwangerschaft und schlägt Nick als Sexualpartner vor.

**Arrangierter Besuch bei Nick (53-57)**  
In der Nacht schleicht Offred wie von Serena arrangiert und mit deren Hilfe zu Nick. Sie haben zum ersten Mal Geschlechtsverkehr.

**Offreds Tochter (58)**  
Serena teilt Offred mit, dass ihre Tochter lebt und zeigt ihr ein Foto von Jill.

**Besuch bei Nick (59-60)**  
In der Nacht geht Offred zu Nick, um ihm zu sagen, dass ihre Tochter, die in Gilead „adoptiert“ wurde, lebt.

**Birth Day (61)**  
Offred und Ofglen nehmen an Ofwarrens „Birth Day“ teil. Offred erzählt Ofglen von ihrer Tochter. Ofglen erteilt ihr den Auftrag, Commander Fred auszuspionieren.

**Viertes Treffen mit dem Commander (62)**  
Bei ihrem vierten Treffen erzählt der Commander Offred von seinem beruflichen Hintergrund und seinen Überzeugungen.

**Salvaging und Particicution (63)**  
Offred und Ofglen nehmen an der Hinrichtung einer Handmaid und eines vermeintlichen Vergewaltigers teil. Ofglen tötet den Delinquenten, der zum Widerstand gehörte, um seine Qualen zu verkürzen. Ofwarren hat den Verstand verloren.

**Soul Scrolls (64)**  
Vor dem „Soul Scrolls“-Laden eröffnet Ofglen Offred, dass „sie“ von ihren geheimen Treffen mit dem Commander wissen. Sie werden Zeuginnen einer Rebellenaktion. Ofglen spricht von einer möglichen Ermordung des Commanders.

## Pinters finale Drehbuchfassung (P54)

**Jezebel's (130-145)**

Commander Fred nimmt Offred mit zu einem Besuch bei „Jezebel's“. Offred trifft Moira wieder, die hier nach ihrer gescheiterten Flucht als Prostituierte arbeitet. Der Commander ist per Telefon an der Erstürmung eines Rebellenunterschlupfes und der Verhaftung des Anführers der Widerstandsorganisation beteiligt. Offred und der Commander gehen zusammen auf ein Zimmer.

**Zweiter Besuch bei Nick (146)**

Nach der Rückkehr von „Jezebel's“ macht Nick Offred eine Eifersuchtsszene. Offred fragt ihn nach einer Möglichkeit zur gemeinsamen Flucht.

**Salvaging und Particition (147-148)**

Offred und Ofglen nehmen an der Hinrichtung mehrerer Handmaids und eines vermeintlichen Vergewaltigers teil. Offred bejaht Ofglens Frage, ob sie bereit wäre alles zu tun und erhält die Weisung, sich bereitzuhalten. Ofglen tötet den Delinquenten, um seine Qualen zu verkürzen und sagt zu Offred, er sei einer ihrer besten Männer gewesen. Ofwarren hat den Verstand verloren.

**Der Mordauftrag / Die neue Ofglen (149-150, 151)**

Offred findet in ihrem Zimmer den Mordauftrag und ein Messer. Bei ihrem nächsten Einkaufsgang ist Ofglen verschwunden und eine neue Handmaid an ihre Stelle getreten.

**Vor dem Attentat (152-166)**

Offred befindet sich auf ihrem Zimmer und wartet. Serena fragt sie nach Anzeichen einer Schwangerschaft.

**Offreds Attentat (167-168)**

In der Nacht geht Offred in das Arbeitszimmer des Commanders. Der Commander bestätigt, dass der hingerichtete vermeintliche Vergewaltiger der Anführer der Rebellen gewesen ist. Offred schneidet Commander Fred die Kehle durch.

**Verhaftung bzw. Flucht (169-176)**

Nick und Offred werden von den „Eyes“ gefangengenommen und abtransportiert. Während der Fahrt im Van entpuppt sich die Verhaftung als List der Widerstandsorganisation, der auch Nick angehört.

**Schlusssequenz (177-182)**

Offred ist die Flucht gelungen. Sie befindet sich in einem Haus der Fluchthilfeorganisation. Hier sieht sie im Fernsehen, dass Nick, der weiterhin für die Rebellen im Undercover-Einsatz arbeitet, als Held gefeiert wird. Die Fluchthelfer ermöglichen Offred den Grenzübertritt nach Kanada (auf Skiern). Kate läuft auf eine Schule zu und sieht Jill auf dem Schulhof mit anderen Kindern spielen. Kate geht in das Gebäude.

63

## Schlöndorffs Filmfassung (F08)

**Jezebel's (65-71)**

Commander Fred nimmt Offred mit zu einem Besuch bei „Jezebel's“. Offred trifft Moira wieder, die hier nach ihrer gescheiterten Flucht als Prostituierte arbeitet. Offred und der Commander gehen zusammen auf ein Zimmer und er beginnt sie zu liebkosten.

**Zweiter Besuch bei Nick (72)**

Nach der Rückkehr von „Jezebel's“ macht Nick Offred eine Eifersuchtsszene. Offred sagt ihm, dass sie schwanger ist und sie sprechen über eine mögliche gemeinsame Flucht.

**Der Mordauftrag / Die neue Ofglen (73, 74)**

Offred findet in ihrem Zimmer den Mordauftrag und ein Messer. Bei ihrem nächsten Einkaufsgang ist Ofglen verschwunden und eine neue Handmaid an ihre Stelle getreten.

**Serenas Entdeckung (75)**

Serena konfrontiert Offred damit, dass sie weiß, dass sie und der Commander sie hintergangen haben.

**Vor dem Attentat (76-77)**

Offred befindet sich auf ihrem Zimmer und wartet. Sie hat von Serena Konsequenzen zu befürchten.

**Offreds Attentat (78)**

In der Nacht geht Offred in das Arbeitszimmer des Commanders. Sie bittet ihn angesichts drohender Sanktionen um Hilfe. Er lehnt dies ab und schickt sie auf ihr Zimmer. Als er sich für die schöne Zeit bedankt und sie küssen will, schneidet Offred ihm die Kehle durch.

**Verhaftung bzw. Flucht (79-82)**

Offred wird von den „Eyes“ gefangengenommen. Sie verdächtigt Nick des Verrats und wehrt sich heftig. Während der Fahrt im Van entpuppt sich die Verhaftung als List der Widerstandsorganisation, der auch Nick angehört.

**TV-Nachrichten (83)**

In den Fernsehnachrichten wird von dem Mordanschlag auf den Commander und der Suche nach den Attentätern sowie dem andauernden Kampf gegen die Rebellen berichtet.

**Schlusssequenz (84)**

In einem Wohnwagen in den Bergen ist Kate in Sicherheit. Sie erwartet ein Baby von Nick und hofft auf eine gemeinsame Zukunft mit ihm, dem Baby und ihrer Tochter Jill. VO

## Anhang J: Übersicht der Flashback-Sequenzen

Alle Rückblenden tragen den Sequenztitel „Flashback“ und sind einer der drei Kategorien „Fluchtversuch“, „Familienleben“ und „Politik“ zugeordnet. Aufgeführt sind jeweils der vollständige Text der Sequenz und die Nummern der Einzelsequenzen. Die Konzeption der Rückblenden in den verschiedenen Fassungen wird in Kapitel 12.3.4 ausführlich dargestellt.

Fluchtversuch	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
FLASH Jill running up a hill into trees. Luke in the grass in foreground. Over this: a sudden scream.	4	8	13						
FLASH Luke running, with Jill in his arms. Jill crying, holding her arms out.	6	10	19						
FLASH Kate running, falling. She cries out in pain, clutches her ankle. Jill falls. Luke runs back to them. KATE Take her! Luke picks Jill up. JILL Mummy!			32						
FLASH Luke running, Jill in his arms. A shot. He falls. Jill tumbles. She runs towards the trees.	15	20	40						
FLASH Kate and Jill in the grass. Kate's face screwed up in pain. Jill wide eyed looking at her. JILL (softly) Mummy?			47						
FLASH A car in the field. Luke, Kate and Jill get out. They are wearing rucksacks. They begin to walk up the hill.			71						
FLASH ESCAPE NUMBER ONE. EXT. ROAD – DAY The little girl sits in the back seat, with her best dolls, her stuffed rabbit, many with age and love. JILL (talking to the rabbit) I love picnics, don't you? There is a picnic basket on the back seat, beside her, with real food in it. Luke drives, Kate beside him. The sun shines, the sky is blue, the houses as they pass get left behind, vanishing into a past time. Luke is driving a little too fast. The adrenalin has gone to his head. LUKE (singing) Oh, what a beautiful morning ... <sup>2208</sup>							22		
FLASH Jill skiing down the valley. Over this: A sudden scream. <sup>2209</sup>				28	28	28	30	30	
Flash the border. Kate running. The snowmobile intercepting Jill. Kate can see her daughter, holding out her arms to her, being carried away.						35			

<sup>2208</sup> Der Shot enthält mehrere handschriftliche Überarbeitungen Margaret Atwoods: Die Passage „JILL (talking to the rabbit) I love picnics, don't you?“ ist mit der Anmerkung „or – KATE to Jill“ versehen; am Sequenzende ist ergänzt „Kate reaches over to touch him. KATE – oh what a beautiful day –“.

<sup>2209</sup> In P53 in der Textvariante: „FLASH Jill skiing down the valley towards the hut. Over this: A sudden scream.“ In S12 in der Textvariante: „FLASH Jill running down the valley.“

Fluchtversuch	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
FLASH [handschriftlich: THROUGH MAIN DOOR SHE SEES] EXT. KATE'S HOUSE – DAY Kate locks the door, she looks around before hiding key under a stone. [handschriftlich: CORA OR RITA CLOSE THE DOOR] Jill on Luke's shoulders. He is lifting her up and down. They are laughing. The car is all packed. [handschriftliche Ergänzungen von Volker Schlöndorff in eckigen Klammern] <sup>2210</sup>							36A		
FLASH Jill on skis, gliding to a stop in the snow, a shot echoes, Luke falls, drops of blood in the snow. <sup>2211</sup>				51	51	51	48	48	
FLASH Empty valley. Snow. A shot rings out. Camera jumps and swivels.				68	68				
FLASH Jill at the border wall. JILL Mommy, Mommy, Mommy.								56	4,10, 26
FLASH Jill skiing down the valley.				84	80			77A	
FLASH INT. HOUSE – NIGHT It's the night before Kate, Luke and Jill leave. Kate is walking through the rooms of the house. Luke is chasing the cat around the living room. KATE We could just leave her. LUKE She'd hang around and mew at the door. Someone would notice we were gone. KATE One of the neighbors? LUKE I'll take care of it. KATE Of it? Luke finds the cat hiding under the bed. The cat knows. He goes to the garage with the cat. Kate finishes packing. Jill comes out her bedroom. JILL Where's Tiger? EXT. HOUSE – NIGHT Luke comes out of the garage, holding the dead cat. <sup>2212</sup>							120–120A		
Rückblende: Luke liegt reglos und mit gebrochenen Augen im Schnee, die entsetzte Kate steht neben ihm. Es ist Blut zu sehen. <sup>2213</sup>									23

<sup>2210</sup> Der Shot enthält handschriftliche Überarbeitungen Margaret Atwoods in Bezug auf den Inhalt der Rückblende und die strukturelle Einbindung in den vorhergehenden Shot der Sequenz „Kates Vorstellungsgespräch“ („Kate standing alone in the hall.“): „36 – she should stand outside the door before its [sic] opened – then flash on the past – hiding the key – Luke + Jill rear the car – all packed – Luke says – Have you seen the cat? cut to: 36A Cora opening the door KATE What? CORA – I said, she's in there.“

<sup>2211</sup> In P53 und P54 in der Textvariante: „FLASH Jill on skis, gliding to a stop in the snow.“

<sup>2212</sup> Unter Bezugnahme auf ihren Vorschlag zu Shot 36A hat Margaret Atwood hier handschriftlich notiert: „do picking up from previous scene when he says – where's the cat?“

<sup>2213</sup> Kein Drehbuchtext, sondern Beschreibung der Filmsequenz.

Familienleben	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
FLASH Kate and Luke on skis. Jill on Luke's shoulders. They criss cross in the snow.		5							
FLASH Kate and Luke walking down a street in summer. Jill (five years old) on Luke's shoulders. He is lifting her up and down. They are laughing. <sup>2214</sup>			6	21	21	19			
FLASH Luke and Kate dancing. <sup>2215</sup>				34	34	1a	1A		
FLASH Jill running towards Kate, laughing. She jumps into Kate's arms, her legs around Kate's waist. <sup>2216</sup>				59	59	59	56		
FLASH The backs of Luke and Kate walking down a street, swinging Jill between them.			54	75	75	72	69		
FLASH Luke and Kate walking down a street swinging Jill between them.	20	25	57						
FLASH Her daughter, as a baby, in her bath. <sup>2217</sup>	28	32							
FLASH Kate and a girlfriend walking through the park, eating ice cream. They wear light, short, summer dresses. Couples lie about on the grass. <sup>2218</sup>				78	78	85			
FLASH INT. ICE CREAM SHOP – DAY Kate holds Jill up so she can see through the glass side of the counter, where the vats of ice cream are on display, delicately colored. Jill doesn't choose by name, but by the color.							73A		
FLASH Jill running and jumping up.				102a	104				
FLASH Jill in nightdress running to Kate. She jumps up. Her arms and legs go round Kate's body. <sup>2219</sup>			108	127	129				
FLASH A swarm of children on skateboards. Jill among them. Bleat of a boom box on the sidewalk.								69	

<sup>2214</sup> In P53 und P54 fehlt die Klammer mit der Altersangabe. In A20 ist der Text handschriftlich von Margaret Atwood ergänzt: „A watching woman's envious look.“

<sup>2215</sup> In A27 in der Textvariante: „Kate lies, eyes open. For a moment the light changes and she sees herself dancing with a man among the beds.“ Der Ausdruck „a man“ ist hier von Margaret Atwood handschriftlich durch „Luke“ ersetzt. Diese Sequenz ist in den Regieanweisungen von A27 nicht explizit als „Flash“ bezeichnet.

<sup>2216</sup> In A27 in der Textvariante: „FLASH EXT. GAS STATION – DAY Jill running towards Kate, laughing. She jumps into Kate's arms, her legs around Kate's waist.“

<sup>2217</sup> In P48/4 ist der Text von Harold Pinter handschriftlich gestrichen; daneben ist notiert „Kate & Jill in grass.“

<sup>2218</sup> In A20 in der Textvariante: „FLASH Kate and Jill (4) walking through a park, eating ice cream. They wear light, short, summer dresses. Couples lie about on the grass.“

<sup>2219</sup> In P54 ist die Sequenz von Harold Pinter handschriftlich gestrichen.

Politik	P48/3	P48/4	P52	P53	P54	A20	A27	S12	F08
FLASH EXT. ROADSIDE – EVENING Some women are burning magazines. Kate is drawn to the fire. There are some men among the women. The women begin to dump the magazines from boxes, not too many at a time. Some of them are chanting. Onlookers have gathered. Gasoline has been poured on to the magazines. The flames shoot high. Their faces are happy, almost ecstatic, because of the fire. Jill's face; unusually pale, thinish [sic], looks ruddy and cheerful, like a Christmas card. There is a LARGE WOMAN with a soot smear down her cheek and an orange knitted cap. WOMAN (to Jill) You want to throw one on, honey? Good riddance to bad rubbish. The Woman hands Jill one of the magazines. It has a pretty woman with no clothes on hanging from the ceiling by a chain wound around her hands. Jill looks at it with interest. WOMAN Don't look at it. Toss it in, quick. Jill throws the magazine into the flames. It rifles open in the wind of its burning; big flakes of paper come loose and sail into the air, still on fire, parts of women's bodies turning to black ash, in the air, before Jill's eyes. <sup>2220</sup>							65A		
FLASH EXT. GAS STATION – DAY Kate is waiting for her credit card. CLERK Sorry. This number's not valid. KATE That's ridiculous. I've got thousands in my account. CLERK See that red light? Means it's not valid. KATE It's my number all right. CLERK See? KATE I'll call my husband. CLERK (indifferently) You do that. Sorry, but it's the law.  INT. KATE'S HOUSE – NIGHT LUKE They've frozen them. Any account with an F on it instead of an M. All they needed to do was push a few buttons. You're cut off. KATE But I've got over two thousand dollars in the bank. LUKE Women can't hold property any more. It's a new law. KATE But why? What about my paycheck? I earn money. LUKE Not any longer. Women aren't allowed to hold jobs either. (pause) You know I'll always take care of you. KATE (looking at him) Don't patronize me. <sup>2221</sup>							95A– 95B		

<sup>2220</sup> Neben der Sequenz ist, wohl von Atwood, ein großes umkringeltes Fragezeichen notiert. Ein handschriftlicher Vermerk Margaret Atwoods zu Shot A27:96 (Sequenz „Red Centre, Pornofilm“) bezieht sich auf diese Flashback-Sequenz: „If you have this you can cut the magazine burning scene?“ Ein möglicher Grund für die vorgeschlagene Streichung ist, dass in beiden Shots, einmal in einer Szene des gewaltpornografischen Films, einmal als Fotografie in einem der Magazine, eine nackte, an Ketten hängende Frau zu sehen ist.

<sup>2221</sup> Die Sequenz ist (wahrscheinlich von Volker Schlöndorff) handschriftlich gestrichen und mit dem Vermerk „OUT“ versehen. Margaret Atwood hat dazu handschriftlich angemerkt: „Do you want another flash here? How about – Kate's house – Kate comes in – KATE (to Luke) I lost my job. (starts to cry) LUKE What for? (comforts her) KATE I don't know – we all did. We were just – locked out. All the women. They said we couldn't have jobs any more. LUKE Honey. You know I'll always take care of you! Kate looks at him with trust/distrust.“

## Anhang K: Vergleichsdiagramm Roman und Film

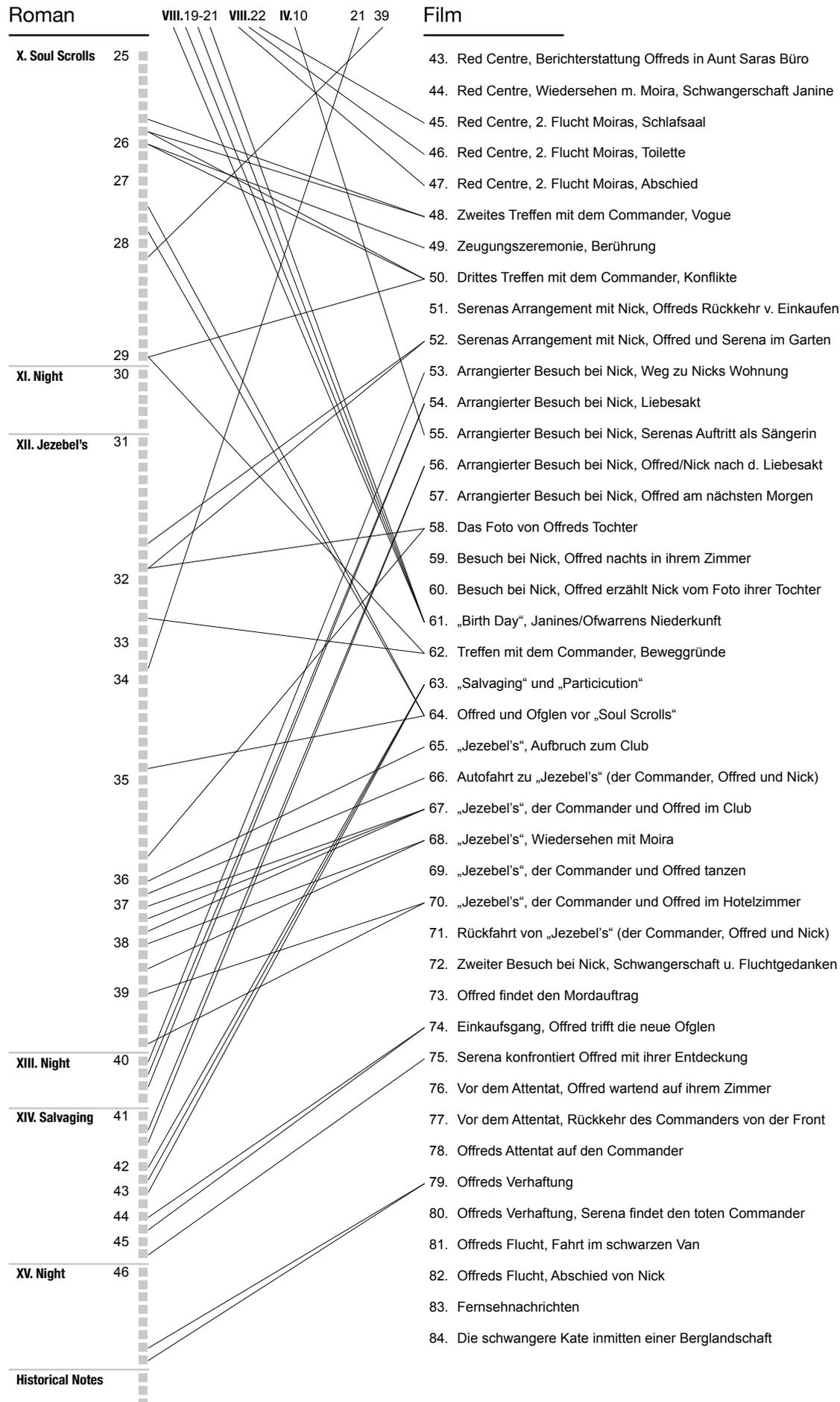
## Roman

- I. Night** 1
- II. Shopping** 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- III. Night** 7
- IV. Waiting Room** 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- V. Nap** 13
- VI. Household** 14
- 15
- 16
- 17
- VII. Night** 18
- VIII. Birth Day** 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- IX. Night** 24

## Film

1. Fluchtversuch, Autofahrt
2. Fluchtversuch, Grenzkontrolle
3. Selektion, Auswahlager
4. Flashback-Sequenz, Tochter
5. Selektion, Verladerampe
6. Selektion, Ansprache Aunt Lydias
7. Abtransport, Kate und Moira im Bus
8. Red Centre, Ausbildung, Mauer
9. Red Centre, Ausbildung, Schlafsaal
10. Flashback-Sequenz, Tochter
11. Red Centre, Ausbildung, Frühstück
12. Red Centre, Ausbildung, Kennzeichnung
13. Red Centre, Ausbildung, Vortrag Aunt Lydias
14. Red Centre, Ausbildung, Schlafsaal
15. Red Centre, Ausbildung, Frühstück
16. Autofahrt zum „Vorstellungsgespräch“ (Kate/Aunt Lydia)
17. „Vorstellungsgespräch“, Vorfahrt vor dem Haus
18. „Vorstellungsgespräch“ mit Serena
19. Red Centre Janines „Testifying“
20. Red Centre, Moiras Fluchtplan
21. Red Centre, Handmaidweihe, Anlegen der Trachten
22. Red Centre, Kapelle, Handmaidweihe und 1. Flucht Moiras
23. Flashback-Sequenz, Ehemann
24. Autofahrt zum „Dienstantritt“ (Kate/Nick)
25. „Dienstantritt“ im Haus Commander Freds
26. Flashback-Sequenz, Tochter
27. „Dienstantritt“, Offred weinend auf ihrem Bett
28. Gebetszeremonie
29. Zeugungszeremonie
30. Nach der Zeremonie, Offred weinend in ihrem Zimmer
31. Einkaufen mit Ofglen, Offred in der Küche mit Rita u. Cora
32. Einkaufen mit Ofglen
33. Nächtliche Begegnung mit Nick, „Einladung“ des Commanders
34. Offred und Ofglen, Nick grüßt Offred
35. Offred und Ofglen, Offred fragt nach ihrer Vorgängerin
36. Eheliches Gespräch, Commander Fred und Serena im Garten
37. Nick führt Offred zum ersten Treffen mit dem Commander
38. Erstes Treffen mit dem Commander, Scrabble
39. Erstes Treffen mit dem Commander, Scrabble
40. Serena stellt Offred Nachrichten von ihrer Tochter in Aussicht
41. Autofahrt zur gynäkologischen Untersuchung (Offred/Nick)
42. Gynäkologische Untersuchung Offreds

X. 28 XII. 33 61 55 47 46 45



## Anhang L: Sequenzprotokoll Trailer (deutsch)

Nr.	Zeit	Off-Ton (männliche Stimme)	Beschreibung (Bild/Ton)	Besonderheiten Tonspur	Quelle/Filmsequenz
1	0:00–0:11	Das ist die Republik Gilead, früher auch bekannt unter dem Namen „Die Vereinigten Staaten von Amerika“. Heute ist es ein Staat.	Auf dem Richtplatz: Paukenschläge; singend („Bless us bless us bless us with fertility“; nach der Melodie von „Shall we Gather at the River“) und von Aunts eskortiert marschieren die Handmaids auf das streng von Soldaten bewachte Gelände; ein Wächter legt ein Seil aus; die Handmaids stellen sich in der Mitte auf, flankiert vom ausschließlich weiblichen Publikum; die Farben rot, blau und weiß dominieren.	Salvaging und Participation (63)	Salvaging und Participation (63)
2	0:11–0:14	der nach den Gesetzen des Alten Testaments regiert wird.	Eine langsam fahrende, schwere schwarze und beflaggte Limousine (mit Nick am Steuer) inmitten von Rauch und Soldaten mit Gasmasken.	Mit extradiegetischem Ton (musikalisches Leitmotiv) unterlegt.	Gynäkologische Untersuchung Offreds (41); der Ton setzt im Film erst später ein
3	0:14–0:16		Straßenszene nach einer Explosion: Von einem in Brand stehenden Auto steigt schwarzer Rauch auf; Soldaten mit Gewehren im Anschlag rennen umher; einliegende Passanten – darunter halb verdeckt Offred und Ofglen – liegen auf dem Boden.		Soul Scrolls (64)
4	0:16–0:18	Infolge schwerer Umweltkatastrophen ist	Bewaffnete Männer halten eine schreiende und vorwärtsdrängende Menge graue gekleideter Frauen in Schach.		Salvaging und Participation (63)
5	0:18–0:26	die weiße Rasse unfruchtbar geworden. Nur wenige Frauen können noch Kinder bekommen. Man nennt sie „Dienerinnen“ und verteilt sie in die Familien der oberen Klassen.	Vogelperspektive auf die Tablettenausgabe im Red Centre. Kate führt die Tabletten zum Mund; Moira wirft ihr einen bedeutungsvollen Blick zu und schüttelt fast unmerklich den Kopf. Kate begibt sich hinter einen weißen Vorhang.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 2).	Ausbildung der Handmaids (Fortsetzung) (11 u. 12)
6	0:26–0:30	Dies ist die Geschichte der Dienerin Kate.	Textinsert (weiße Schrift und eine weiße Linie auf schwarzem Hintergrund): „Die Geschichte der Dienerin“	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 5).	
7	0:30–0:44		Kate und Moira sitzen in einem Bus nebeneinander: „KATE Wir wollten die Grenze überqueren, und was ist mit Dir? MOIRA Sie nennen das Geschlechtsverrat – ich steh' auf Frauen. KATE Gott, die hätten Dich in die Kolonien schicken können. MOIRA Die schicken Dich nicht in die Kolonien, solange Deine Eierstöcke noch lebendig sind“; durch ein Loch im geschwärtzten Bustenfenster sieht man die trostlose Umgebung und von Soldaten bewachte Frauen beim Reinigungsdienst.		Abtransport der Handmaids (7)
8	0:44–0:52		Commander Fred steht am Pult vor der aufgeschlagenen Bibel und sagt: „Rachel gebar keine Kinder; und Rachel sagte ...“; Serena, die ihm mit gefalteten Händen gegenübersteht vervollständigt „... schaffte mir Kinder“. Der Commander steht am Fußende des Ehebettes und öffnet seine Hose.	Extradiegetischer Ton (musikalisches Leitmotiv des Films) ist hinzugefügt.	Gebets- und Zeugungszeremonie (28–29)
9	0:52–0:55		Serena sagt zu Offred: „Fred ist mein Gatte, bis dass der Tod uns scheidet.“	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 8).	Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds (25)

10	0:55–1:01		Der Zeugungsakt: Offred liegt auf Serena, der Commander steht am Fußende des Bettes. Aus dem Off erklingt Serenas Stimme (Fortführung der Tonspur aus der vorhergehenden Szene). „Das ist etwas, wofür wir sehr gekämpft haben.“	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 9).	Bild: Gebets- und Zeugungszeremonie (29); Off-Stimme: Kates Dienstantritt im Haus Commander Freds (25)
11	1:01–1:06		Offred im Arbeitszimmer des Commanders: „COMMANDER Ich denke, ich würde Dich gern kennenlernen. OFFRED Sie wollen mich kennenlernen? COMMANDER (amüsiert) Ja.“	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 10).	Erstes Treffen mit dem Commander, Scrabble (38)
12	1:06–1:09		Offred liegt verschleierte auf einem Untersuchungstisch und fragt „Werden denn die Männer nicht getestet?“ Der Arzt schüttelt den Kopf und antwortet „Nein“.	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 11).	Gynäkologische Untersuchung (42)
13	1:09–1:13		Offred im Arbeitszimmer des Commanders : „COMMANDER Sie konnten kein Kind empfangen. OFFRED Wieso, was ist mit ihr passiert? COMMANDER Sie hat sich aufgehängt.“	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 12); er setzt mit Offreds Sprechtext aus.	Drittes Treffen mit dem Commander, Konflikte (50)
14	1:13–1:24		Offred und Serena im Garten: „SERENA Vielleicht solltest Du einen anderen Weg versuchen. OFFRED Was für einen anderen Weg? SERENA Einen anderen Mann. OFFRED Dafür wird man aufgehängt.“ Offred und Nick beim Liebesakt; Serenas Stimme aus dem Off: „Es wird trotzdem gemacht.“ Offred und Serena im Garten. „SERENA „Ihm sagen wir einfach nichts davon.“	Ab dem Liebesakt ist extradiegetischer Ton (dramatische Musik) hinzugefügt.	Bild: Serenas Arrangement (52) und Arrangierter Besuch bei Nick (54); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
15	1:24–1:45		Offred und Nick in dessen Wohnung: „OFFRED Ich bekomme ein Baby. NICK Ja, dafür lieb er Dich. Bis in alle Ewigkeit. Und sie auch. OFFRED Komm schon. Du weißt, dass es von Dir ist. Und ich werde es ihnen nicht überlassen. Willst Du hier nicht weg? Könnten wir es nicht zusammen schaffen? NICK Ja, vielleicht.“	Extradiegetischer Ton ist hinzugefügt (Forts. aus 14).	Bild: Zweiter Besuch bei Nick (72); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
16	1:45–1:49	Natasha Richardson,	Eine blutbesudelte Offred rennt auf ihr Zimmer.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 15).	Bild: Offreds Attentat (78); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
17	1:49–1:51	Faye Dunaway,	Serena im Flur mit fragendem Blick.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 16).	Bild und Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
18	1:51–1:53	Aidan Quinn,	Nick (in Overall) betritt mit starrem Blick den Flur.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 17).	Bild und Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
19	1:53–1:56	Elizabeth McGovern,	Moira mit Zigarette auf der Damentoilette von „Jezebel“s.“	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 18).	Bild: Jezebel's (68); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
20	1:56–1:58	Victoria Tennant	Aunt Lydia auf dem Galgenpodest.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 19).	Bild: Salvaging und Participation (63); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
21	1:58–2:01	und Robert Duvall als Kommandant.	Der Commander sitzt mit einer Pistole in der Hand im Lehnstuhl vor dem flackernden Kamin in seinem Arbeitszimmer.	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 20).	Bild: Offreds Attentat (78); Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)
22	2:01–2:09	Die Geschichte der Dienerin. Der neue Film von Volker Schlöndorff.	Textinsert (weiße Schrift und eine weiße Linie auf schwarzem Hintergrund): „Die Geschichte der Dienerin“	Mit extradiegetischem Ton unterlegt (Forts. aus 21).	Musik: Offreds Verhaftung/Flucht (79)

Anhang M: Protokoll der Schlussequenz in *The Go-Between*

Zeit	Bild (Gegenwart/Vergangenheit)	Ton (Gegenwart, außer wenn anders vermerkt)
1:40:54–1:41:03	Gegenwart: Der alte Leo betritt ein großes Haus und wird von der Haushälterin in ein Zimmer geführt.	[Geräuschkulisse]
1:41:04–1:41:17	Vergangenheit: Der junge Leo sitzt traurig vor einem Fenster.	MARIAN So, you've met my grandson. LEO Yes, I did. MARIAN Does he remind you of anyone? LEO Of course. Ted Burgess. MARIAN That's it. That's it.
1:41:18–1:42:48	Gegenwart: Der alte Leo und die alte Marian beim Gespräch.	He does. LEO It must be a comfort to you to have him near you. MARIAN Yes. But he doesn't come to see me very much. I think he has a grudge against me. LEO Oh, surely not. MARIAN They told me he wants to marry a girl, a nice girl. But he won't ask her. He feels, I think he feels he's under some sort of spell or curse, you see. That's just plain silly. Now, this is where <i>you</i> come in. LEO I? MARIAN Yes, you. You know the facts. You know what really happened. Tell him. Tell him everything. Just as it was. [Sprechpause] Every man should get married. You ought to have married. You're all dried up inside, I can tell that. Don't you feel any need of love? Speak to him. Tell him there's no spell or curse except an unloving heart.
1:41:49	Vergangenheit: Marians Mutter geht die Treppe hinunter (am 13. Geburtstag Leos).	Tell him that.
1:41:50–1:47:10	Vergangenheit: Die Geburtstagsfeier für Leo. Marians falsches Alibi wird enttarnt.	[Vergangenheit: Die Geräusche und Gespräche auf der Geburtstagsfeier für Leo.]
1:47:11–1:48:47	Vergangenheit: Marians Mutter zwingt Leo, sie zum Versteck zu führen. Sie überraschen Marian und Ted beim Liebesakt.	[Vergangenheit: Die Geräusche und Gespräche während des Wegs zum Versteck und der Entdeckung.]
1:48:48–1:49:05	Vergangenheit: Leo und Marcus toben durch Haus und Garten.	MARIAN You came out of the blue to make us happy. And we made you happy, didn't we? We trusted you with our great treasure. You might never have known what it was. You might have gone through life without knowing. Isn't that so?
1:49:06–1:49:11	Gegenwart: Der alte Leo und die alte Marian beim Gespräch.	See, you can tell him, Leo. You can tell him everything.
1:49:12–1:49:20	Vergangenheit: Ted Burgess sitzt mit seinem Gewehr in der Hand zusammengesunken am Küchentisch. Er ist tot.	Just as it was. Hugh was as true as steel. He wouldn't hear a word against me.
1:49:21–1:49:33	Gegenwart: Der alte Leo und die alte Marian beim Gespräch.	But everybody wanted to know us, of course. I was Lady Trimmingham, you see. I still am. There is no other. Remember how you loved
1:49:34–1:49:48	Gegenwart: Der alte Leo im Auto auf der Fahrt zum Anwesen der Trimminghams.	taking our messages? Bringing us together and making us happy. Well, this is another errand of love. And the last time I should ever ask you to be our postman.
1:49:49–1:50:03	Gegenwart: Der alte Leo und die alte Marian beim Gespräch.	Our love was a beautiful thing, wasn't it? Tell him, he can feel proud to be descended from our union. The child of so much happiness and beauty.
1:50:04–1:50:07	Gegenwart: Ein fahrendes Auto.	Tell him ...
1:50:08–1:50:56	Gegenwart: Der Wagen fährt vor, der alte Leo sitzt auf der Rückbank und schaut zum Anwesen derer von Trimminghams; Schwarzblende mit dem Schriftzug „End“.	[Musik]

## Anhang N: Vergleich und Auswertung der Sprechtexte Commander Freds

In der Tabelle sind alle Sprechtexte Commander Freds im Film und die entsprechenden Sprechtexte in Pinters finaler Drehbuchfassung vom Februar 1987 (P54) aufgeführt. Die Sprechanteile anderer Figuren sind dabei weggelassen. Die Auslassungszeichen in der rechten Spalte zeigen an, dass Textteile aus Pinters Skript im Film nicht verwendet wurden. In der linken Spalte sind Textzeilen oder -passagen, die nicht auf Pinters Drehbuch basieren, grau unterlegt und in der jeweiligen Anmerkung kommentiert; mit den Zeitangaben sind nur die Sprechanteile der Figur des Commanders erfasst. Der Vergleich bezieht sich konkret auf Hudgins' Behauptung, dass der Schauspieler Robert Duvall, der Commander Fred verkörpert, in der Rolle des Commander Fred Änderungen an Pinters Drehbuchtexten vorgenommen habe (s. Kap. 15.3.16, Abschnitt „Negierung der Autorschaft Pinters ...“).

Sprechtexte Commander Freds im Film	Pinters Skript vom Februar 1987 (P54) als Quelltext
<p>28. GEBETSZEREMONIE [0:26:02–0:27:04]</p> <p>Book of Genesis Chapter 30. And Rachel had no children. Rachel said: – So she gave Jacob her maid Bilhah as a wife; and Jacob went in to her. And Bilhah conceived and bear Jacob a son.</p> <p>Could I have a glass of water, please.<sup>2222</sup></p> <p>We will now have a moment of silent prayer. We will ask for a blessing for our endeavor. Amen.</p>	<p>64. GEBETSZEREMONIE</p> <p>Genesis Chapter 30. And Rachel had no children. Rachel said: – So she gave Jacob her maid Bilhah as a wife; and Jacob went in to her. And Bilhah conceived and bore Jacob a son.</p> <p>-</p> <p>Now we will have a moment of silent prayer. We will ask for a blessing for our endeavour. Amen.</p>
<p>36. EHELICHES GESPRÄCH [0:35:04–0:35:48]</p> <p>So, what are these?</p> <p>How's she working out. The new one.</p> <p>Well, you don't have to throw it up to me. I thought we weren't going to mention it. If you don't like her we can send her back. You know that.</p> <p>I want you to be happy Serena.</p> <p>Yes, that's right.<sup>2223</sup></p>	<p>-</p>
<p>37–39. ERSTES TREFFEN [0:36:21–0:39:39]</p> <p>Come in.</p> <p>Hello. Come in. You don't need the veil. This isn't an official visiting. Lift it up. Why don't you take it off? May I? Beautiful. What it is ... I thought it might be nice if we met under less artificial conditions. I thought I'd like to get to know you a little. Yes.</p> <p>Well, we don't have to push it. We could ... uuh ... we could break the ice by playing some sort of game ... for instance. Scrabble. Have you ever played, I mean, have you ever played before? Scrabble? What do you say about it?</p> <p>Good. Good! Here we go!</p> <p>You certainly have won. Congratulations. I think you play this game a lot better than I do. I know you do. But I knew you would. Because you're a librarian.</p> <p>I'll be away for a week at the Capitol. So don't forget me. All clear. You play a mean game!</p>	<p>88–90. ERSTES TREFFEN</p> <p>Come in.</p> <p>Hello. Come in. You don't need the veil. This ... uuh ... this isn't an official visit. Lift it up. Why don't you take it off? [...] What it is ... I just thought it might be nice if we met under less ... artificial conditions. I guess I just thought I'd like to get to know you a little. Yes. Oh, we don't have to push it. We could ... uuh ... we could break the ice with some sort of game ... for instance. Scrabble? Yes. Do you know how to play? Have you ever played scrabble? Well, why don't we? How about it?</p> <p>Good. Good! Let's go!</p> <p>You sure as hell have won. Terrific. Congratulations. You know, I have a kind of idea that you play this game better than me. Yep, I think you do. [...] I thought you would. Because you're a librarian.</p> <p>I'm away in Washington for a week. Don't forget me. All quiet. You play a mean game!</p>

<sup>2222</sup> Der Commander bittet um ein Glas Wasser und Cora bringt es ihm. Die Zeile ist in allen untersuchten Drehbuchfassungen Schlöndorffs (10/1988 bis 09/1989) enthalten: A20:64 → A27:61 → S12:61 → F08:28.

<sup>2223</sup> Die gesamte Sequenz inklusive der Sprechtexte basiert auf einem Entwurf Atwoods. Siehe Anm. 1436–1437.

Sprechtexpte Commander Freds im Film	Pinters Skript vom Februar 1987 (P54) als Quelltext
<p>48. ZWEITES TREFFEN [0:47:47–0:49:39]</p> <p>You've done it again! You're the winner, again! You sure do. A surprise prize. What do you like? There's Vogue, Cosmopolitan? Well, it was bad for people's minds. It confused them. But it's OK for me, because I'm mature. Come here. I gotta whole stack of them. See, this is for you.</p> <p>No. She wouldn't understand.<sup>2224</sup></p> <p>Hand lotion? Well, what do you use normally? Butter! That's very clever. Yea, I can do it, why not? But wait, wait, wait. Just think about it a minute, she might smell it on you. Sometimes she is.</p>	<p>111. ZWEITES TREFFEN</p> <p>You've done it! You're the winner! That's my girl! Sure you do. It's a surprise prize. Which one do you want? Vogue or Cosmopolitan? [...] Sure. They were bad for the people. Confused their minds. But it's OK for me. I'm mature. I have a whole pile of them. Come here. Look.</p> <p>-</p> <p>Hand cream? Oh. What do you do about it, normally? Butter! That's very clever. Sure. I can do that. But wait ... she might smell it on you. Sometimes she is.</p>
<p>50. DRITTES TREFFEN [0:50:48–0:52:45]</p> <p>Do what again? Did I? I'm sorry. It's just that, uuh ... I find it uuh ... Impersonal. Here's your hand lotion. OK.<sup>2225</sup></p> <p>She couldn't cut it. She couldn't conceive, could she. Don't push your luck. She hung herself. It doesn't matter where she got the rope! She didn't do it with a rope! What the hell are you talking about? So what difference does it make?</p> <p>Maybe you gotta stay there until I tell you to go.<sup>2226</sup></p> <p>Yea. So what? What are you calling for this time of the night with that kind of crap. I told you once to do it. Now just do it!</p>	<p>113–114. DRITTES TREFFEN</p> <p>Here's the hand cream. [...] What was? I wanted to touch your face. Oh ... I don't know. [...] OK. OK.</p> <p>What? She couldn't cut it. You know what I mean! She couldn't conceive. Don't push your luck. She hanged herself. It doesn't matter where she got the rope! She didn't do it with a rope! What the hell are you talking about?</p> <p>-</p> <p>Oh shit! Yes? What is it? So what? What the hell are you doing, calling me at this time of night with that kind of crap? I said do it! Do it!</p>
<p>62. VIERTES TREFFEN [1:07:38–1:09:58]</p> <p>What? There's not mystery about me. I'm just an ordinary guy really. Well, for one thing, too much damn paperwork!</p> <p>I used to be, I used to be in market research – then I branched out, you know, became sort of a scientist. Then the guys made their move and asked me to go in with them. So I liked most of the things they wanted to do ... so ... that was it. Period. Why? The country was in a mess, that's why. A totally mess. All the garbage had risen to the top. And you know we had all these pressure groups ... running the store, trying to dictate to us – Blacks, Homos. You know, all those people on welfare – Yes sirree. Women. So we had to clean it up. We had to get a big hose and wash the place clean. I don't mean you, I mean ... alright let me explain something to you. I'm not talking about you – I'm talking about the country. The country was crazy, I mean nobody felt anything – men or women. All they had was like – how can I put it, like ... itches.</p>	<p>114. DRITTES TREFFEN und 124. VIERTES TREFFEN</p> <p>What? There's not mystery about me. I'm just an ordinary kind of guy really. Too much damn paperwork! [P54:114]</p> <p>Oh, I was in market research to start with – then I branched out – became a sort of scientist. Then the guys made their move and they asked me to go in with them. I liked most of the things they wanted to do ... you know ... so ... Why? Because the country was a mess, that's why. A total mess. All the garbage had risen to the top. Power was in the wrong hands. See what I mean? We had all these pressure groups ... running the store, dictating to us – Blacks, Homos, all those people on welfare – Yes sirree. Women. We had to clean it up. We had to take out a big hose and wash the place clean. I'm talking about the country. The country was crazy. Nobody felt anything. Men or women. They had itches. Sex itches. Money itches. That's all. Nobody knew how to feel anything any more. Sure they do. Respect. Reverence. They know what's of value</p>

<sup>2224</sup> Antwort Commander Freds auf Offreds Frage „Does she [Serena; AG] know about these?“, die sich auf die verbotenen Zeitschriften bezieht. Diese Dialogpassage geht auf den Roman zurück (vgl. *HT*, 166) und ist (teilweise in einer etwas längeren Variante) in allen untersuchten Drehbuchfassungen Schlöndorffs (10/1988 bis 09/1989) enthalten: A20:109 → A27:108 → S12:108 → F08:48.

<sup>2225</sup> Dieser Dialogteil ist dem Roman entnommen (vgl. *HT*, 171) und findet sich in dieser Form erstmals in S12:110. In einer kürzeren Variante („OFFRED Don't do that again! COMMANDER Do what? OFFRED Try to touch me like that. Has she said anything? COMMANDER Here's the hand lotion.“) war er allerdings bereits in den frühen Fassungen vom Oktober 1988 und vom Januar 1989 enthalten (A20:129 → A27:110).

<sup>2226</sup> Zurechtweisung Commander Freds auf Offreds Bemerkung „Maybe I shouldn't come here anymore.“ Offreds Zeile ist schon in der finalen Skriptfassung Schlöndorffs vom September 1989 enthalten, Commander Freds barsche Erwiderung jedoch nicht. S12:110 → F08:50.

Sprechtexte Commander Freds im Film	Pinters Skript vom Februar 1987 (P54) als Quelltext
<p>Sex itches, money itches, power itches. But that's not enough. There was no common purpose. Nothing to believe in. Nothing to fight for. Nobody really knew how to feel anything any more. I think they do – yes, they do. Well, respect. Reverence. Values that the average person can feel right here. And in your case, here. Beautiful. So, what do you think? Why don't you say something?</p>	<p>and what isn't. We've given them values. Real, true values, which people can feel right here. [...] Say something. What do you think? [P54:124]</p>
<p>65–71. JEZEBEL'S [1:14:53–1:26:24]</p> <p>Yea. We'll be there within 20 minutes. We'll be there. Ah-hah. Come in.<sup>2227</sup></p> <p>Now, I have a nice little surprise for you tonight. Something that you're gonna like a whole lot. No. Better. A boa for you and also a dress for you. I hope to hell it fits. Yup. I'm taking you out. You look fantastic. Sorry, you have to get down on the floor for a few minutes. There are no wives allowed where we're going. Just for a minute, sorry. Oh, Nick, come here. You won't be needing that in here – so, let Nick take the cloak. It's kind of like walking into the past. Don't you think? How you doing, Dick? Good to see you. This is Mary Lou. She's new here. That's right. It is officially, but you know ... Good evening. Now, you can have one drink, only one. Well, have one now. What'll it be? Okay, a Vodka tonic and bring me a bottle of Scotch. What do you think? Well, we have, you know staff officers from the front. Allies. Trade delegations. I mean it's a good place to meet people and stimulate trade, you know. Things like that. The women? Oh, the women ... well, they're like real working pros, you know, from the time before. We have quite a collection. For instance, now the one in the green gloves over there, she's a sociologist. Or was. This one was a lawyer. We have business executives, school teacher, you name it. We've got everything here. But they prefer it here, see. Believe me. To the alternatives.</p> <p>Yes, sir. Right, sir. Yes. Yes, sir. In God we trust. Get the Field Commander ... and put him on hold.</p> <p>You like me? I like you. Yes. Lucky ducky. Better a lucky ducky than a dead ducky. You're a good woman.<sup>2228</sup></p> <p>It's a nice room in here. You'll like it.</p> <p>Nick's a good guy. He's like a son to me. Good Night.</p>	<p>130–143. JEZEBEL'S</p> <p>-</p> <p>I have a little surprise for you tonight. Something you'll like. Better. It's a dress. For you. I hope to hell it fits. Sure. I'm taking you out. [...] You look fantastic. [...] You'll have to get down on the floor now. For a few minutes. Wives aren't allowed in here. OK. On the floor. Right. Give Nick the cloak. [...] It's like walking into the past. Don't you think? [...] Hi, Dick. How you doing? This here is Mary Lou. She's new. I'd say that's right. [...] So what do you think of our little club? Well that's what we call it. It is. Have a drink. What'll you have? Have one now. What'll it be? A vodka tonic and bring me a bottle of Scotch. So what do you think? Oh, officers. Senior officials. And trade delegations, of course. It stimulates trade. It's a good place to meet people. The women? Oh, the women ... well, some of them are real pros. Working girls – from the time before. Well, we have quite a collection. That one there, the one in green, she's a sociologist. Or was. That one was a lawyer. There's some business executives, school teachers, you name it. They prefer it here, anyway. To the alternatives.</p> <p>Yes? Hello! [...] Uh-huh. What's the position now? OK. [...] Get me the Field Commander.</p> <p>-</p> <p>It's a nice room. It'll be different. It'll be nice. Nick's a great guy. [...] He's like a son to me.</p>

<sup>2227</sup> Der Commander spricht am Telefon, als Offred sein Arbeitszimmer betritt. Dieser Szenenanfang findet sich erstmals in der finalen Skriptfassung Schlöndorffs vom September 1989. S12:127 → F08:65.

<sup>2228</sup> Der Sprechtext des Commanders, während er mit Offred tanzt. Die Szene inklusive der Dialogvariante findet sich erstmals in der Skriptfassung vom 24. Januar 1989. A27:137A → S12:138 → F08:69.

Sprechtexte Commander Freds im Film	Pinters Skript vom Februar 1987 (P54) als Quelltext
<p>75. SERENAS ENTDECKUNG (TV) [1:30:09–1:30:31]</p> <p>That's correct. We've got most of the Mayday gang now and that includes the leader, a very dangerous man. This is a definite breakthrough for our security forces, and as I would say, this is a comparatively stable situation here in this state. But let me add that we intend to rid the whole country of these vermin. And we'll do it without mercy.</p>	<p>167. OFFREDS ATTENTAT (TV)</p> <p>That is correct. We got the whole – so-called – ‚Mayday‘ gang, and that included their leader – a very dangerous man. This is a significant breakthrough for our security forces. And I would say we now have a comparatively stable situation here in Homeland One [handschriftlich: „this State“]. But I want to make it quite clear that we intend to rid the whole country of these vermin and we will do it without mercy.</p>
<p>78. OFFREDS ATTENTAT [1:32:44–1:34:20]</p> <p>What is it? I could have fired this thing. I didn't send for you. What is it?</p> <p>I'm sorry. It's out of my hands. Well, she found this. What could I do? She gave me hell. She gave me all kinds of grief. It's unfortunate, the whole thing. It really is. I'm sorry. I'm very, very sorry. You better go to your room now.<sup>2229</sup></p> <p>Yea, I have. You always meant a lot to me. You really have. You kept me going. Just the thought of you ... coming in here at night ... caring for me ... fixing my drink ... being by my side. I mean it kept me going.</p> <p>And I thank you for that. And I'll never forget it.<sup>2230</sup></p>	<p>167. OFFREDS ATTENTAT</p> <p>Hey ...! It's you. What is it? I could have fired this thing. I didn't call for you. What is it?</p> <p>-</p> <p>I have. You know what keeps me going? The thought of you ... coming in here ...giving me my drink ... caring for me ... being by my side. Do you know that?</p>
<p>83. TV-NACHRICHTEN [1:38:44–1:38:55]</p> <p>We're gonna win. We have the force. We have the faith. And we will not rest until we've purified this country, this nation – in the name of God.</p>	<p>167. OFFREDS ATTENTAT [TV]</p> <p>We're going to win. We have the force. We have the faith. And we will not rest until we have purified this country – in the name of God.</p>

<sup>2229</sup> Hierbei handelt es sich um die von Hudgins (in Teilen) zitierte Textpassage (s. Kap. 15.3.16, Abschnitt „Negierung der Autorschaft Pinters ...“). Sie bezieht sich auf Serenas Entdeckung, die Schlöndorff gegenüber Pinter hinzugefügt hat, und ist in ihrer ursprünglichen Form bereits in der Fassung A20 vom Oktober 1988 enthalten, wobei sie sowohl dort als auch in Fassung A27 vom Januar 1989 ausführlich von Margaret Atwood bearbeitet worden ist (s. Anm. 1518 u. 1525). Die Zeilen „I'm sorry“, „she found this“, „She gave me hell“ und „go to your room“ sind bereits in A20 enthalten. Die Zeilen „It's out of my hands“, „What could I do?“, „It's unfortunate“ und „You better“ stammen definitiv aus Atwoods Feder. Übrig bleiben nur folgende Zeilen, die erstmals in der finalen Skriptfassung vom September 1989 vorkommen (s. Anm. 1532): „She gave me all kinds of grief.“ und „the whole thing. It really is. I'm sorry. I'm very, very sorry.“

<sup>2230</sup> Diese Zeile ist ebenfalls erstmals in der finalen Skriptfassung vom September 1989 enthalten: S12:151 → F08:78.