

MEDIEN KOMPA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2 / 2020

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2020, ISBN 978-3-8498-1578-3]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1579-0

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Isabelle Stauffer (Eichstätt)

Ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen

Briefe in Max Ophüls' *Letter from an unknown woman*
und Joe Wrights *Atonement*

Briefe, das Gespräch zweier Abwesender miteinander¹, spielen in vielen Filmen eine große Rolle. Sie werden eingeblendet oder per *voice over* vorgelesen, man sieht Lese- und Schreibszenen, die mit der Vieldeutigkeit des Geschriebenen spielen. Der Brief sei, so Christina Bartz, „wegen der kommunikativen Verbindung über zeitliche und räumliche Distanzen hinweg“ „besonders anschlussfähig für den Film“², der ebenfalls durch die Montage räumlich und zeitlich Getrenntes zusammenbringt. Im Gegensatz zum Film ist der Brief jedoch kein Massenmedium sondern Individualkommunikation.³ Das Zeigen des Mediums Brief oder das Ersetzen dieses historischen Mediums durch ein aktuelleres im Film bietet immer auch die Möglichkeit der Medienreflexion.

In meinem Beitrag möchte ich anhand zweier prominenter Beispiele zum einen beobachten, wie in filmischen Adaptionen briefgeprägter literarischer Texte mit Briefen umgegangen wird, und zum anderen, wie anhand der Briefthematik eine Medienreflexion stattfindet. Ich stelle dazu zwei Melodramen vor, in denen Briefe und das damit einhergehende Erkennen und Verkennen eine zentrale Rolle spielen: Max Ophüls' *Letter from an unknown woman* (USA 1948), der Verfilmung von Stefan Zweigs Novelle *Brief einer Unbekannten* (1922), und *Atonement* (2007), die Adaption von Ian McEwans gleichnamigen Roman von 2001.

Das Genre des Melodramas ist von exzessiven Gefühlen geprägt und soll das Publikum zu Tränen rühren.⁴ Dies erreicht es wesentlich über Diskrepanzen von Wissen und Point of View zwischen Zuschauer und Figuren einerseits und zwischen den Figuren andererseits. Die Figuren wissen voneinander oft nicht, dass der andere sie liebt, und sie können sich häufig nicht finden, sehen oder sich nicht erkennen. Das Filmpublikum aber weiß um diese Dinge sehr wohl und hat die Übersicht.⁵ Zugleich spielt der Zeitfaktor eine zentrale Rolle, nämlich

1 Vgl. Annette C. Anton. *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1995, S. 8.

2 Christina Bartz. „Antwortlos. Brief, Postkarte und E-Mail in filmischer Reflexion“. *Medienreflexion im Film: ein Handbuch*. Hg. Kay Kirchmann/Jens Ruchatz. Bielefeld: transcript, 2014. S. 243-256, hier S. 244.

3 Vgl. Bartz. Antwortlos (wie Anm. 2). S. 246.

4 Vgl. Steve Neale. „Melodram und Tränen“. *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film*. Hg. Christian Cargnelli. Wien: PVS Verlag, 1994. S. 146-166, hier S. 147, 154.

5 Vgl. Neale. Melodram und Tränen (wie Anm. 4). S. 148-149.

dass – falls noch ein Erkennen stattfindet – es zu spät kommt.⁶ Zugleich wird für die Zuschauer eine Position konstruiert, in der sie sich einen anderen Ausgang wünschen sollen.⁷

Neben dem Genre verbindet die beiden Filme, dass *Atonement* in den 1930er Jahren spielt und insbesondere im Schauspielstil und in den romantischen Versatzstücken an die Melodramen der 1930 und 1940er Jahre erinnert.⁸ Zudem wird von beiden Filmen gesagt, dass sie Elemente des *film noir* enthalten.⁹

1. Ein Brief und Bilder jenseits der Zeit

Der Brief in Max Ophüls' Verfilmung wird tief in der Nacht zum Pianisten Stefan Brand gebracht, der aus dem Ausgang zurückkommt und am nächsten Morgen früh zu einem Duell soll. Das Duell könnte für Stefan durchaus tödlich verlaufen, Stefans Kontrahent ist nämlich „ein ausgezeichneter Schütze“.¹⁰ Während der Brief in der Erzählung sowohl von der intradiegetischen Figur, dem Schriftsteller R., als auch dem extradiegetischen Leser gelesen wird, lebt der Film von der Illusion der Präsenz, und es wäre für den Filmzuschauer zu langweilig, die gesamte Lektüre des Briefes mitanzusehen oder ihn sogar mitlesen zu müssen. Deshalb wird der Briefinhalt bei Ophüls größtenteils dramatisiert, begleitet von einem *voice over* der Briefeschreiberin, in diesem Fall der Stimme von Joan Fontaine. Dieser Brief macht – abgesehen von der Rahmenerzählung mit dem Duell – den gesamten Film aus.

6 Vgl. Neale. Melodram und Tränen (wie Anm. 4). S. 149, 151, 163.

7 Vgl. Neale. Melodram und Tränen (wie Anm. 4). S. 154, 163, 165.

8 Vgl. Christine Gerathy. „Foregrounding the Media: *Atonement* as an Adaptation“. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hg. Deborah Cartmell. Wiley Blackwell, 2007. S. 359-373, hier S. 361.

9 Barbara von der Lühe erwähnt Ophüls' Darstellung von Wien als dunkel, geheimnisvoll und labyrinthartig, den negativen Ausgang der Filmstory, der schon zu Beginn in der Rahmenerzählung preisgegeben wird, und die anfangs akusmatische Stimme Lisas als häufig angewandte Erzähltechniken des *film noir* und wichtige Elemente in Ophüls' Film vgl. Barbara von der Lühe. „Transformationen der Einsamkeit. Max Ophüls' und Xu Jingleis filmische Adaptionen von Stefan Zweigs Brief einer Unbekannten“. In: *Literaturstraße* 16, (2015): S. 377-395, hier S. 385. Ulrike Hanstein bezeichnet die tödliche Macht der posthumanen Stimme als ein Element, aufgrund dessen man *Letter from an unknown woman* als *film noir* verstehen könne, vgl. Ulrike Hanstein. „The purloined letter: Ophüls after Cavell“. *Melodrama after Tears*. Hg. Scott Loren. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. S. 127-154, hier S. 149. Giselle Bastin beschreibt, dass Joe Wright bei David Leans *noir*-Einflüssen Anleihen mache vgl. Giselle Bastin. „Precursor Texts in the Novel and Film *Atonement*“. *The Shadow of the Precursor*. Hg. Diana Glenn. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2012. S. 188-201, S. 199.

10 „He's an excellent shot“. Max Ophüls. *Letter from an unknown woman* (USA 1948), 00:01:38. Deutsche Fassung unter dem Titel *Briefe einer Unbekannten* (1950).

Der Brief hat eine Art Absenderadresse, nämlich „St. Catherine’s Hospital“.¹¹ Er beginnt mit den Worten „By the time you read this letter, I may be dead.“¹² Diese Worte werden nicht per *voice over* gesprochen, sondern in einer Nahaufnahme dem Zuschauer gezeigt, so dass er sie selbst lesen kann und muss.

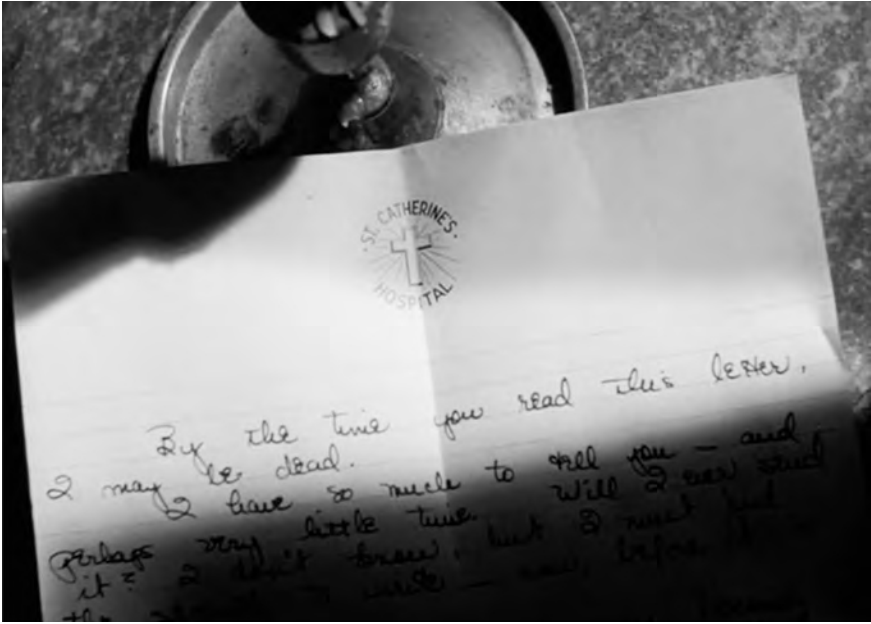


Abb. 1: Briefbeginn

Durch diesen Briefbeginn steht die Vermutung im Raum, dass es sich um den Brief einer Toten handeln könnte, was ein Zusatz am Briefende bestätigt. Die Nonnen des Krankenhauses, in dem sich Lisa befand, haben dem Brief einen Zettel beigelegt. Insofern kann man mit Stanley Cavell sagen, dass eine Geistfrau den Film erzählt.¹³

Auf dem Zettel (Abb. 2) steht in Schreibmaschinenschrift die Information: „This letter was written by a patient here. We believe it was meant for you as she spoke your name just before she died.“¹⁴ Unter dieser Notiz hat eine Nonne handschriftlich hinzugefügt: „May god be merciful to you both, Mary Theresa, Sister in Charge.“¹⁵ Auch diese Notiz muss gelesen werden. Damit wird offiziell bestätigt, dass die Briefeschreiberin inzwischen verstorben ist.

11 Ophüls. Letter (wie Anm. 10). 00:03:47-00:03:51.

12 Ophüls. Letter (wie Anm. 10). 00:03:47-00:03:51.

13 Vgl. Stanley Cavell. *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1996. S. 108.

14 Ophüls. Letter (wie Anm. 10). 01:18:18-01:18:28.

15 Ophüls. Letter (wie Anm. 10). 01:18:18-01:18:28.

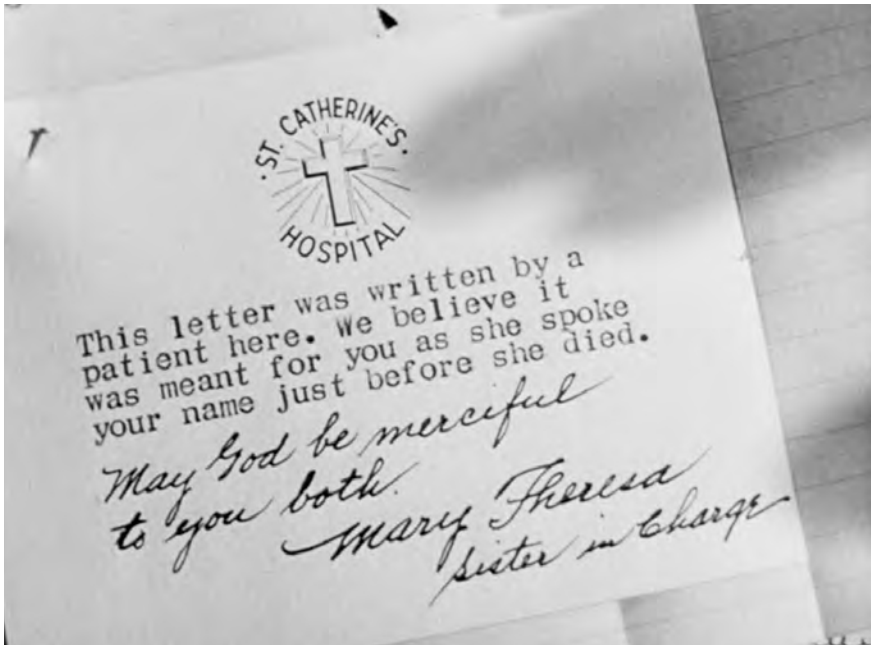


Abb. 2: Zettel der Nonnen

Die Lektüre des Briefes hält Stefan davon ab, sich dem Duell zu entziehen und fordert somit höchstwahrscheinlich noch einen weiteren Tod – denjenigen Stefans.¹⁶ Einer Toten, die einem schreibt, kann man nicht antworten. Es sei denn, man geht dahin, wo sie ist: in den Tod. Deshalb vertritt Clara Rowland die These, dass Selbstmord eine mögliche Antwort auf einen posthumanen Brief sei.¹⁷ Und sowohl der Tod als auch die Medien entziehen sich der Zeitstruktur des menschlichen Lebens. Der Brief der unbekanntenen Frau überwindet somit die Zeit und überbringt dank seiner Speicherfunktion ihre Nachricht und ihre Lebensgeschichte dem intradiegetischen Leser Stefan. Zugleich wird diese Geschichte für künftige Leserinnen gespeichert und letztlich auch den extradiegetischen Zuschauerinnen gezeigt.

Der Film betont das Immerwährende, Zeitlose der Liebe, das in Zweigs Text ansatzweise auch vorhanden ist, stärker. Anders als Zweigs Text beginnt der Film nachts. Die Nacht mit ihrer Dunkelheit und als Hort der Träume liegt von ihrer Symbolik näher beim Tod als der Tag. Dadurch wird das Todesmotiv, das

16 Vgl. Hanstein. *The purloined letter* (wie Anm. 9). S. 145, 149; Clara Rowland. „Deliveries of absence: epistolary structures in classical cinema“. *The Writer on Film*. Hg. Judith Buchanan. New York: Palgrave and Macmillan, 2013. S. 193-205, hier S. 200; Gaylyn Studlar. „Masochistic Performance and Female Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman*“. *Cinema Journal* 33/3 (1994): S. 35-57, hier S. 50.

17 Vgl. Rowland. *Deliveries of absence* (wie Anm. 16). S. 203, 195.

den Film durchzieht, verstärkt. Durch den Brief überwindet die Liebe den Tod. Zugleich aber bringt der Brief Stefan höchstwahrscheinlich den Tod.

Franz Kafka schreibt in einem seiner Briefe an Milena, Briefeschreiben als entkörperlichte Kommunikation sei etwas für Gespenster nicht für Lebende.¹⁸ Auch das Kino hat eine, wie Laura Mulvey sagt, „unsichere Beziehung zum Leben und Tod“, weil es alle, die es je aufgenommen habe, „in perfekt fossiler Form“¹⁹ reanimiere. Das verewigende, geisterhafte Potential der Medien Brief und Film wird in *Letter from an unknown woman* verstärkt durch den Plot. Avrom Fleishman spricht davon, dass Ophüls' Geschichte in eine „Transaktion mit den Toten“²⁰ trete. Etwa in der Mitte des Films wird aus der Dramatisierung in die Lesesituation zurückgeblendet und werden in einer medialen Collage Lisas Brief und die ihm beigelegten Fotos von Lisas und Stefans gemeinsamem Sohn gezeigt; auf einem davon ist er zusammen mit Lisa zu sehen.²¹



Abb. 3 : Mediale Collage mit Fotografien

18 Vgl. Franz Kafka. *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hg. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986, S. 301.

19 „the cinema's uncertain relation to life and death“, „in perfect fossil form“, Laura Mulvey. *Death 24 x a second*. London: Reaktion Books, 2006, S. 18.

20 „a transaction with the dead“, Avrom Fleishman. *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2004, S. 150.

21 Vgl. Edward Gallafent. *Letters and Literacy in Hollywood Film*. New York: Palgrave and Macmillan, 2013, S. 11.

Auch diese Fotos sind im Sinne von Roland Barthes' Fotografieverständnis eine ‚Wiederkehr des Toten‘.²² Der fotografierte Junge ist ein fotografisches *spectrum*.²³ Er wurde nicht nur in einem Moment fotografiert, den es nicht mehr gibt²⁴, sondern ist auch tatsächlich verstorben. Diese Fotografien spiegeln das Medium Film, denn auch der Film sendet uns Simulacren von Personen, die verstorben sind oder es eines Tages sein werden.²⁵

Der Brief endet bei Ophüls mit den Worten: „If this letter reaches you, believe this – that I love you now as I have always loved you. [...] ... if only you could have recognized what was always yours ... could have found what was never lost ... if only“.²⁶ Das zweimal erwähnte „Immer“ dominiert gegenüber dem ebenfalls vorhandenen „Nie“. Mit dem Deiktikon „jetzt“ spricht der Brief von Jenseits des Todes aus einer entzeitlichten Sphäre.

Im Unterschied zu Zweigs Erzählung wird die Liebe in Ophüls' Film verdeutlicht. Denn diese Liebe bleibt nicht unerkant und diffus „wie eine ferne Musik“²⁷, wie es in Zweigs Text heißt, sondern wird bei Ophüls für Stefan identifizierbar. Während sich in Zweigs Text „kein Bild“²⁸ aus R.s verworrenen Erinnerungen herauskristallisiert, hat Stefan ein Foto von Lisa und zudem nach der Lektüre des Briefes eine Reihe von Flashbacks, die ebenfalls Bilder von Lisa zeigen. Vor diesen Flashbacks weint Stefan und danach schlägt er entsetzt die Hände vor das Gesicht, zugleich mündet die extradiegetische Walzer-Musik in einen dissonanten Klang. Während in Zweigs Text die Unbekannte keinen Namen hat, enthüllt Stefans stummer Diener John ihm Lisas Namen, indem er ihn auf ein Stück Papier schreibt. Auch wenn Stefans Reaktion zeigt, dass er selbst nicht fähig gewesen wäre, den Namen seinen Erinnerungen zuzuordnen, ist er nun – dank Johns Hilfe – fähig, diese Verbindung herzustellen. Insofern findet ein Erkennen in einem doppelten Sinne statt: Stefan erkennt Lisa und erkennt zugleich, dass dies die wahre Liebe in seinem Leben gewesen wäre. Damit greift die für Melodramen typische Zeitstruktur des „[Z]u spät“.²⁹

22 Vgl. Iris Därmann. *Tod und Bild: eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink, 1995, S. 402. Da die Fotografien so klein sind, braucht Stefan noch ein weiteres optisches Gerät, eine Lupe, um den Jungen zu ‚erkennen‘.

23 Vgl. Därmann. *Tod und Bild* (wie Anm. 22). S. 402. Und Roland Barthes. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 22.

24 „Es stimmt, das Foto ist ein Zeuge, aber ein Zeuge dessen, was nicht mehr ist. Selbst wenn das Subjekt noch lebt, wurde dennoch ein Moment des Subjekts fotografiert, und dieser Moment ist nicht mehr.“ Roland Barthes. „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)“. *Paradigma Fotografie*. Hg. Herta Wolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 82-88, hier S. 85.

25 Zum geisterhaften Effekt des Films vgl. Hanstein. *The purloined letter* (wie Anm. 9). S. 138.

26 Ophüls. *Letter* (wie Anm. 10). 01:17:41-01:18:06.

27 Stefan Zweig. „Brief einer Unbekannten“. *Meistererzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. S. 151-197, hier S. 197.

28 Zweig. *Brief* (wie Anm. 27). S. 196.

29 Vgl. Hanstein. *The purloined letter* (wie Anm. 9). S. 145 und Neale. *Melodram und Tränen* (wie Anm. 4). S. 151-152.

Diese Vereindeutigung der Liebe in Ophüls' Film bewirkt jedoch auch eine Überwindung der Zeit. Indem die Liebe nicht mehr von einer Unbekannten ausgeht, sondern einer bestimmten Frau zugeordnet werden kann, wird auch eine Art Antwort oder Reaktion wie die folgend Geschilderte möglich. Als Stefan zum Duell aufbricht, steckt er sich eine der weißen Rosen an, die ihm Lisa bei ihrer letzten Begegnung gebracht hatte. Dazu erklingt als geisterhaftes *voice-over* Lisas Stimme, die den Schluss ihres Briefes nochmals wiederholt. In der deutschen Synchronisierung ist der gesprochene Text signifikanterweise völlig anders: Anstelle des wunschbetonenden „if only“ greift Lisas Stimme das Thema des Verkennens nochmals auf: „Nur Du ... Du hast mich nicht erkannt!“³⁰

Unten bei der Tür sieht Stefan die dreizehnjährige Lisa in einem weiteren *Flashback*. Dieses geisterhafte Bild hat einen Status *jenseits* der Zeit, wie Stanley Cavell formuliert³¹, und kann als Vorausdeutung von Stefans Tod im Duell gelesen werden. Durch die Vereindeutigung und Andeutung einer nachträglichen Gegenseitigkeit wird diese Liebe der Namenlosigkeit und Flüchtigkeit entrissen, überwindet den Tod und damit die zeitliche Begrenzung des Menschenlebens. Der posthumane Brief überwindet somit die Zeit durch die unsterbliche Liebe, die er enthält.³² Darüber hinaus zeigt Ophüls, dass nicht nur Briefe, sondern auch das Kino ein Medium ist, das die Zeit überwindet.

So zum Beispiel, wenn sich Lisa und Stefan bei ihrer ersten Liebesbegegnung in ein Diorama in Form eines Zugwaggons setzen (Abb. 4).³³ In diesem Diorama sehen sie, scheinbar in einem Zug reisend, vor ihrem Fenster die ganzen Sehenswürdigkeiten Europas, so etwa Venedig oder die Schweiz, auf einer Leinwand an sich vorüberziehen. Das Diorama ist eine Vorform des Kinos. In diesem Diorama erleben Lisa und Stefan in fantastisch kurzer Zeit eine virtuelle Europareise.³⁴ Dabei erzählt Lisa Stefan, sie sei früher mit ihrem Vater viel gereist, um kurz darauf zuzugeben, dass das nur imaginäre Reisen anhand von Reiseprospekten waren, die ihr Vater von einem Freund, der im Reisebüro arbeitete,

30 Ophüls. Letter (wie Anm. 10). 01:21:32-01:21:37.

31 „the image of the young Lisa in place, beyond time“, Stanley Cavell. „Postscript (1989): To Whom It May Concern“. *Critical Inquiry* 16/2 (1990): S. 248-289, hier S. 266. Hanstein erwähnt, dass die Konstellation, des sich umwendenden Stefan und der geisterhaften Erscheinung von Lisa an Orpheus und Eurydike erinnert vgl. Hanstein. The purloined letter (wie Anm. 9). S. 149.

32 Vgl. Rowland. Deliveries (wie Anm. 16). S. 199.

33 Zum Diorama vgl. James von Hünigen. „Diorama I: Illusionsszenen“. *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=661>, [letzter Zugriff: 29.05.2020]. David Lusted spricht von einem cyclorama dies meint aber einer Rundleinwand ohne Bewegung vgl. David Lusted. „Fantasy Disguise: Where New Communications Meet Old Entertainments“. *Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies*. Hg. Jaqueline Furby and Karen Randell. London: Middleton Press, 2005. S. 157-166, hier S. 162. Zum Cyclorama oder Zyklorama vgl. Ludger Kaczmarek: „Zyklorama“. *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3905>, [letzter Zugriff: 29.05.2020].

34 Vgl. Lusted. „Fantasy Disguise (wie Anm. 33). S. 162.



Abb. 4: Das Diorama

erhalten hatte. Als sie alles gesehen haben, beginnen sie nochmals von vorn, um die Bilder ihrer Jugend wieder zu sehen, wie Stefan Brand sagt. Insofern reisen sie nicht an Orte, sondern in die eigene imaginäre Vergangenheit, und das Diorama dient ihnen als imaginäres Erinnerungsmedium. Zugleich enthält diese kurze Szene ein selbstreflexives Moment³⁵ und ein augenzwinkerndes Betrachten der zeitlichen Manipulationen, die das Kino leistet, da man in ihm Reisen der Vergangenheit wiederholen kann und dies deutlich schneller, als wenn man wirklich reisen würde. Ophüls Film präsentiert somit den zentralen Brief von Lisa an prominenten Stellen des Films (Anfang, Mitte, Ende), zeigt seine zeitüberwindende Kraft und seine Geisterhaftigkeit und seine Funktion als Erinnerungsmedium. Er kombiniert ihn mit anderen Medien, wie Fotografie und Diorama, wodurch er den Zuschauer dazu einlädt, über die Möglichkeiten und Grenzen dieser Medien im Verhältnis zum Brief nachzudenken.

2. *Écriture automatique* und die Macht des Kinos

In Joe Wrights Literatur-Verfilmung *Atonement* spielen Briefe eine zentrale Rolle. Es ist ein doppelter Brief, der die Handlung ins Rollen bringt. Er lässt die Hauptfiguren, Cecilia Tallis und Robbie Turner, einander ihre Liebe offenbaren

³⁵ Vgl. Susan M. White. *The Cinema of Max Ophüls: Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York: Columbia University Press, 1995. S. 171.

und trennt sie zugleich. Zentral ist zudem der titelgebende Abbitte-Brief. Diese Briefe eröffnen – wie in Ophüls' Film – ein Spiel von Erkennen und Verkennen.

Der Film beginnt in einem heißen Sommer Mitte der 1930er Jahre. Cecilia und Robbie, Sohn der Putzfrau der Familie Tallis, streiten sich am Brunnen im Garten des Anwesens. Dabei geht eine teure und erinnerungsträchtige Vase zu Bruch. Ein Teil davon fällt in den Brunnen. Cecilia zieht sich bis auf den Unterrock aus und springt in den Brunnen, um das Vasenbruchstück herauszuholen. Wie eine Nixe taucht sie zwischen den Seerosen. Als sie aus dem Brunnen steigt, erscheint sie in ihrem nassen, hautfarbenen Unterkleid wie nackt. Sie zieht sich wieder an und läuft wütend weg. Es ist eine erotisch hochexplosive Szene, die zweimal direkt hintereinander aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt wird. Einmal als POV-shot der dreizehnjährigen Briony, die Cecilia und Robbie von ihrem Zimmerfenster aus beobachtet, und einmal mit einer allwissenden neutralen Kamera. Durch die beiden Varianten der Brunnenszene wird deutlich, dass der noch kindliche Blick von Briony die Geschehnisse in diesem Sommer weder vollständig noch akkurat erfassen kann. Nach beiden Brunnenszenen blickt Briony jeweils vor einem verschwommenen und dadurch nicht lokalisierbaren Hintergrund wie durch eine Glasscheibe direkt in die Kamera. Diese Rahmung deutet Brionys Autorschaft der gesamten Geschichte an.³⁶ Insofern steht auch die scheinbar neutrale Variante der Brunnenszene unter ihrer Regie, aber nicht des halbwüchsigen Kindes, sondern der erwachsenen Frau.

In der ersten Briefszene wird gezeigt, wie Robbie zwei Briefe an Cecilia schreibt, die er miteinander verwechselt, was entscheidend zur Tragödie beiträgt. Beide Briefe, ein Entschuldigungs- und ein erotischer Brief, sind an Cecilia gerichtet und eine unmittelbare Reaktion auf das Missgeschick in der Brunnenszene. An seinem Schreibtisch am Fenster sitzend, tippt Robbie auf der Schreibmaschine einen Entschuldigungsbrief an Cecilia, der durch ein *voice over* mit seiner Stimme wiedergegeben wird. Es fällt Robbie schwer, er findet nicht die richtigen Worte. Er reißt den unfertigen Brief aus der Maschine, zerknüllt ihn und wirft ihn hinter sich. Dann legt er eine Schallplatte auf sein Grammophon. Es ist das Duett „O soave fanciulla“ aus Giacomo Puccinis

36 Effektiv soll in dem Film das Gefühl eines omnipräsenten Autors erzeugt werden. Dies wird jedoch selten durch direkte Blicke Brionys in die Kamera erzeugt. Oft wird dies über die Tonspur gemacht, auf der häufig ein rhythmisches Klicken, das an die Tipngeräusche ihrer Schreibmaschine erinnert, zu hören ist vgl. James Schiff. „Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptation of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours*“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53/2 (2012): S. 164-173, hier S. 170; Yvonne Griggs. „Writing for the movies: Writing and Screening *Atonement* (2007)“. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hg. Deborah Cartmell. Malden Mass.: Wiley-Blackwell, 2007. S. 345-358, hier S. 351 und Beatrix Hesse. „Point of View in *Atonement* – Novel and Film“. *Anglistik* 21/2 (2010). S. 83-91, hier S. 90.

Oper *La Bohème*.³⁷ In diesem Duett gestehen sich die beiden Hauptfiguren Mimi und Rodolfo ihre Liebe. Das Duett setzt an der Stelle ein, wo es um die äußerste Süßigkeit (der Liebe) geht, die in der Seele bebt. Begleitet von der sinnlichen, schmelzenden Opernmusik zieht Robbie ein neues Blatt ein und tippt einen neuen Briefentwurf. In der folgenden Parallelmontage sieht man abwechselnd Robbie und Cecilia. Cecilia raucht vor dem Spiegel in ihrem Zimmer sitzend, partiell verschleiert von weißen Straußenfedern, Zigarettenrauch oder Lichtreflexen. Sie schminkt ihre Lippen ab. Auch Robbies Gesicht erscheint manchmal im Spiegel. Er raucht ebenfalls. Beide reden leise vor sich hin. Ihre Gesichter sind häufig in Großaufnahme zu sehen. Auch der zweite Briefentwurf wird von Robbie aus der Maschine gezogen und zerrissen. Es ist unklar, wieviel Zeit während dieser Briefentwürfe vergeht. Robbie hört das Duett immer wieder von Neuem. Schließlich schreibt er einen neuen Brief. Es wird in einer Detailaufnahme gezeigt, wie er den Brieftext tippt. Der Text wird nicht per *voice over* vorgetragen, man muss ihn selbst lesen: „In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.“³⁸ Anders als bei Ophüls wird nicht der fertige Text, sondern in einer Detailaufnahme der Schreibprozess gezeigt.

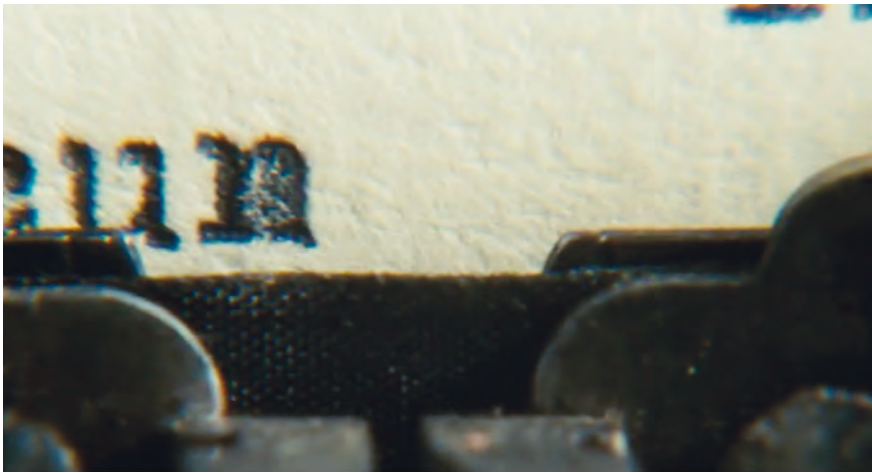


Abbildung 5: Der erotische Brief

37 Die intermediale Bezugnahme auf *La Bohème* mit ihrer Geschichte einer unglücklichen Liebe weise auf das tragische Ende von *Atonement* voraus, vgl. Griggs. *Writing for the movies* (wie Anm. 36). S. 353. Im Roman ist Robbie unmusikalisch, und daher kommen andere Medien in dieser Szene vor, wie das Kino und die Bilder eines Anatomiebuches, vgl. Ian McEwan. *Atonement*. London Vintage, 2001. S. 80, 85, 94.

38 Der Brief ist noch um einen Satz länger: „In my thoughts I make love to you all day long.“ Joe Wright. *Atonement*. (GB 2007). 00:22:33-00:22:48. Dass der Brief länger als der eine vom Filmpublikum lesbare Satz ist, kann in einer späteren Szene nur bei sehr genauem Schauen entdeckt werden.

Währenddessen singen Mimi und Rodolfo aus *La Bohème* zusammen „Amor“. Die diegetische Opernmusik verdeutlicht, dass das teilweise vulgärsprachlich formulierte Begehren von Liebe motiviert und getragen wird.³⁹ Robbie lacht und beginnt dann von Hand den Entschuldigungsbrief zu schreiben. Auf dem Weg zum Dinner bei der Herrschaft übergibt er Briony den Brief mit der Bitte, ihn Cecilia zu bringen. Er hat jedoch den falschen Brief eingesteckt, und die neugierige Briony liest ihn, bevor sie ihn übergibt. Wie in Stephen Frears *Dangerous Liaisons* (1988) wird der Brief zuerst von jemand anderem gelesen, mit fatalen Folgen für die richtige Adressatin.⁴⁰ Briony spricht mit ihrer Cousine Lola über den Brief, und die beiden kommen zum Schluss, dass Robbie ein Triebtäter sein müsse. Als Lola während einer nächtlichen Suchaktion vergewaltigt wird, behauptet Briony, sie hätte gesehen, dass Robbie der Täter war. Briony sucht in Cecílias Sachen nach Robbies erotischem Brief und bringt ihn ihrer Mutter. Dieser Brief dient als weiteres Indiz für Robbies Schuld. Robbie wird von der Polizei verhaftet, verurteilt und muss ins Gefängnis.

Es gibt somit zwei Briefe, einen offiziellen, konventionellen, von Hand geschriebenen und einen geheimen, begehrenden und unverschämten, der auf der Schreibmaschine geschrieben wurde.⁴¹ Die Handschrift wird im Roman wegen ihres persönlicheren Effektes gewählt.⁴² Der getippte Brief fungiert als eine Art *écriture automatique*.⁴³ Der geheime, getippte Brief ist somit ehrlicher als der offizielle, handschriftliche. Die Handschrift ist kein Garant für Wahrheit. Fatalerweise gelangt der geheime Brief an die Öffentlichkeit, die im Kontext von Lolas Vergewaltigung das darin so explizit geäußerte Begehren als Gewaltandrohung missdeutet. Die Liebesgeschichte von Cecilia und Robbie existiert darauf fast nur noch in ihren Briefen, die sie einander schreiben und die von der Gefängnis- und Militärverwaltung zensuriert und manchmal auch konfisziert werden.⁴⁴

39 Während im Roman die scheinbar heterodiegetische Erzählinstanz berichtet, dass Robbie verliebt ist, vgl. McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 90.

40 Vgl. Isabelle Stauffer. „Körperspuren und Ornament. Schrift in den Briefroman-Adaptionen *Dangerous Liaisons* und *Cruel Intentions*“. *Schrift und Graphisches im Vergleich*. Hg. Monika Schmitz-Emans u. a. Bielefeld: Aisthesis, 2019, S. 497-509, hier S. 499.

41 Der Entschuldigungsbrief, heißt es in Ian McEwans Roman, sei eine „conventional apology“, McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 85. Der erotische Brief, insbesondere das Wort „cunt“, wird als „typographical demon“ bezeichnet, McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 114.

42 „He [...] wrote his letter in longhand, confident that the personal touch fitted the occasion.“ McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 86.

43 Zum Schreibmaschinenschreiben als *écriture automatique* vgl. Friedrich Kittler. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 298. Diese These stützt auch eine Textstelle aus dem von Ideen der Psychoanalyse durchzogenen Roman: „Then, after a few moments' reverie, [...] he dropped forwards and typed before he could stopp himself“, McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 85-86.

44 Vgl. Monica Spiridon. „The (meta)narrative paratext: coda as a cunning fictional device“. In: *Neohelicon* 37 (2010): S. 53-62, hier S. 59 und McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 204-205.

Aus dem Krankenhaus *St. Thomas*, in dem Briony ihre Ausbildung als Krankenschwester macht, schreibt sie von Hand einen Brief an Cecilia, in dem sie andeutet, dass sie das Ausmaß ihrer Tat zu begreifen beginne und bittet um ein Treffen. Von Brionys Brief erzählt Cecilia Robbie im letzten ihrer Briefe, der ihn an der Front in Frankreich noch erreicht, bevor die Post zusammenbricht.⁴⁵ Briony fährt nach Balham für das Treffen mit ihrer Schwester. Dort trifft sie zudem Robbie an, der gerade zu Besuch ist. Beim diesem Treffen willigt Briony ein, ihr falsches Zeugnis zu widerrufen und verspricht Robbie einen Brief zu schreiben. Darin soll sie darlegen, wie sie dazu kam zu behaupten, er sei der Täter gewesen und warum sie bis zu seiner Verurteilung daran festgehalten hatte. Aber dieses Treffen und ihren Brief, in dem Briony öffentlich Abbitte leisten sollte, hat es nie gegeben. Stattdessen hat Briony ihr Leben lang an einen autobiographischen Roman geschrieben, den sie als alte Dame angesichts der Diagnose vaskulärer Demenz vollendet und unter dem Titel *Atonement* veröffentlicht. Im Roman allerdings ist es Briony nicht möglich, zu ihren Lebzeiten ihren autobiographischen Roman zu veröffentlichen, da sie und ihr Verlag befürchten, dass Lola dagegen prozessieren würde.⁴⁶ Insofern ist die Erzählinstanz des publizierten Buches, wie in Ophüls' Film, auch schon tot.

In einem Fernseh-Interview am Ende des Films gesteht Briony, die eine erfolgreiche Schriftstellerin geworden ist, dass sie viel zu feige gewesen sei, im Juni 1940 zu ihrer Schwester zu fahren. Die Aussprache zwischen Cecilia, Robbie und ihr sei erfunden gewesen. Sie konnte sich nicht länger vorstellen, was es bringen würde, ehrlich zu sein.⁴⁷ Die Erzählinstanz hat gelogen und rechtfertigt ihre Unehrlichkeit mit den Bedürfnissen der Leser. Diese können angesichts der realen, historischen Geschichte keine Hoffnung schöpfen oder Befriedigung erlangen.⁴⁸ Mit der Enthüllung, dass die Erzählinstanz unzuverlässig ist, wird auch das Filmpublikum in das Spiel um Erkennen und Verkennen verstrickt.⁴⁹ Diese Unzuverlässigkeit löst weitere Fragen aus⁵⁰: Wenn es das Treffen nicht gegeben hat, hat es dann den Brief von Briony an Cecilia gegeben? Der Flashback im Interview zeigt Briony jedenfalls an der Schreibmaschine über ihrem Romanentwurf und nicht beim Briefschreiben.

45 Die Briefe der Liebenden sind in die Archive des *Imperial War Museum* gelangt und werden dort aufbewahrt, heißt es im Roman, McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 371.

46 Vgl. McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 359, 361, 370.

47 „I couldn't any longer imagine what purpose would be served by [...] honesty or reality.“ Wright. *Atonement* (wie Anm. 38). 01:45:01-01:45:14.

48 „[W]hat sense of hope or satisfaction could a reader drive from an ending like that?“ Wright. *Atonement* (wie Anm. 38). 01:47:58-01:48:05.

49 Zur Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz vgl. Spiridon. *The (meta)narrative paratext* (wie Anm. 44). S. 57.

50 Vgl. auch Sabine Schlickers. „Auto- and Author-Fiction in Literature and Film“. *Authorship revisited: conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Hg. Gillis J. Dorleijn. Leuven: Peeters, 2010. S. 155-173, hier S. 173.



Abbildung 6: Briony schreibt von Hand an Cecilia

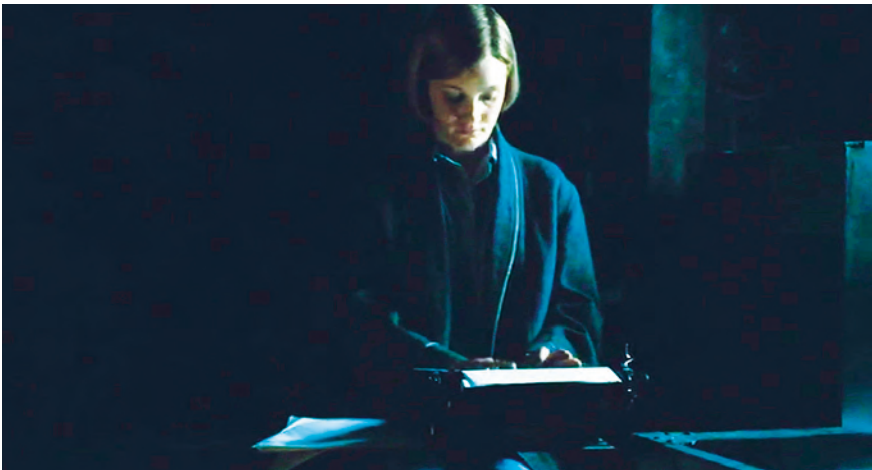


Abbildung 7: Briony an der Schreibmaschine

Was die Kamera gezeigt hat, erscheint nun nicht mehr neutral, sondern entpuppt sich als Verfilmung von Brionys Roman. Robbie und Cecilia, gesteht Briony in diesem Interview, haben sich nicht mehr wiedergesehen. Robbie ist in der Nacht vor der Evakuierung von Dünkirchen und Cecilia bei der Blitzbombardierung von London gestorben. Dass Briony die Abbitte-Szene erfunden hat, bezeichnet sie als einen „letzten Akt der Güte“.⁵¹ Sie habe den beiden zu ihrem Glück verholfen.⁵² Dabei blickt sie mit schiefgestelltem Kopf in einer Großaufnahme

51 „[A] final act of kindness“. Wright. *Atonement* (wie Anm. 38). 01:48:20-01:48:22.

52 „I gave them their happiness.“ Wright. *Atonement* (wie Anm. 38). 01:48:25-01:48:31.

in die Kamera. Es ist eine unangenehme Nähe, in die man als Filmzuschauer da gerät. Diese unangenehme Nähe lässt die (unfreiwillige) Ironie des Gesagten umso stärker hervortreten und festigt den Eindruck, dass sich Briony in einem umfassenden und destruktiven Sinne zur Autorin des Lebens anderer gemacht hat und dies auch noch als Freundlichkeit tarnt.⁵³ Insofern gibt es in diesem Film keine ‚letzte Ehrlichkeit‘: weder vor dem Tod noch im Medium des Fernsehens.⁵⁴



Abbildung 8: Kein Moment der Wahrheit: Briony im Fernsehstudio

Der doppelte Brief von Robbie in *Atonement* hat auch eine doppelte Funktion: Er lässt die Liebenden ihre Liebe zueinander erkennen und zugleich ihre soziale Umwelt diese Liebe verkennen. Er bringt sie zusammen und trennt sie gleichzeitig für immer. Es wären Brionys Briefe gewesen, die sie wieder hätten zusammenbringen können. Gemäß den temporalen Gesetzen des Melodramas kommt die Abbitte zu spät. Der Film endet mit dem ostentativen Zeigen, welche Macht das Kino hat, die Toten wieder lebendig zu machen: Robbie und Cecilia haschen sich glücklich und spielerisch am Strand bei dem Cottage in Wiltshire, wo es ihnen real verwehrt war, zusammen Zeit zu verbringen. Sie erleben das Glück, das ein verwechselter und ein nie gesandter Brief ihnen verwehrt haben.

53 Dazu, dass Briony sich selbst als gottgleich inszeniert vgl. Griggs. *Writing for the movies* (wie Anm. 36). S. 349. „[H]ow can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God?“ McEwan. *Atonement* (wie Anm. 37). S. 371.

54 Die These, dass das Fernsehen (im Gegensatz zu Literatur und Kino) eine „Quelle der Ehrlichkeit (a source of truth)“ sei, vertritt Christine Gerathy, vgl. Gerathy. *Foregrounding the Media* (wie Anm. 8). S. 369.

3. Fazit: Ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen

In *Letter from an unknown woman* werden entscheidende Sätze aus und Paratexte zu Lisas Brief gezeigt, das Meiste wird per *voice over* vorgetragen und dramatisiert. Aus dem Brief heraus spricht die Stimme einer Verstorbenen aus einem jenseitigen „Jetzt“ und beschwört das Immerwährende ihrer Liebe, das ein Echo und eine Bestätigung findet in der narrativen Rahmung durch das höchstwahrscheinlich tödliche Duell. Der Brief überwindet damit die Beschränktheit der menschlichen Lebenszeit, fungiert als imaginäres Erinnerungsmedium und wirkt aber auch tödlich. Er erscheint in einer medialen Collage mit der ebenfalls an den Tod gemahnenden Fotografie. Seine Funktion als imaginäres Erinnerungsmedium teilt er mit dem Kino, auf das über die Diorama-Szene selbst-reflexiv angespielt wird.

In *Atonement* wird der entscheidende katastrophenauslösende Brief von Robbie ebenfalls gezeigt.⁵⁵ Seinen harmloseren und den vielleicht erfundenen Brief von Briony mit der Bitte um ein Treffen an ihre Schwester werden per *voice over* vorgetragen, während sie geschrieben werden. Der erfundene Abbitte-Brief von Briony an Robbie existiert nur als Robbies Auftrag, man sieht ihn Briony nicht schreiben, bevor sie aufdeckt, dass es das Treffen und den Auftrag nie gab. *Atonement* zeigt zudem, dass handschriftliche Briefe weder persönlicher noch ehrlicher sind als maschinengeschriebene. Die Polyvalenz und das Fiktionspotential aller Medien wird hervorgehoben. Während die Briefe und Schrift Strafe und Tod bringen und als Erinnerungsmedium fungieren, inszeniert das Fernsehen Aufklärung und Diskursmacht, während das Kino nostalgisches, fiktives Glück verspricht.

Somit sind in beiden Verfilmungen die Briefe und ihre modernen Äquivalente, Fotografie, Film und Fernsehen, verflochten in ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen. Während ihre Figuren daran zerbrechen, stellen die Verfilmungen dadurch ihren reflexiven Umgang mit Intermedialität und ihre kunstvolle Verfasstheit zur Schau.⁵⁶

55 Gerathy schreibt, dass in *Atonement* die mächtigsten Wörter als Schrift und in Detailaufnahmen erscheinen vgl. Gerathy. *Foregrounding the Media* (wie Anm. 8). S. 366.

56 Bastin schreibt über Wrights *Atonement* von „narrative awareness“ vgl. Bastin. „Precursor Texts“ (wie Anm. 9). S. 194.