

Veronika Born

Opfer der Tasten

Die Schreibmaschine in Ricarda Huchs *Der letzte Sommer* (1910) und Joe Wrights *Atonement* (2007)

Die Schreibmaschine kann wegen der vielen, die an der Erfindung des mechanischen Schreibens beteiligt waren, als „kollektive Erfindung“¹ gelten. Die ersten serienreifen Schreibmaschinen wurden in den 1860er Jahren entwickelt: Zum einen erfand der Däne Hans Rasmus Johann Malling-Hansen 1865 die Schreibkugel; 1867 begann die Serienproduktion.² Zum anderen konstruierte Christopher Latham Sholes gemeinsam mit Carlos Glidden und Samuel Soulé 1868 in Milwaukee eine Schreibmaschine.³ 1873 erwarb der US-amerikanische Nähmaschinen- und Waffenhersteller Remington das Patent – Friedrich Kittler begründet diese Investition mit dem Absatzmangel des Unternehmens infolge des Bürgerkriegsendes in Amerika.⁴ 1874 fing Remington an, Schreibmaschinen in Serie anzufertigen, und das ab 1878 erhältliche *Modell 2* verfügte bereits über eine Umschaltung zwischen Groß- und Kleinbuchstaben.⁵ Zudem gibt es das unbewiesene Gerücht, dass Sholes nur ein im kaiserlich-königlichen Polytechnischen Institut in Wien ausgestelltes Schreibmaschinenmodell Peter Mitterhofers nachgebaut hätte – der Österreicher kreierte zwischen 1864 und 1869 fünf Schreibmaschinenmodelle.⁶

Sven Grampp setzt sich mit medientheoretischen Reflexionen über Schreibwerkzeuge im Film auseinander. Dabei konstatiert er, dass Schreibmaschinen

1 Catherine Viollet. „Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiotologie des Typoskripts“. *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hg. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. 21–47, hier 23.

2 Vgl. Friedrich A. Kittler. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, 25, 27, 294–295.

3 Vgl. ebd.: 25; Viollet. *Mechanisches Schreiben*: 23; Evelyne Polt-Heinzl. *Ich hör’ dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte*. Mit Zeichnungen von Franz Blaas. Wien: Sonderzahl, 2007, 206.

4 Vgl. Kittler. *Grammophon*: 25, 283. Der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Schreibmaschine und Krieg erinnert an die von Paul Virilio aufgezeigte Verbindung zwischen film- und militärtechnischen Entwicklungen. Vgl. dazu Paul Virilio. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München u. a.: Hanser, 1986.

5 Vgl. Kittler. *Grammophon*: 285.

6 Vgl. ebd.: 282; Polt-Heinzl. *Literarische Geschichte*: 207.

häufiger mit Tod oder zumindest existenzieller Gefahr verbunden werden.⁷ Diese Feststellung lässt sich einerseits auch auf andere Medien als den Film übertragen und ist andererseits mit der Schreibmaschine als Produkt eines Waffenherstellers kompatibel.

Ricarda Huchs *Der letzte Sommer* und Joe Wrights *Atonement* stellen zwei Werke dar, in denen sich ebendiese Verbindung von Schreibmaschinen und Tod beobachten lässt. Im Folgenden werden die Erzählung aus dem Jahr 1910 sowie der Film aus dem Jahr 2007 eingehender betrachtet. Dabei liegt der Fokus auf dem Medium der Schreibmaschine: Es wird untersucht, welche Funktion der Schreibmaschine in den beiden Werken zukommt und inwiefern sowohl in der Erzählung als auch in dem Film Charaktere zu Opfern der Tasten werden. Ferner wird der Frage nachgegangen, wie sich Handschrift und Schreibmaschinenschrift darin zueinander verhalten.

1 Ricarda Huchs *Der letzte Sommer* (1910): Ein Anschlag mit der Schreibmaschine

Die zentrale Rolle der Schreibmaschine in *Der letzte Sommer* geht bereits aus dem ursprünglich für die Erzählung angedachten Titel hervor: Huch hat die Absicht gehabt, sie mit *Die verhexte Schreibmaschine* zu überschreiben.⁸ Vor der Veröffentlichung des Werks, das infolge einer Wette entstanden sein soll,⁹ hat sie sich jedoch umentschieden.

Keith Leopold mutmaßt, dass Huch die Erzählung in den ersten sieben oder acht Monaten des Jahres 1909 verfasst hat; sie ist also nach dem zweibändigen Roman *Die Geschichten von Garibaldi* (1906/1907) und den Porträtskizzen *Das Risorgimento* (1908) sowie parallel zu oder unmittelbar nach dem Roman *Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri* (1910) entstanden.¹⁰ Folglich hat sich Huch in der

7 Sven Grampp. „Schreibwerkzeuge im Film. Pinsel, Feder und Schreibmaschine“. *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Hg. Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. Bielefeld: Transcript, 2014. 213–224, hier 220, Anm. 13, 223.

8 Vgl. Keith Leopold. „Ricarda Huch's *Der letzte Sommer*. An Example of Epistolary Fiction in the Twentieth Century“. Ders. *Selected Writings*. Hg. Manfred Jurgensen. New York u. a.: Peter Lang, 1985. 69–90, hier 73; Alfred E. Ratz. „'Detektivgeschichte' als geschichtliche Prognose. Ricarda Huchs *Der letzte Sommer*“. *Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk*. Hg. Hans-Werner Peter. Band 3. Braunschweig: PP-Verlag, 1991. 114–136, hier 114.

9 Huchs Freundin Marie Baum zufolge haben Huchs Stiefkinder gewettet, dass ihre Stiefmutter nicht dazu in der Lage wäre, eine Kriminalgeschichte zu schreiben. Vgl. Leopold. Example: 73.

10 Vgl. ebd.

Entstehungszeit von *Der letzte Sommer* wie in dem Werk selbst mit Revolutionen und Revolutionären befasst.¹¹

Der letzte Sommer setzt mit dem Arbeitsantritt des Revolutionärs Lju als Sekretär und Personenschützer des Gouverneurs Jegor von Rasimkara auf dessen Gut Kremskoje ein. Dorthin hat sich der Gouverneur vor dem Beginn des Prozesses gegen die Studenten, die gegen die Inhaftierung eines Professors protestiert haben und infolgedessen selbst verhaftet worden sind, mit seiner Ehefrau Lusinja und seinen drei erwachsenen Kindern Welja, Jessika und Katja zurückgezogen. Die Handlung erstreckt sich vom 5. Mai bis zur Ermordung von Jegor und Lusinja von Rasimkara mittels der Schreibmaschine, die Lju hat präparieren lassen, am 2. August. Das Handlungsjahr wird nicht genannt, aber Emilia Staitscheva stellt einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in *Der letzte Sommer* und der Russischen Revolution von 1905 her.¹² Cornelia Blasberg verweist zu Recht auf die eher kulissenhafte Wirkung der Bezugnahme auf das vorbolschewistische Russland.¹³ Sie konstatiert, dass „es [...] um die exemplarische Situation einer gesellschaftlichen Krise [geht], in der die Kräfte des ‚Alten‘ und des ‚Neuen‘ um die gesellschaftliche Vorherrschaft kämpfen“¹⁴.

Wie schon aus dem Untertitel „Eine Erzählung in Briefen“ hervorgeht, ist *Der letzte Sommer* der Briefliteratur zuzurechnen. Das Werk besteht aus 56 Briefen mehrerer Schreiber:innen. Es handelt sich also um eine polyperspektivische Briefferzählung. Auf die für die Gattung übliche Verwendung der Herausgeber:innenfiktion¹⁵ wird weitgehend verzichtet; den einzelnen Briefen ist lediglich ein Hinweis darauf vorangestellt, wer sie an wen geschickt hat. Leopold macht auf die Kürze der Briefe aufmerksam, die sie realistisch wirken lässt.¹⁶ An der Korrespondenz sind insgesamt zehn Personen beteiligt, wobei Ljus Mitverschwörer Konstantin, Tatjana, die Schwester des Gouverneurs, ihr Sohn Peter sowie Frau Demodow, die Mutter des Anführers der protestierenden Studenten, lediglich als

11 So auch Leopold. Example: 73; Cornelia Blasberg, „*Der letzte Sommer*: Zur Leistungskraft von Briefferzählungen im 20. Jahrhundert“, *Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch*, Hg. Gesa Dane und Barbara Hahn, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2012, 37–55, hier 41.

12 Vgl. Emilia Staitscheva, „Das Rußland-Bild im dichterischen Werk Ricarda Huchs“, *Ricarda Huch (1864–1947). Studien zu ihrem Leben und Werk*, Jubiläumsband zu ihrem 50. Todestag anlässlich des internationalen Ricarda-Huch-Forschungssymposiums vom 15.–17. November 1997 in Braunschweig, Hg. Hans-Werner Peter und Silke Köstler, Braunschweig: PP-Verlag, 1997, 83–114, hier 95, 98.

13 Blasberg, *Leistungskraft*: 41.

14 Ebd.

15 Vgl. Gerhard Sauder, „Briefroman“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hg. Klaus Weimar u. a. 3. Auflage, Band 1, Berlin und New York: De Gruyter, 2007, 255–257, hier 255.

16 Vgl. Leopold. Example: 78.

Empfänger:innen fungieren. Lju ist der Einzige, der nur mit einer anderen Person – Konstantin – korrespondiert. Der Großteil der Figuren weist einen für sie charakteristischen Ton auf, der ihren Briefen eine individuelle Note verleiht; lediglich die Briefe von Jessica und Lusinja ähneln sich.¹⁷ Es ist davon auszugehen, dass fast alle Briefe per Hand verfasst worden sind. Eine Ausnahme stellt der fatale letzte Brief des Gouverneurs an Welja und Katja dar und es ist naheliegend, dass er auch den Brief an Frau Demodow mit der Schreibmaschine geschrieben hat. Dadurch, dass die Erzählung auf das Medium der Schreibmaschine sowie auf Briefe, die mit dieser getippt worden sind, Bezug nimmt, liegt ein Fall von Intramedialität vor.¹⁸

Schon in Ljus erstem Brief an Konstantin vom 5. Mai tritt die Motivation für den späteren Erwerb der Schreibmaschine zutage: In diesem schildert Lju, dass der Gouverneur unter anderem deshalb auf Lusinjas Vorschlag, einen Sekretär und Personenschützer einzustellen, eingegangen sei, „weil er seit kurzem eine Art Nervenschmerz am rechten Arm habe, der ihm das Schreiben erschwere.“¹⁹ In einem fünf Tage später verfassten Brief äußert Lju die Annahme, dass der Gouverneur „seinen Höhepunkt bereits überschritten“²⁰ habe. Es ist der damit einhergehende, langsam einsetzende Verfall, der es erst dem Mörder und dann der Mordwaffe ermöglicht, auf das Gut der Gouverneursfamilie zu gelangen. Ferner ist er der Grund dafür, dass der Gouverneur später sowohl offizielle als auch persönliche Briefe mit der Schreibmaschine verfasst.

Auch der Vorschlag, eine Schreibmaschine zu erwerben, stammt ursprünglich von Lusinja: In seinem Brief vom 17. Mai berichtet Welja Peter, dass seine Mutter die Anschaffung einer Schreibmaschine angeregt habe, um Lju zu entlasten. Sie unterstützt Lju bei seinem Vorhaben, in seiner Freizeit die Arbeit an einem philosophischen Werk abzuschließen, und „ist geneigt, es sehr anspruchsvoll von Papa zu finden, wenn er ihm mal außer der Zeit einen Brief diktieren will“²¹. Sie ist der Meinung, dass „er [...] sich eigentlich eine Schreibmaschine anschaffen [könnte]“²². Eine solche würde Diktate überflüssig machen und es dem Gouverneur gestatten,

17 Vgl. auch Blasberg. *Leistungskraft*: 52; Leopold. *Example*: 87–88; Werner Zimmermann. „Ricarda Huch. *Der letzte Sommer* (1910)“. *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*. Neufassung. Hg. ders. 7., verbesserte Aufl. Band 1. Düsseldorf: Schwann, 1985. 133–154, hier 143.

18 Oliver Jahraus zufolge sind Buch und Brief medial äquivalent. Vgl. Oliver Jahraus. „Der fatale Blick in den Spiegel. Zum Zusammenhang von Medialität und Reflexivität“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 55.2 (2010): 247–260, hier 256.

19 Ricarda Huch. *Der letzte Sommer. Eine Erzählung in Briefen*. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 1950, 8.

20 Ebd.: 15.

21 Ebd.: 27.

22 Ebd.

seine Briefe selbst zu schreiben. Ferner wird die Schreibmaschine in Weljas Brief mit dem Automobil und mit der Musik in Verbindung gebracht: Unmittelbar nach der Schilderung des Vorschlags seiner Mutter erzählt Welja seinem Cousin davon, dass die Familie versucht, den Gouverneur dazu zu bewegen, ein Automobil zu kaufen.²³ Ljus Einwand, zu warten und später „ein lenkbares Luftfahrzeug“²⁴ zu erwerben, veranlasst Welja dazu, auf Ljus Ansicht zur Musik einzugehen: „Er sagt, Musik wäre eine primitive Kunst, wenigstens die man bis jetzt kannte. Es könnte vielleicht auch anders sein, wovon Richard Wagner gewisse Andeutungen gäbe.“²⁵ In Weljas Brief wird die Schreibmaschine also sowohl zu einer weiteren modernen Erfindung als auch zu moderner Musik in Bezug gesetzt. Die Bezugnahme auf Richard Wagner ist in zweierlei Hinsicht von Interesse: Zum einen zeigt sie die Grenzen der Aufgeschlossenheit des Gouverneurs auf, der den Komponisten ablehnt, ohne ihn zu kennen.²⁶ Zum anderen werden Jessika und Katja offenbar von Lju dazu angeregt, sich mit der Oper *Tristan und Isolde* zu befassen.²⁷ Es ist daher naheliegend, zu überlegen, ob es Anknüpfungspunkte zwischen *Tristan und Isolde* und *Der letzte Sommer* gibt. Einerseits erscheint das Interesse der beiden unglücklich in Lju verliebten Schwestern an der Oper über das tragische Liebespaar plausibel. Andererseits könnte man insofern eine – wenn auch sehr entfernte – Ähnlichkeit zwischen der Figurenkonstellation Tristan – Isolde – König Marke und der Figurenkonstellation Lju – Lusinja von Rasimkara – Jegor von Rasimkara sehen, als dass Lju den Gouverneur hintergeht und eine gewisse Anziehung zwischen Lju und Lusinja besteht. Da Lusinja ihrem Ehemann treu bleibt und an seiner Seite stirbt, scheint jedoch eher eine Kontrastfunktion der Oper vorzuliegen.

Wie Jessikas Brief an Tatjana vom 25. Mai zeigt, erfolgt der Kauf des Automobils vor dem Kauf der Schreibmaschine.²⁸ In seinen Brief an Konstantin vom 27. Mai zieht Lju das Automobil als potenzielles Mittel zur Tötung des Gouverneurs in Erwägung, doch verwirft es wieder; für ihn kommt es nur als Fluchtfahrzeug infrage.²⁹ Stattdessen legt er Konstantin eine andere Idee dar:

Ich möchte womöglich bei dem Akt selbst nicht beteiligt sein; es müßte also eine Maschine meine Rolle spielen. Nun schwebt mir vor, daß dies eine Schreibmaschine sein könnte. [...] [Es]

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.: 28.

²⁷ Vgl. ebd.: 28, 36.

²⁸ Vgl. ebd.: 35.

²⁹ Vgl. ebd.: 36–37.

könnte [...] wohl sein, daß ich Deiner verständnisvollen Mithilfe bedürfte, damit die Maschine zweckentsprechend eingerichtet wird, ohne daß der Fabrikant etwas davon erfährt.³⁰

Ljus Wunsch, nicht selbst an der Tat teilzuhaben, deckt sich mit der Absicht der Revolutionäre, ihr Ziel zu erreichen, ohne ihr Leben, ihre Freiheit und ihren Ruf aufs Spiel zu setzen.³¹ Allerdings scheint ihnen nicht der Gedanke zu kommen, Drohbriefe mit der Schreibmaschine zu tippen, obwohl ihnen die Maschinenschrift dabei helfen würde, ihre Identität zu verbergen. Lju muss sich herausreden, als Welja die Ähnlichkeit seiner Handschrift zu der, in der der zweite Drohbrief geschrieben ist, bemerkt; er behauptet, dass er die Handschrift des Verfassers des Drohbriefs nachgeahmt hätte.³²

In ihrem Brief an Tatjana vom 2. Juni gibt Lusinja ein Gespräch wieder, das sie mit Lju geführt hat. Als er ihr sagt, dass er sich überflüssig fühle, und sie um seinen Abschied bittet, wendet sie ein, dass ihr Ehemann nach wie vor am Schreibkrampf leide und nicht schreiben könne, so dass er eines Sekretärs bedürfe.³³ Daraufhin bringt Lju die inzwischen von ihm für das Erreichen seines Ziels als förderlich erachtete Anschaffung einer Schreibmaschine wieder ins Spiel: „Er sagte, [...] für meinen Mann würde gewiß das zweckmäßigste sein, wenn er sich an eine Schreibmaschine gewöhnte, dann wäre er von niemand abhängig, und er hätte doch so manche Korrespondenzen, die womöglich geheimbleiben sollten.“³⁴ Lusinja befürwortet diesen Vorschlag, aber äußert Bedenken, was die Gewöhnung des Gouverneurs an die Schreibmaschine angeht.³⁵ Schließlich einigen sich die beiden darauf, dass Lju noch eine Weile bleiben wird. Lju empfiehlt, dass sich der Gouverneur währenddessen „eine Schreibmaschine kommen lassen und versuchen [könnte], ob er Geschmack daran fände.“³⁶

Am 7. Juni schildert Jessika Tatjana, wie das Eintreffen der Schreibmaschine am Abend zuvor abgelaufen ist. Als die Gouverneursfamilie nach dem Essen auf der Veranda sitzt, erkundigt sich Lusinja bei Lju nach den in der Gegend vorkommenden Schlangen. Seit ihr Ehemann ihr in dem Versuch, sie zu beruhigen, gesagt hat, dass nur Schlangen glatte Hausmauern hinaufkriechen könnten, „könnte sie die Vorstellung nicht mehr loswerden, wie der feste, glatte, klebrige Schlangenleib sich

30 Ebd.: 37.

31 Vgl. ebd.: 23.

32 Vgl. ebd.: 80–81.

33 Vgl. ebd.: 43.

34 Ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Ebd.: 44.

am Hause heraufzöge, und sie könnte oft nachts nicht davor einschlafen.“³⁷ Es folgt ein Gespräch über Schlangen, im Rahmen dessen Lju ein südrussisches Märchen erzählt: Ein Zauberer verwandelt sich zeitweise in eine Schlange, um in den Turm zu gelangen, in dem die von ihm geliebte Königstochter eingesperrt ist. Als die Königstochter ihn eines Nachts in seiner Schlangengestalt sieht, erschrickt sie so sehr, dass sie stirbt.³⁸ Das Ende des Märchens fällt mit dem Klingeln des Paketboten zusammen, der die Schreibmaschine bringt, so dass Lusinja ebenfalls erschrickt. Sie befürchtet zunächst, dass jemand, der ihren Ehemann töten möchte, geklingelt haben könnte.³⁹ Wie auch Werner Zimmermann feststellt,⁴⁰ wird der Zusammenhang zwischen Schlange und Schreibmaschine gerade dadurch besonders hervorgehoben, dass Lusinja später meint, „sie hätte sogar die Schlange vergessen, so hübsch wäre die Schreibmaschine.“⁴¹

An anderer Stelle wird die Verknüpfung zwischen Schlange, Mordwerkzeug und Mörder noch einmal verdeutlicht, als Lusinja in ihrem Brief an Tatjana vom 26. Juni darüber spekuliert, wie der zweite Drohbrief unter ihr Kopfkissen gelangt sein könnte:

[D]er Mörder muß durch das offene Fenster gekommen sein, am Hause hinaufgekrochen wie eine Schlange, und hat an meinem Bett gestanden, ganz dicht, und hat den Brief unter mein Kissen geschoben. Er muß lautlos gekommen sein, wirklich wie eine Schlange, Du weißt doch, daß ich damals sofort aufwachte, als Lju in unser Schlafzimmer kam, und daß ich überhaupt einen leisen Schlaf habe. Er hatte ein Messer in der Hand oder einen Strick und hätte Jegor auf der Stelle ermorden können; aber er wollte ihm noch eine Frist geben, oder er hatte im Augenblick nicht das Herz dazu, oder er wollte uns nur auf die Folter spannen. Jede nächste Nacht kann die sein, wo er wiederkommt und es ausführt. Und warum hörte Lju nichts?⁴²

Erst durch diese letzte Frage wird klar, dass Lusinja Lju und den Mörder nicht für ein und dieselbe Person hält, sondern lediglich ihre Erinnerung an ihre nächtliche Begegnung mit Lju und ihre Vorstellung von dem Mörder undifferenziert und höchstwahrscheinlich unbewusst ineinander übergehen lässt.

In seinem Brief an Konstantin vom 11. Juni stellt Lju erste Überlegungen dazu an, wie die Schreibmaschine als Waffe eingesetzt werden könnte: „[S]ie kann ex-

³⁷ Ebd.: 45.

³⁸ Vgl. ebd.: 45–46.

³⁹ Vgl. ebd.: 46.

⁴⁰ Vgl. Zimmermann. Ricarda Huch: 151.

⁴¹ Huch. Der letzte Sommer: 46–47.

⁴² Ebd.: 68–69.

plosiv wirken oder mit einem Revolverschuß geladen werden.“⁴³ Darüber hinaus plant er die Präparierung der Schreibmaschine:

Ich werde sie demnächst unter dem Vorwande einer Reparatur an die Fabrik schicken, wo sie gekauft worden ist. Sie muß dort hingehen und von dort zurückexpediert werden, damit bei einer späteren Untersuchung keine Spur zu mir führt. Deine Sorge muß es sein, daß sie nicht abgeht, ohne zu unserm Gebrauch eingerichtet zu sein; also wirst Du über einen Angestellten der Fabrik oder über einen Angestellten der Bahn verfügen müssen.⁴⁴

Am 10. Juli erwähnt Welja Peter gegenüber, dass die Schreibmaschine kaputtgegangen sei,⁴⁵ und am 16. Juli meldet Lju Konstantin, dass er sie abgeschickt habe.⁴⁶ Ferner wird in diesem Brief der Plan der Revolutionäre dargelegt:

Es bleibt also dabei, daß die Explosion durch Druck auf den Buchstaben J zur Entladung kommt. Da wir uns auf einen Buchstaben einigen müssen, soll es der sein, mit dem der Vorname des Gouverneurs beginnt; es ist ausgeschlossen, daß er einen Brief schreibt, ohne ihn zu benutzen.⁴⁷

Damit der Plan gelingt, muss Lju die präparierte Schreibmaschine selbst in Empfang nehmen und aufstellen.⁴⁸

Kurzzeitig wird die Schreibmaschine zum Indikator für Ljus Hader mit der Ermordung des Gouverneurs: Am 15. Juli schreibt Lusinja Tatjana, dass Lju den Wunsch geäußert habe, dass die Schreibmaschine noch recht lange ausbliebe.⁴⁹

Lju beauftragt Konstantin in seinem Brief vom 23. Juli damit, die Schreibmaschine am 31. Juli zurück nach Kremskoje zu schicken,⁵⁰ und am 1. August trifft sie dort ein; der Paketbote, der sie überbringt, erschreckt Lusinja erneut.⁵¹ Am selben Tag versichert Lju Konstantin, dass niemand außer dem Gouverneur die Schreibmaschine benutzen wird. Er vermutet, dass der Gouverneur innerhalb eines Tages seinen Kindern schreiben wird.⁵²

Tatsächlich kommt es so, wie Lju es vorhergesagt hat: Am 2. August tippt der Gouverneur einen Brief an Welja und Katja. Dabei tritt Lusinja an ihn heran: „Eben

⁴³ Ebd.: 50.

⁴⁴ Ebd.: 50–51.

⁴⁵ Vgl. ebd.: 82.

⁴⁶ Vgl. ebd.: 84.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd.: 86.

⁵⁰ Vgl. ebd.: 89.

⁵¹ Vgl. ebd.: 93.

⁵² Vgl. ebd.

tritt sie hinter meinen Stuhl, legt den Arm um mich und tut die nicht mehr neue, aber immer wieder gern gehörte Frage: ‚Warum bist du so blaß, J[.]‘⁵³ An dieser Stelle bricht der Brief abrupt ab und es ist davon auszugehen, dass es durch die Betätigung der Taste J zur tödlichen Explosion gekommen ist. Der Anschlag erfolgt durch den Anschlag auf der Schreibmaschine. In der Forschung wird häufiger die Kritik angeführt, dass der letzte Brief die Explosion nicht überdauern könne.⁵⁴ Dieser ist zuzustimmen, sofern man davon ausgeht, dass es sich bei der Erzählung um eine Sammlung konkreter Briefe handelt. Die fehlende Herausgeberinnen- und Herausgeberfiktion könnte jedoch implizieren, dass den Verfasser:innen der Briefe gewissermaßen beim Schreiben über die Schulter geschaut wird. Gegen die ebenfalls verbreitete Annahme, dass der Mechanismus schon zwingend beim Schreiben von „Kremskoje“ bei der Datierung des Briefs hätte ausgelöst werden müssen,⁵⁵ lässt sich zweierlei einwenden: Zum einen gibt es – wie eingangs erwähnt – bereits seit 1878 Schreibmaschinen mit Umschaltung zwischen Groß- und Kleinbuchstaben. Zum anderen lässt sich die Existenz von Schreibmaschinen belegen, bei denen Groß- und Kleinbuchstaben voneinander getrennt sind.⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Schreibmaschine in *Der letzte Sommer* als modernes Medium fungiert, das dazu verwendet wird, eine Vertreterin und einen Vertreter einer alten Gesellschaftsordnung auszulöschen. Die Erfindung, die der Waffenhersteller Remington als einer der ersten in Serie produziert hat, wird selbst zur Waffe. Insofern ähnelt die Funktion der Schreibmaschine in dieser Erzählung der, die ihr etwa in Bram Stokers dreizehn Jahre früher erschienenem Roman *Dracula* (1897) zukommt. In diesem wiederholt von Kittler angeführten Beispiel⁵⁷ trägt Mina Harkers Beherrschen von Stenografie und Schreibmaschinenschreiben entscheidend zu dem Sieg über die titelgebende Figur bei. Allerdings erfährt Huchs Gouverneursehepaar selbstverständlich eine andere Charakterisierung als Stokers Vampir und – anders als dieser – bedient der Gouverneur die Schreibmaschine, die den Tod von ihm und seiner Frau herbeiführt, selbst.

53 Ebd.: 95.

54 Vgl. Polt-Heinzl. Literarische Geschichte: 246; Leopold. Example: 77; Ratz. Detektivgeschichte: 135, Anm. 12.

55 Vgl. Blasberg. Leistungskraft: 51–52; Leopold. Example: 77. Leopold ist der Ansicht, dass nicht nur das Tippen von „Kremskoje“, sondern auch das Tippen von „Welja“ und „Katja“ den Mechanismus hätte auslösen müssen, und übersieht dabei, dass die Information „Jegor an Welja und Katja“ nicht Teil des Briefes, sondern diesem vorangestellt ist.

56 Vgl. etwa Rolf Reventlow: „Warte Schwabing, Schwabing warte. Dich holt Jesus Bonaparte...“. Aus den Erinnerungen an die Kindheit und an Franziska zu Reventlow“. In: *Literatur in Bayern* 22 (2006): 22–34, hier 24.

57 Vgl. Friedrich A Kittler. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2., erweiterte und korrigierte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, 362–366; Kittler. Grammophon: 320.

2 Joe Wrights *Atonement* (2007): Ein folgenschwerer getippter Brief und der Zusammenhang von Schreibmaschine und Autor:innenschaft

In Wrights Literaturverfilmung *Atonement* spielt die Schreibmaschine ebenfalls eine wichtige Rolle. Die beiden von Robbie Turner an Cecilia Tallis verfassten Briefe – ein handschriftlicher und ein auf der Schreibmaschine getippter – setzen die Handlung in Gang und tragen entscheidend zu Robbies fälschlicher Verhaftung und Verurteilung sowie deren Folgen bei. Ferner betätigt sich Cecílias jüngere Schwester Briony Tallis schriftstellerisch und schreibt ihre Werke, zu denen auch ein Roman mit dem Titel *Atonement* gehört, mit der Schreibmaschine.

Der Film übernimmt die Dreiteilung von Ian McEwans gleichnamiger Romanvorlage aus dem Jahr 2001 und ist in drei Abschnitte untergliedert. Während an die drei Teile des Romans eine mit *London, 1999* überschriebene Coda anschließt, in der Briony als autodiegetische Erzählerin fungiert und als Autorin der vorangegangenen Abschnitte identifiziert wird, geht der dritte Teil des Films in ein Fernsehinterview mit ihr über.

In *Atonement* vollzieht sich also ein Medienwechsel und durch die intermediale Bezugnahme auf das Medium der Schreibmaschine im Film werden sowohl dieses als auch das Medium des Films selbst sowie deren jeweilige Medialität reflektiert.⁵⁸

Der erste Teil des Films spielt im Sommer des Jahres 1935 auf dem Anwesen der Familie Tallis in England. Er setzt damit ein, dass die dreizehnjährige Briony ein Theaterstück fertigschreibt, das sie gemeinsam mit ihrer Cousine Lola Quincey und deren beiden jüngeren Brüdern für ihren älteren Bruder Leon aufführen möchte. Daran schließt eine Szene an, die – wie Isabelle Stauffer beobachtet hat – zweimal unmittelbar hintereinander aus zwei verschiedenen Perspektiven gezeigt wird: einmal als *Point-of-View-Shot* Brionys und einmal aus der einer allwissend anmutenden und scheinbar neutralen Kamera.⁵⁹ Briony beobachtet von einem Fenster

58 Vgl. Thomas Metten und Michael Meyer. „Reflexion von Film – Reflexion im Film“. *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2016. 9–70, hier 38.

59 Zudem macht Stauffer darauf aufmerksam, dass die Rahmung der beiden Brunnenszenen – im Anschluss an diese blickt Briony jeweils vor einem aufgrund seiner Verschwommenheit nicht zu verortenden Hintergrund wie durch eine Glasscheibe direkt in die Kamera – ein Hinweis auf Brionys Autorinnenschaft der ganzen Geschichte ist. Daher erweist sich auch die zweite Variante der Brunnenszene als nicht neutral, sondern als von der erwachsenen Briony inszeniert. Vgl. Isa-

aus, wie sich Cecilia vor Robbie, dem Sohn der Putzfrau, bis auf den Unterrock auszieht und in den Brunnen springt, um ein Teil einer zuvor zerbrochenen Vase herauszuholen. Ehe Cecilia sich wieder anzieht und wütend davonläuft, wirkt sie nach ihrem Wiederauftauchen aus dem Brunnen durch die nass und deswegen durchscheinend gewordene Unterwäsche wie nackt. Briony kann das Geschehen aus zwei Gründen nicht richtig erfassen: Zum einen hat sie den vorangegangenen Streit zwischen Cecilia und Robbie, währenddessen die Vase kaputtgegangen und ein Bruchstück in den Brunnen gefallen ist, nicht gesehen. Zum anderen ist sie noch ein Kind, so dass die erotischen Verwirrungen der Erwachsenen für sie nicht durchschaubar sind.⁶⁰

Robbies erotischer Brief an Cecilia sowie dessen Verwechslung mit dem ebenfalls an Cecilia gerichteten Entschuldigungsbrief entfalten fatale Konsequenzen.⁶¹ Beide Briefe entstehen infolge der Brunnenszene. In seinem Zimmer versucht Robbie auf seiner Schreibmaschine, einer Royal,⁶² einen Entschuldigungsbrief zu tippen.⁶³ Es gelingt ihm nicht und er vernichtet den Briefentwurf. Dann legt er Musik auf: Giacomo Puccinis Oper *La Bohème*, die von einer Liebe handelt, die ebenso tragisch wie die von Robbie und Cecilia endet, so dass Yvonne Griggs die Opernmusik als Vorausdeutung auf das Ende des Films interpretiert.⁶⁴ Wie in *Der letzte Sommer* wird die Schreibmaschine in *Atonement* also mit einer Oper in Bezug gesetzt, deren Handlung mit der des Werks in Verbindung steht. Den zweiten Briefentwurf verwirft Robbie ebenfalls. Der Entstehungsprozess des dritten Briefs, den Robbie tippt, wird in einer Detailaufnahme gezeigt und die Zuschauenden können den Briefinhalt selbst lesen: „In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.“⁶⁵ Dass diesem teils vulgärsprachlich ausgedrückten Begehren Liebe zu-

belle Stauffer. „Ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen. Briefe in Max Ophüls' *Letters from an Unknown Woman* und Joe Wrights *Atonement*“. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 2 (2020): 197–211, hier 205. Anders Beatrix Hesse, der zufolge die Brunnenszene zunächst als *Point-of-View-Shot* Brionys und dann aus den Perspektiven Cecílias und Robbies gezeigt wird. Vgl. Beatrix Hesse. „Point of View in *Atonement* – Novel and Film“. *Anglistik. International Journal of English Studies* 21.2 (2010): 83–91, hier 87–88.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. *Atonement*. Reg. Joe Wright. Universal Studios, 2008. 00:26:48. In der Romanvorlage handelt es sich hingegen um eine Olympia. Vgl. Ian McEwan. *Atonement*. London: Vintage, 2002, hier 82.

⁶³ Für eine genaue filmanalytische Beschreibung dieser Szene vgl. Stauffer. *Mediales Spiel*: 205–207.

⁶⁴ Vgl. 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, 2014. 345–358, hier 353.

⁶⁵ Wright. *Atonement*: 00:22:33–00:22:47.

grunde liegt, wird laut Stauffer durch die diegetische Opernmusik symbolisiert.⁶⁶ Der erotische Brief umfasst zwar noch einen weiteren Satz,⁶⁷ doch da dieser nicht gezeigt wird, wohnt dem Punkt am Satzende eine gewisse Finalität inne und es wirkt beinahe so, als ob Robbie damit sein Schicksal besiegelt hätte. Nachdem Robbie den erotischen Brief verfasst hat, lacht er, nimmt das Blatt aus der Schreibmaschine und faltet es. Per Hand schreibt er den Entschuldigungsbrief, der als *Voiceover* mit Robbies Stimme über die Szene, in der Cecilia sich ankleidet, gelegt wird. In der Romanvorlage wird Robbies Entscheidung für die Handschrift mit deren persönlicheren Note begründet.⁶⁸

Versehentlich gibt Robbie Briony später statt des Entschuldigungsbriefs den erotischen Brief für Cecilia mit. Briony liest ihn, ehe sie ihn ihrer Schwester aushändigt. Zusammen mit der beschriebenen Brunnenszene und der Beobachtung der sexuellen Begegnung Robbies und Cecílias in der Bibliothek lässt der Brief Briony annehmen, dass Robbie derjenige wäre, der Lola bei der nächtlichen Suche nach ihren ausgerissenen Brüdern vergewaltigt hat. Sie bezichtigt ihn dieses Verbrechens und legt falsches Zeugnis ab. Robbie wird zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs entscheidet er sich gegen das weitere Absitzen seiner Strafe und für den Kriegsdienst – mit für ihn tödlichen Folgen.

Auch in *Atonement* ist es also ein getippter Brief, der einem Charakter zum Verhängnis wird. Das Wort *cunt* wird nie ausgesprochen.⁶⁹ Stattdessen wiederholt sich sein Schreibprozess bei Brionys Lektüre des erotischen Briefes Anschlag für Anschlag, wobei das Geräusch der Tasten an Schüsse erinnert,⁷⁰ und wird in Robbies Traum in Dünkirchen Buchstabe für Buchstabe rückgängig gemacht⁷¹ – letz-

⁶⁶ Vgl. Stauffer. *Mediales Spiel*: 207.

⁶⁷ „In my thoughts I make love to you all day long.“ Vgl. McEwan. *Atonement*: 86. Dass der Brief auch im Film länger ist, ist in einer späteren Szene bei sehr genauem Schauen erkennbar. Vgl. Stauffer. *Mediales Spiel*: 206.

⁶⁸ Vgl. McEwan. *Atonement*: 86. Vgl. auch Stauffer. *Mediales Spiel*: 207.

⁶⁹ So auch James Schiff. Vgl. James Schiff. „Reading and Writing on Screen. Cinematic Adaptations of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours*“. *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 53.2 (2012): 164–173, hier 171. Christine Geraghty zufolge werden die wirkmächtigsten Wörter in *Atonement* nicht ausgesprochen; stattdessen treten sie als Schrift und in Detailaufnahmen in Erscheinung. Vgl. Christine Geraghty. „Foregrounding the Media. *Atonement* (2007) as an Adaptation“. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hg. Deborah Cartmell. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2014. 359–373, hier 366.

⁷⁰ Vgl. Wright. *Atonement*: 00:27:07–00:27:08. Laut Schiff wird das Wort in einer Detailaufnahme gezeigt. Vgl. Schiff. *Reading*: 171.

⁷¹ Vgl. ebd.: 1:14:24–1:14:25.

teres ist nur im Medium Film möglich.⁷² Das verdeutlicht die drastische Wirkung des durch das Medium der Schreibmaschine hergestellten Wortes.

Die von Martin Heidegger geäußerte Annahme, dass die Maschinenschrift die Handschrift und damit den Charakter verberge,⁷³ bestätigt sich in *Atonement* nicht – im Gegenteil: Der mit der Schreibmaschine geschriebene erotische Brief erweist sich als persönlicher und ehrlicher als der per Hand geschriebene Entschuldigungsbrief,⁷⁴ der in der Romanvorlage mit dem Attribut „conventional“⁷⁵ versehen wird.

Darüber hinaus hat die Schreibmaschine in *Atonement* noch eine weitere Funktion. Diese geht aus der Eröffnungsszene des Films⁷⁶ hervor: Während der Einblendung der *Opening Credits*, für die eine an Schreibmaschinenschrift erinnernde Schriftart gewählt worden ist, hört man, wie ein Blatt Papier in eine Schreibmaschine gelegt und der Schreibwagen eingestellt wird. Der Titel – *Atonement* – wird Buchstabe für Buchstabe in weißer Schrift auf schwarzem Grund getippt. Es folgt eine Großaufnahme eines Puppenhauses, das sich als Nachbildung des Hauses der Familie Tallis herausstellen wird. Die Kamera schwenkt und folgt einigen in einer Reihe aufgestellten Spielzeugtieren durch das Zimmer bis zu einem Schreibtisch, an dem ein Mädchen mit dem Rücken zu ihr sitzt. Das Geräusch des Tippens auf der Schreibmaschine dauert unterdessen an und als die Kamera über die Schulter des Mädchens schaut, sehen die Zuschauenden, dass es etwas mit der Schreibmaschine schreibt, so dass das Geräusch als ein diegetisches identifiziert wird. Daran schließen Großaufnahmen von der oberen Hälfte des Gesichts des Mädchens, seinen Fingern auf den Tasten und der Schreibmaschine, einer Corona,⁷⁷ an. Das Mädchen tippt die Worte „The End“, die Griggs als potenziellen Hinweis auf die Auflösung gegen Ende des Films deutet.⁷⁸ Dann nimmt es das Blatt aus der Schreibmaschine und legt es auf einen Stapel anderer beschriebener Blätter in einer Mappe. Die Mappe liegt wiederum auf mehreren per Hand beschriebenen

72 Auch Matthew Bolton verweist auf die Option des Kinos, durch das Zurückspulen des Films die Zeit zurückzudrehen. Vgl. Matthew Bolton. „The Rhetoric of Intermediality. Adapting Means, Ends, and Ethics in *Atonement*“. *Diegesis* 2.1 (2013): 23–53, hier 42–43.

73 Vgl. Martin Heidegger. *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Parmenides*. Hg. d. d. S. Frings. Band 54. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1982, hier 119.

74 Vgl. Stauffer. *Mediales Spiel*: 207. Laut Stauffer fungiert er zudem wie eine Art *écriture automatique*.

75 McEwan. *Atonement*: 85.

76 Diese erweist sich insofern als typisch und untypisch zugleich, als dass das Tippen auf der Schreibmaschine zwar den Ausgangspunkt des Films markiert, aber keine eindeutige:r Schöpfer:in der Geschichte identifiziert wird. Vgl. Grampp. *Schreibwerkzeuge*: 215.

77 Vgl. Wright. *Atonement*: 00:01:35.

78 Vgl. Griggs. *Writing*: 351.

Blättern. Als das Mädchen die Mappe zuklappt, erfahren die Zuschauenden, dass der Titel des Werks *The Trials of Arabella* lautet und das Mädchen Briony Tallis heißt. Das wirft die Frage auf, wer zuvor den Filmtitel getippt hat. Die dadurch entstehende Irritation wird verstärkt, indem das Geräusch des Tippens auf der Schreibmaschine nicht aussetzt, als Briony das Schreiben einstellt und aufsteht, sondern sich stattdessen mit der nichtdiegetischen Musik verbindet und Briony durch das Haus der Familie Tallis folgt.

Derartige Übergänge zwischen diegetischem und nichtdiegetischem Ton gibt es im Laufe des Films immer wieder⁷⁹ und das Geräusch des Tippens auf der Schreibmaschine wird mit Briony, ihrer Vorstellungskraft und ihrer Autorinnenschaft assoziiert.⁸⁰ Besonders deutlich wird das in der Szene, in der Briony zurückfährt, nachdem sie sich mit Cecilia und Robbie ausgesprochen und den beiden versprochen hat, die wahre Version der Geschichte aufzuschreiben: Ehe die Szene durch Brionys an den Moderator gerichtete Frage „I’m sorry. Could we stop for a moment?“⁸¹ plötzlich unterbrochen wird, geht das diegetische Geräusch des Schienenfahrzeugs in das nichtdiegetische Geräusch des Tippens auf der Schreibmaschine über.⁸² Ähnlich wie die Signatur „BT London 1999“⁸³ am Ende des dritten Teils der Romanvorlage auf die Coda vorausweist, bereitet dieser Übergang das Fernsehinterview vor. Die Schreibmaschine und das Geräusch des Tippens auf ihr dienen in *Atonement* folglich dazu, die überraschende Wende der Handlung – Brionys Autorschaft der ersten drei Teile – von dem Medium des Romans in das Medium des Films zu transponieren.⁸⁴

In dem Interview spricht der Moderator mit Briony, die inzwischen eine erfolgreiche Romanautorin und eine todkranke alte Frau ist, über ihren neuesten und zugleich letzten Roman *Atonement*. Der Roman wird als „autobiographisch“⁸⁵ bezeichnet und seine Handlung ist mit der der ersten drei Teile des Films identisch – dadurch, dass die Zuschauenden quasi eine Verfilmung von Brionys Roman sehen, erweist sich *Atonement* als selbstreflexiv. Briony gibt allerdings zu, dass sie nicht das, was tatsächlich passiert ist, erzählt, sondern das Ende abgewandelt hat: In

79 Vgl. etwa auch Bolton. Rhetoric: 36–41.

80 Vgl. auch Griggs. Writing: 351; Hesse. Point of View: 90; Schiff. Reading: 170. Anders Bolton, für den diese Zuschreibung weniger eindeutig ist. Vgl. Bolton. Rhetoric: 39. Zur Assoziation des Rhythmus der Schreibmaschine mit Kreativität im Film im Allgemeinen vgl. auch Grampp. Schreibwerkzeuge: 218, Anm. 11.

81 Wright. Atonement: 01:41:55–01:41:57.

82 Vgl. ebd.: 01:41:32–01:41:55.

83 McEwan. Atonement: 349.

84 Bolton zufolge bildet das Geräusch des Tippens auf der Schreibmaschine nur einen Teilaspekt dieser Transponierung. Vgl. Bolton. Rhetoric: 34–45.

85 Wright. Atonement: 01:44:10.

Wirklichkeit hat es ihre Aussprache mit Robbie und Cecilia nie gegeben. Robbie ist in der Nacht vor der Evakuierung von Dünkirchen an einer Blutvergiftung und Cecilia bei der Bombardierung von London gestorben. Folglich handelt es sich bei Brionys Roman um einen autofiktionalen Text, in dem eine Figur zwar denselben Namen wie die Autorin trägt, aber nicht mit dieser identisch ist und in einer fiktionalen Geschichte auftritt.⁸⁶

Das Interview verdeutlicht, dass Robbie und in diesem Fall auch Cecilia nicht bloß im Leben, sondern darüber hinaus in Brionys Roman und somit doppelt zu Opfern der Tasten werden. Zwar nennt Briony ihre Abänderung des Endes der Geschichte der beiden einen „final act of kindness“⁸⁷ und spricht davon, ihnen zu ihrem Glück verhelfen zu haben.⁸⁸ Gleichzeitig hat sie Robbie und Cecilia dadurch aber das Erzählen ihrer tatsächlichen Geschichte verweigert und sie zugunsten ihrer Leser:innen zu Figuren in einer Fiktion gemacht: Briony ist der Auffassung, dass Leser:innen aus dem wahren Ende weder Hoffnung noch Befriedigung ziehen könnten.⁸⁹

3 Fazit: Opfer der Tasten

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich sowohl in *Der letzte Sommer* als auch in *Atonement* ein auf der Schreibmaschine getippter Brief als fatal erweist. In *Der letzte Sommer* führt er den Tod von Jegor und Lusinja von Rasimkara direkt herbei, da die Revolutionäre mit der Schreibmaschine eine moderne Erfindung zu einer tödlichen Waffe umgebaut haben, die das eine alte Gesellschaftsordnung verkörpernde Ehepaar auslöscht. In *Atonement* trägt er indessen entscheidend dazu bei, die Ereignisse in Gang zu setzen, die Robbie Turners Tod nach sich ziehen.

In *Der letzte Sommer* differenziert der Gouverneur aufgrund seines Schreibkrampfs nicht zwischen Schreibmaschinenschrift und Handschrift und schreibt offizielle und persönliche Briefe gleichermaßen mit der Schreibmaschine. Die Revolutionäre sehen davon ab, auf die verbergende Wirkung der Maschinenschrift zurückzugreifen; sie verfassen ihre Drohbriege per Hand. In *Atonement* stellt sich der getippte Brief als ehrlicher und persönlicher als der handschriftliche heraus.

⁸⁶ Zu Autofiktion vgl. etwa Martina Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Hg. dies. Bielefeld: Aisthesis, 2013, 7–22; Frank Zipfel, „Autofiktion“, *Handbuch der literarischen Gattungen*, Hg. Dieter Lamping, Stuttgart: Kröner, 2009, 31–36.

⁸⁷ Wright, *Atonement*: 01:48:20–01:48:22.

⁸⁸ Vgl. ebd.: 01:48:25–01:48:31.

⁸⁹ Vgl. ebd.: 01:47:58–01:48:05.

Gängige Erwartungen an Schreibmaschinenschrift und Handschrift werden also weder in der Erzählung noch in dem Film bestätigt.

Ferner erfolgt die Transponierung der überraschenden Wende vom Medium des Romans in das Medium des Films in *Atonement* durch die Schreibmaschine sowie des Geräuschs des Tippens auf ihr. Auf eine indirektere Art und Weise werden Robbie und auch Cecilia Tallis zudem erneut zu Opfern der Tasten, weil Briony Tallis nicht die Wahrheit, sondern eine fiktive Version der Geschichte der beiden verschriftlicht.

Literatur- und Filmverzeichnis

Atonement. Reg. Joe Wright. Universal Studios, 2008.

Blasberg, Cornelia. „Der letzte Sommer. Zur Leistungskraft von Brief erzählungen im 20. Jahrhundert“.

Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch. Hg. Gesa Dane und Barbara Hahn. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2012. 37–55.

Bolton, Matthew. „The Rhetoric of Intermediality. Adapting Means, Ends, and Ethics in *Atonement*“.

Diegesis 2.1 (2013): 23–53.

Geraghty, Christine. „Foregrounding the Media. *Atonement* (2007) as an Adaptation“. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hg. Deborah Cartmell. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2014. 359–373.

Grampp, Sven. „Schreibwerkzeuge im Film. Pinsel, Feder und Schreibmaschine“. *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Hg. Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. Bielefeld: Transcript, 2014. 213–224.

Griggs, Yvonne. „Writing for the Movies. Writing and Screening *Atonement* (2007)“. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Hg. Deborah Cartmell. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2014. 345–358.

Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Parmenides*. Hg. ders. und Manfred S. Frings. Band 54. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1982.

Hesse, Beatrix. „Point of View in *Atonement* – Novel and Film“. *Anglistik. International Journal of English Studies* 21.2 (2010): 83–91.

Huch, Ricarda. *Der letzte Sommer. Eine Erzählung in Briefen*. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 1950.

Jahraus, Oliver. „Der fatale Blick in den Spiegel. Zum Zusammenhang von Medialität und Reflexivität“.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 55.2 (2010): 247–260.

Kittler, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2., erweiterte und korrigierte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

Leopold, Keith. „Ricarda Huch's *Der letzte Sommer*. An Example of Epistolary Fiction in the Twentieth Century“. *Selected Writings*. Hg. Manfred Jurgensen. New York u. a.: Peter Lang, 1985. 69–90.

McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage, 2002.

Metten, Thomas und Michael Meyer. „Reflexion von Film – Reflexion im Film“. *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2016. 9–70.

Polt-Heinzl, Evelyn. *Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte*. Mit Zeichnungen von Franz Blaas. Wien: Sonderzahl, 2007.

- Ratz, Alfred E. „Detektivgeschichte‘ als geschichtliche Prognose. Ricarda Huchs *Der letzte Sommer*“. Ricarda Huch. *Studien zu ihrem Leben und Werk*. Band 3. Hg. Hans-Werner Peter. Braunschweig: PP-Verlag, 1991. 114–136.
- Reventlow, Rolf: „Warte Schwabing, Schwabing warte. Dich holt Jesus Bonaparte...“. Aus den Erinnerungen an die Kindheit und an Franziska zu Reventlow“. In: *Literatur in Bayern* 22 (2006): 22–34.
- Sauder, Gerhard. „Briefroman“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Band 1. 3. Auflage. Hg. Klaus Weimar u. a. Berlin und New York: De Gruyter, 2007. 255–257.
- Schiff, James. „Reading and Writing on Screen. Cinematic Adaptations of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours*“. *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 53.2 (2012): 164–173.
- Staitscheva, Emilia. „Das Rußland-Bild im dichterischen Werk Ricarda Huchs“. Ricarda Huch (1864–1947). *Studien zu ihrem Leben und Werk*. Jubiläumsband zu ihrem 50. Todestag anlässlich des internationalen Ricarda-Huch-Forschungssymposiums vom 15.–17. November 1997 in Braunschweig. Hg. Hans-Werner Peter und Silke Köstler. Braunschweig: PP-Verlag, 1997. 83–114.
- Stauffer, Isabelle. „Ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen. Briefe in Max Ophüls' *Letters from an Unknown Woman* und Joe Wrights *Atonement*“. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 2 (2020): 197–211.
- Viollet, Catherine. „Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiotik des Typoskripts“. „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hg. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. 21–47.
- Virilio, Paul. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München u. a.: Hanser, 1986.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. dies. Bielefeld: Aisthesis, 2013. 7–22.
- Zimmermann, Werner. „Ricarda Huch. *Der letzte Sommer* (1910)“. *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*. Neufassung. Hg. ders. 7., verbesserte Aufl. Band 1. Düsseldorf: Schwann, 1985. 133–154.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner, 2009. 31–36.

