

Natal'ja V. Ablecova

Der verwandelte Text. Vom Buch zum Film – eine Analyse am Beispiel von „Nachtzug nach Lissabon“ (Roman: Pascal Mercier; 2004; Film: Bille August, 2013)

1. Fragestellung

Eine Literaturverfilmung ist die Umsetzung einer literarischen Vorlage in das Medium Film. Die ältesten Literaturverfilmungen stammen aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Zunächst wurden – auch aufgrund der technischen Voraussetzungen – nur einzelne Szenen gedreht („Faust“, 1896; „Onkel Toms Hütte“, 1902; „Die Reise zum Mond“, 1902). Die ersten Monumentalfilme entstanden 1912 („Quo vadis“) und 1914 („Cabiria“). Heute wird der Begriff der Literaturverfilmung für Filme benutzt, deren kanonisierter literarischer Vorlage ein anerkannt hoher Rang beigemessen wird. Oftmals wird unter dem Aspekt der ‚Werktreue‘ eine Hierarchisierung zwischen Textvorlage und Film angenommen, die dem künstlerischen Eigenwert des Filmes zwischen Adaption und Transformation nicht immer gerecht wird. Dieser Diskrepanz soll im Folgenden nachgegangen werden.

Der imaginative Charakter des literarischen Textes muss bei der Verfilmung mit filmischen Mitteln in Visualität umgesetzt werden. Ton und Musik, Montage und Cadrage ersetzen das geschriebene Wort. Die Literaturverfilmung verändert so die Vorlage nach filmischen Bedürfnissen und stellt eine Rezeption des Textes in einer ‚anderen Sprache‘ dar: Die Literaturverfilmung ist ein Medienwechsel, nicht nur ein Gattungswechsel innerhalb der Literatur.

Daher bedürfen die Interpretationen von Buch und Film sowie deren Korrelation je eigener analytischer Schritte. Bei der Analyse des Buches sind textanalytische Aspekte von entscheidender Bedeutung wie etwa der *Inhalt*, unter dem das äußere Gerüst, Handlungsverlauf und Figurenkonstellation verstanden werden, die *Fabel*, die das bloße Schema der Handlung zusammenfasst, *der äußere und innere Aufbau*, die *Tektonik* des Texts, die *Erzählform und ihre Bedeutung* (Peterson / Wagner-Egelhaaf 2009: 40, 42). Beim Film unterscheidet man nach Werner Faulstich

vier verschiedene Zugriffe [...], deren Reihenfolge der lernpsychologisch bewährten Abfolge „vom Leichterem zum Schwereren“ entspricht und im übrigen auch einer objektbezogenen Logik folgt: – erstens geht es um das *Was* im Film, um die Handlung. Was geschieht im Film in welcher Reihenfolge? – Zweitens steht das *Wer* im Vordergrund. Welche Figuren oder Charaktere spielen im Film eine Rolle. Drittens wird nach dem *Wie* gefragt. Welche Bauformen des Erzählens werden im Film verwendet. Und viertens schließlich gipfelt die Analyse im *Wozu*, in der Frage nach den Normen und Werten, der *Ideologie*, der *Message* des Films.

Jeder der angeführten Schritte der Filmanalyse hat dabei medien-spezifische Besonderheiten zu beachten (Faulstich 2013: 28, 29).

2. „Nachtzug nach Lissabon“: der Roman von Pascal Mercier und der Film von Bille August

Wenden wir uns der Fabel von Pascal Merciers Roman „Nachtzug nach Lissabon“ zu: Mitten im Unterricht verlässt der Lateinlehrer Raimund Gregorius seine Schule, setzt sich in den Nachtzug und macht sich auf den Weg nach Lissabon, um den Spuren eines geheimnisvollen Autors, des Portugiesen Amadeu de Prado, zu folgen, dessen Buch ihm vom Zufall in die Hände gespielt wurde. Immer tiefer zieht das Buch Gregorius hinein, er trifft immer mehr Menschen, die von Amadeu de Prado beeindruckt waren. Er lernt dessen ältere Schwester Adriana kennen, den Freund Jorge O'Kelly, Joao Ecça, den Aktivist der Aufstandsbewegung, zu der sich Prado hingezogen fühlte, Estephania Espinosa, die Frau, in die sich Amadeu verliebte, seinen Lehrer in der Klosterschule, die er besucht hat. Das Leben dieser Menschen – zu Zeiten der Diktatur und des Aufstandes in Portugal, ihre Erinnerungen – machen auf den Lateinlehrer großen Eindruck. Am Ende des Romans kehrt Gregorius nach Bern zurück, wo er seine Reise durch Raum und Zeit begonnen hatte (Mercier 2004).

Der Roman „Nachtzug nach Lissabon“ ist klar gegliedert. Er besteht aus vier Kapiteln: „Der Aufbruch“, „Die Begegnung“, „Der Versuch“, „Die Rückkehr“. Das erste Kapitel (112 Seiten) widmet 26 Seiten dem Buch eines portugiesischen Arztes, das von dem Protagonisten gelesen wird. Die Handlung führt den Protagonisten in die Heimatstadt des Buchautors nach Lissabon, wo er mehr über ihn erfährt, aus seinen Briefen an seinen Vater und seinen Notizen, die ihm von seiner Schwester überreicht werden. Briefe und Notizen werden ausführlich auf 40 von 144 Seiten präsentiert. Im dritten Kapitel „Der Versuch“ werden die Briefe und Notizen des Arztes aus Lissabon gelesen und reflektiert. Im Inhalt der Notizen und Briefe geht es zumeist nicht um Handlungen, sondern um eine Art ‚inneren Monolog‘, um Nachdenken, Gedanken, geistige Auseinandersetzungen mit sich und der Welt, Erfahrungen von Einsamkeit, Endlichkeit und Tod, von Freundschaft, Liebe und Loyalität.

Der Film ahmt den Roman nach und modifiziert ihn gleichzeitig nach seinen eigenen Möglichkeiten. Daher müsste der Film für eine systematische Analyse „mit sprachlichen und graphischen Mitteln erst fixiert werden, und zwar, in einer Form, die dem storyboard-angereicherten Drehbuch [...] sehr nahe kommt, insofern auch der visuelle Teil wenigstens in schematischen Bildern festgehalten ist“ (Kuchenbuch 2005: 37). Das Sehen von bewegten Bildern gehört zu den grundlegenden Wahrnehmungsvoraussetzungen, auf denen höhere Funktionen aufbauen, die das Erleben einer Filmerzählung erst möglich machen (Kuchenbuch 2005: 87).

Es sei betont, dass die „filmtechnischen Artikulationen nie die semantische Präzision eines sprachlichen Ausdrucks erreichen“ (Kuchenbuch 2005: 96). Die Analyse zum Storyboard des Films „Der Nachtzug nach Lissabon“ lässt

feststellen, dass im Film im Vergleich zum Roman einige inhaltliche Punkte ausgelassen werden. Von den im Roman besonders prägnanten sind es die komplizierten Beziehungen von Amadeu zu seinem Vater, reflektiert in seinen Briefen an ihn, seine Freundschaft mit dem Mädchen aus der Mädchenschule, die auch sein weiteres Leben geprägt hat, seine Beziehung zu seiner Ehefrau, über die wir auch aus seinen Briefen erfahren – meistens also die Darstellungen, die Amadeu angehen. Was Gregorius und seinen Freundes- bzw. Bekanntenkreis anbetrifft, kommen im Film die Figur seines Augenarztes in Bern Doxiades, seine Schülerin Natalie Rubin, die ihm auf seine Bitten ihm oft Bücher besorgt und mit der er sich ab und zu telefonisch unterhält, gar nicht vor. Die im Film ausgelassenen Szenen und inhaltlichen Anknüpfungspunkte bringen deswegen den Film auf eine andere erzählerische Ebene und stellen ganz andere Aspekte der Handlungsentwicklung in den Vordergrund. „Die Verschiebung“ geht im Film Richtung Gregorius, also hin zum Lateinlehrer, der sich vom Buch und dem Leben von Amadeu begeistern lässt, er steht im Film mehr im Mittelpunkt als im Roman, wo er als unauffälliger Beobachter, als ‚Vermittler‘ zwischen Vergangenheit und Gegenwart fungiert.

Im Folgenden werden filmische Methoden beschrieben, um zu zeigen, wie sich die Handlung des Films und der Protagonist entwickeln. Auch wird die Frage aufgeworfen, ob und wie sich ggf. der Protagonist durch die Reise und die Begegnungen mit Buch und Menschen verändert.

Das zentrale Organisationsprinzip des Films ist zweifellos an die Tatsache geknüpft, dass der Film mit den Mitteln diskursiver Bildlichkeit darstellt, argumentiert oder erzählt, also mit visuell wahrnehmbaren Bewegungen, kinetischen Phänomenen und ihrer Informationskraft und Ausdrucksvalenz, mit der Bewegung von Objekten und der Bewegung der Kamera (Kuchenbuch 2005: 91).

Was und wie wird im Film „Nachtzug nach Lissabon“ erzählt? Schon in den ersten 15 Minuten des Films wird ein kompliziertes Geflecht von Erzählebenen im Bild ausgebreitet: Der Lateinlehrer Gregorius sitzt mit dem Rücken zur Betrachterin bzw. zum Betrachter. Damit wird gesagt, dass er an nichts in der Außenwelt interessiert ist, dass ihm die Welt egal ist. Er spielt Schach mit sich selbst, so wird er als ein einsamer Mensch dargestellt. Gregorius möchte Tee trinken, findet zu Hause keinen Teebeutel, ihm macht es nichts aus, den gebrauchten Teebeutel aus dem Mülleimer zu holen und Tee zu trinken. Grotesk werden in der Anfangsszene mit filmischen Mitteln Gregorius und sein Leben vorgestellt. In den Szenen, die weiterhin in die Handlung einführen, dominieren die Grautöne des frühen Morgens. Die Farbe Grau symbolisiert die Routine, den Alltag, die Langeweile, die Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben und der Welt. Selbst die Auswahl des Berufes bzw. der Beschäftigung für den Protagonisten als Lateinlehrer hat m. E. symbolischen Charakter: Latein ist eine tote Sprache. Auf diese Weise wird eine inhaltliche Verbindung zum Leben von Gregorius angeboten: Sein Leben ist in gewisser Weise auch ‚tot‘. Es regnet, als er das Haus verlässt, er trägt etwas unauffällig Graues. Erst als er die Frau sieht, die von der Brücke springen möchte, wacht er auf, zum ersten Mal wird in die visuelle Linie des Filmerzählens auch die Sprache eingeschaltet, als er „Nein!“ schreit. Zum

ersten Mal wird auch die Farbe – Rot – die Farbe des Frauenmantels verwendet, ein Symbol für Bruch bzw. Aufbruch. Was den Roman anbetrifft, so gibt es keine Beschreibung von Gregorius am Anfang, die Handlung beginnt mitten auf der Straße, wo er zur Brücke geht und die Frau sieht:

Der Tag, nach dem im Leben von Raimund Gregorius nichts mehr sein sollte wie zuvor, begann wie zahllose andere Tage. Er kam um Viertel vor acht von der Bundesterrasse und betrat die Kirchenfeldbrücke, die vom Stadtkern hinüber zum Gymnasium führt. Das tat er an jedem Werktag der Schulzeit, und es war immer Viertel vor acht (Mercier 2004: 13).

Das bedeutet für die Interpretation, dass Gregorius für den Roman nicht die gleiche Bedeutung hat wie für den Film.

Die Verknüpfung von verschiedenen filmischen Mitteln trägt zur weiteren Entwicklung der Handlung und des Protagonisten bei. Eine große Rolle spielt *die Montage, die verschiedene Funktionen ausfüllt*. Man unterscheidet „*erzählende Montage*“ (Kuchenbuch 2005: 69), die es ermöglicht, verschiedene Szenen zusammenzufügen, die zeitlich auseinander liegen, aber Stadien eines zusammenhängenden Prozesses zeigen: Traum und Erinnerung, die Vergangenheit, Szenen aus dem Leben des jungen Arztes werden im Film mit blauer Farbe, Unschärfe und leichter Vernebelung gezeigt. Die Szenen aus der Gegenwart werden von grellen, hellen, lebendigen Farben begleitet, wenn es um Gregorius' Eindrücke von Lissabon geht. „*Assoziative Montage*“ (Kuchenbuch 2005: 70), die im Film mehrfach vorkommt, stellt zwischen den filmischen Einheiten assoziative Beziehungen her: Regen, Kälte und Nässe werden von Gregorius mit Bern assoziiert, von wo er geflohen ist, mit seiner Stimmung gegenüber dieser Stadt und seinem Leben; Lissabon wird dagegen voll Licht und Sonne gezeigt, mit schönen Aussichten auf die Häuser, von oben und das Meer; die Darstellung bzw. die Vision von Lissabon wird von Musik begleitet. Lissabon wird aus Gregorius' Sicht gezeigt, sehr oft mit bunten, lebendigen Farben.

„*Metaphorische Montage*“ (Kuchenbuch 2005: 70) ermöglicht es, einen Gegenstand mit einem anderen zum verdeutlichenden Vergleich zu zeigen: Gregorius stößt, als er nach Lissabon kommt, mit einem Fahrradfahrer zusammen, seine Brille fällt dabei zu Boden und zerbricht. Gregorius behält sie, setzt sie im Laufe des Filmes ab und zu auf, wie wenn er das alte Leben mit dem neuen Leben und der neuen Brille vergliche. Die zerbrochene alte Brille steht hier m. E. für Gregorius' altes Leben, das kaputt gegangen ist, zerbrochen ist, das er aber nicht vergessen kann. Gregorius bekommt eine neue, leichte Brille von der Augenärztin Marianne, zu der er in Lissabon geht. Seine neue Brille gefällt ihm, sie ist angenehm. Marianne bewundert seine Bereitschaft zum Aufbruch. Sie scheint ihn zum Leben motiviert zu haben. Das Kleidungsgeschäft, in das Gregorius mit seiner neuen Brille geht, wird auch als ein Ort des neuen Lebens verstanden: Gregorius kauft sich ein paar neue Hemden und wagt damit eine Veränderung. Metaphorische Montage spielt hier wieder eine Rolle: neue Brille und neue Hemden stehen hier für die Erneuerung und das neue Leben. Der Film zeigt Gregorius entschlossener, direkter in seinem Wunsch zu leben. Im Roman zögert er oft, selbst die neugekauften Sachen (Hemden) lässt er (im Roman) in der Tüte irgendwo stehen und vergisst sie. Sehr oft sieht man Gregorius im Film

sich im Spiegel betrachten, er spiegelt sich auch in Schaufenstern und Glastüren. Die Szenen mit der neuen Brille und die Einstellungen, in denen er sich im Spiegel betrachtet, sind mit der Augenärztin Marianne verbunden, sie begleitet dann die Handlung. Gregorius geht zu ihr in die Praxis, sie fahren zusammen zu ihrem Onkel, führen viele Gespräche, auch sehr persönliche, sie bringt ihn mit ihrem roten (die Farbe ist auch kein Zufall) Auto ins Hotel. Das Ganze hat die Kraft einer Aussage über den Protagonisten: Er ist auf dem Weg zu einem neuen Leben. Die Spiegel und die Art, wie Gregorius sein Spiegelbild betrachtet, zeugen von den Veränderungen seines Ichs. Die Menschen, die sich nicht mögen, die Unsicherheit fühlen, vermeiden oft die Spiegel, was Gregorius nicht tut. Er ist nicht mehr der Mensch, der den Teebeutel aus dem Mülleimer holt, um Tee zu trinken. Er ist sich selbst nicht mehr gleichgültig. Er hat keine Angst vor sich selbst, er scheut sich nicht vor sich, er akzeptiert sich, er betrachtet sich ruhig im Spiegel, wenn nicht sogar mit Interesse.

Von den Gegenständen, die Gregorius bei sich trägt und die gelegentlich in die Handlung ‚eingebledet‘ werden, fällt auch sein altes Handy auf. Das ab und zu klingelnde Handy symbolisiert eine Art Verbindung zu seinem bisherigen Leben, von dem er sich distanziert. Er beantwortet kaum die Anrufe des Schuldirektors, der ihn anruft, und wenn, dann spricht er kurz, ist während der Gespräche nicht aufmerksam, unterbricht den Direktor willkürlich, folgt seinem eigenen Gedankengang, ohne auf die Fragen des Direktors zu reagieren. Das Telefon ist eine Verbindung mit der alten Welt, das Widersprechen ein Aufbruch. So werden die Gegenstände – der gebrauchte Teebeutel, am Anfang des Films, der rote Regenmantel der geheimnisvollen Frau von der Brücke, den er dann mit auf die Reise nimmt und der in manchen Szenen gezeigt wird, die alte und neue Brille, die er abwechselnd aufsetzt, die neu gekauften Hemden, das Handy, das Buch, die Spiegel – durch die filmische Operation interpretiert, kombiniert, in einen anderen Kontext gesetzt und zum Sprechen gebracht. Manche Gegenstände stammen aus seinem alten Leben (das Handy, die alte Brille), das er innerlich nach und nach verlässt. Die anderen symbolisieren sein Interesse am neuen Leben (die Spiegel, die Hemden, das Buch, die neue Brille, der rote Frauenmantel).

Die szenische und technische Integration von Sprache ist, abgesehen von vielen rein filmischen, visuellen Aspekten, von großer Bedeutung. Infrage kommen hier direkte live-Sprache, Kommentar und Erzählstimme. „Ein besonderes kontextuelles Verhältnis zwischen Sprache und Bild wird durch die (im Film abgebildete) Situation hergestellt. Hier finden die gegenseitigen Ergänzungen und Verweisungen statt“ (Kuchenbuch 2005: 106).

Strategien der Wort-Bild-Verknüpfung können aufgrund der genannten syntaktischen, semantischen, pragmatisch-situativen und szenisch-technischen Vielschichtigkeit auf sehr unterschiedlichen Ebenen greifen. Durch semantische Variationen und verschiedene Abstraktionsebenen in der Wortwahl sollen neue Perspektiven auf das Bildmaterial eröffnen. Viele Autoren sind in der Lage, mit verbalen ‚switchpoints‘ die Argumentationslinie des Films in unerwartete Richtungen zu führen, ohne das Bild zu verlassen oder zu ignorieren (vgl. Kuchenbuch 2005: 106).

Der Film „Nachtzug nach Lissabon“ ist reich an sprachlichen Darstellungen, es handelt sich um einen explizit verbalen Film, in dem der Sprache besonders viel Raum eingeräumt wird. Gregorius ist ein aktiver Sprecher im Film. Die Erzählung geht von Gregorius aus, anders als im Roman, der aus der Er-Perspektive geschrieben ist. Was die Unterschiede zwischen der Er-Form und Ich-Form anbetrifft, so sind sie von „gravierender Bedeutung“ (Petersen / Wagner-Egelhaaf 2009: 43). Denn die Ich-Form ist nicht nur dadurch definiert, dass in ihr der Narrator oder die Narratorin vor allem von sich selbst erzählt, sondern zudem dadurch, dass er bzw. sie eine Person, ein Individuum mit besonderen Eigenschaften, Vorlieben, und Ansichten ist, mit einem Lebenslauf, einer sozialen Umgebung, einem Beruf. Dergleichen fehlt dem Er-Erzähler (Petersen / Wagner-Egelhaaf 2009: 43).

Gregorius agiert im Film sprachlich sehr aktiv. Er erzählt den Menschen von Amadeu, stellt Fragen, zitiert aus Amadeus Buch. Innerhalb von kurzer Filmzeit werden einige Treffen mit Adriana, der Schwester von Amadeu, gezeigt. Gregorius geht zu ihr, um mehr über Amadeu zu erfahren. Er zeigt großes Interesse am Leben von Amadeu, spricht aufgeregt mit Adriana, ist unruhig: „Sein Leben, seine Welt waren außergewöhnlich. Mein Leben [...] wirkt so unbedeutend!“ (August 2013: 47:16). „Ich würde gern wissen, wie es war, Amadeu zu sein!“ (August 2013: 53:35) – sagt er während des nächsten Besuches. In beiden Szenen erzählt Adriana über die Taten, mit denen Amadeu Menschen das Leben rettet. Das verlangt von ihm nicht nur ärztliches Können, sondern auch viel Mut. Mit seinen Handlungen stellt er sich als mutiger Einzelgänger der Masse gegenüber. Gerade das bewundert Gregorius an ihm. In den Schlüsselszenen, in denen es um Begegnungen mit den Menschen in Lissabon geht, kommen Gregorius' Unzufriedenheit mit sich selbst, die Bewunderung für das Lebens der anderen und sein Wunsch, aus dem Gewohnten auszubrechen, zum Ausdruck: „Das, was er schreibt, berührt mich zutiefst!“ (August 2013:14:05) – sagt er in einer der Szenen. Sprachlich gibt es viele prägnante Szenen, in denen sich Gregorius als starke aktive Persönlichkeit entfaltet. So wirkt zum Beispiel die Szene, in der Gregorius Adriana vorwirft, sie tue so, als ob ihr Bruder nicht gestorben wäre, wodurch sie praktisch auf ihr eigenes Leben verzichte. In der anderen Szene kritisiert er Marianna, die Nichte von Ecco, dafür, dass sie ihrem Onkel das Rauchen verbieten will: „Wieso verderben Sie ihm sein Leben! Er lebt wie im Gefängnis! Er soll das Leben genießen!“ (August 2013: 1:04) – sagt Gregorius im Film; das ist etwas unerwartet von dem langweiligen Lateinlehrer, der sich an Vernunft und Regeln aller Art halten sollte. Im Roman will, aber kann er nicht endgültig aus seiner Rolle des langweiligen Lateinlehrers ausbrechen.

Die Phrasen, die er in den Szenen sagt, sind kurz, aber prägnant. Sie zeugen von Gregorius' brennendem Wunsch, das Leben zu leben. Im Roman dagegen, wird über Gregorius aus der Perspektive der Er-Erzählung berichtet, es gibt keine Hinweise darauf, wie sich Gregorius zum Gelesenen und Erlebten verhält.

Auf der sprachlichen Ebene gibt es, wie auch auf der bildlichen / visuellen Ebene des Films, Wiederholungen, Symbole, Schlüsselwörter, die einen roten Faden bilden und so auf das Hauptmotiv des Films verweisen. So sagt Gregorius, als er mit der Augenärztin Marianna zusammen essen geht, er sei *langweilig*. Sie

antwortet ihm, „Sie sind nicht *langweilig*“ (August 2013:1:05). Das Gespräch scheint ganz aus diesen Phrasen zu bestehen. Kurz darauf, als Marianna ihn zum Tanzen einlädt, behauptet er wieder, er sei *langweilig*, weil er nicht tanzen kann. Am Schluss der Szene sagt Marianna: „Sie sind nicht *langweilig*. Bringen Sie ihm Zigaretten mit“ (August 2013:1:07). Die Erwähnung von Zigaretten scheint ohne jegliche Verbindung zu der oben beschriebenen Szene zu sein. Aber sprachlich wird hier eine Brücke zwischen den in verschiedenen Episoden gezeigten Gegenständen samt ihrer Symbolik aufgebaut. Die Zigarettenpackung wird zum Symbol des gelebten Lebens. Man muss das Leben genießen. So wie Ecco, Mariannas Onkel, im Altersheim seine Zigaretten haben darf, die ihm Grigorius trotz der Verbote der Ärzte bringt. Die Zigaretten stehen als Symbol im Gegensatz zum am Anfang des Films gezeigten Teebeutel, den Gregorius aus dem Mülleimer angelt. Noch einmal taucht das Wort ‚*langweilig*‘ (in Verbindung mit der Negation ‚*nicht*‘) in der letzten Szene des Films auf, in der Gregorius mit dem Zug nach Bern abreist und am Bahnhof Abschied von Marianna nimmt. Er sagt: „Danke, dass Sie mir das gesagt haben. Ich wäre nicht langweilig“ (August 2013: 1:42) – das ist eine Art von Fazit: der Protagonist beginnt sein Leben zu schätzen. Die Rolle der Marianne wird von der deutschen Schauspielerin Martina Gedeck (u. a. Hauptrolle im Film „Das Leben der Anderen“) gespielt. Durch die prominente Besetzung wird die Bedeutung der Figur unterstrichen. Mit filmischen Mitteln wie der Auswahl der Darstellerinnen und Darsteller wird bestätigt, welche Schwerpunkte der Film im Vergleich zum Roman setzt.

Während der Telefonate mit dem Schuldirektor erkundigt sich Gregorius mehrfach nach dem Wetter in Bern, wie wenn es keine anderen Themen gäbe. So wird im Film auch sprachlich, das Leitmotiv verstärkt: der Kontrast zwischen dem trüben, langweiligen Bern, in dem Gregorius sein Leben aus Gewohnheit lebte, zum sonnenbeschienenen Lissabon, voll von Leben, Eindrücken und Ereignissen, die auch Gregorius‘ Leben mit Inhalt füllen.

Die Metageschichte, die im Film entwickelt wird, ist also eine des nicht gelebten Lebens. In lakonischer Art führt der Film durch verschiedene Szenenfragmente von Frage zu Frage, mit der inneren Stimme von Amadeu oder von Gregorius vorgetragen, die die Suche nach dem Sinn des Lebens präsentieren:

Wenn es so ist, das wir einen kleinen Teil davon (*vom Leben*) leben, was in uns ist, was geschieht mit dem Rest? (August 2013: 18:00)

Wir leben hier und jetzt. Alles, was davor war – ist Vergangenheit. Was kann man mit all der Zeit machen, was vor einem liegt? (August 2013: 9:09)

Ist es am Ende eine Frage des Selbstbildnis? Vorstellungen, die man gebracht hat... was man geleistet müsste, damit es das Leben würde, dem man zustimmen könnte. (August 2013: 17:54).

In der Jugend leben wir, als seien wir unsterblich. Das Wissen von der Sterblichkeit umspielt uns wie ein sprödes Band Papier, das kaum unsere Haut berührt. Wann im Leben ändert sich das, wann im Leben beginnt das Band uns enger zu umschlingen, bis es uns am Ende erwirbt? (August 2013: 1:13)

Wir lassen etwas von uns zurück, wenn wir einen Ort verlassen. Wir bleiben dort, obgleich wir weg fahren. Und es gibt Dinge an uns, die wir dadurch finden können, dass wir dorthin zurück gehen. Wir reisen zu uns selbst (August 2013: 1:41).

Das im Amadeus Buch Geschriebene wird im Film meist mit der Stimme von Gregorius vertont. Die vorgelesenen Passagen werden von Sequenzen begleitet, in denen Gregorius unterwegs ist, mit dem Zug oder zu Fuß, wo er sich im Spiegel betrachtet, oder es wird der nachdenkende, lesende oder schreibende Amadeu gezeigt. Die Gedanken aus dem Buch von Amadeu, die ihre Spiegelung im Film finden, beziehen sich auf das Verständnis von Leben und Tod, auf die gelebte Zeit, auf das Selbstbildnis des Menschen, was genau der Hauptidee des Films entspricht. Die Geschichte des Aufstandes in Portugal, die im Roman viel Raum einnimmt, rückt im Film in den Hintergrund und gibt dem Ganzen tendenziell den Tonfall der Elegie. Die filmische Erzählung ist in eine melodramatische Beziehung eingespannt. Es lässt sich auch feststellen, dass vieles, was im Roman Amadeu in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, im Film ausgelassen wird, was eben von der Verschiebung der Handlung und der Perspektive zeugt.

3. Resümee

Gemäß der Typologie von Thomas Kuchenbuch handelt es sich bei der hier vorgestellten Verfilmung um eine interpretatorische Transformation. Die Übersetzung erfolgt über das Drehbuch und wird mit den Gestaltungsmitteln des Filmes realisiert: Kamera und Mikrofon, Musik und Darsteller, Einfügung von Codierungen usw.

In der Schlüsselszene im Film werden Gregorius und die Augenärztin Marianna am Bahnsteig vor dem Zug gezeigt. Der Film endet mit der Frage von Marianna: „Warum bleiben Sie nicht hier?“ Die Frage wird von ihr wiederholt. Gregorius fragt sie verblüfft: „Was?“ (August 2013:1:42), als könne er seinen Ohren nicht trauen. Es wird nicht gezeigt, dass er danach in den Zug einsteigt. Hier wird eine Art von offenem Ende angeboten.

Das Buch dagegen endet anders: Gregorius kehrt nach Bern zurück. Er lässt die Fotos entwickeln, die er in Lissabon gemacht hat, aber ist enttäuscht. „Die Vergangenheit [bezogen auf seine Zeit in Lissabon – N. A.] begann unter seinem Blick zu gefrieren“ (Mercier 2004: 490), das ist eine der letzten Beschreibungen seines Gemütszustandes im Roman. Er trifft einige Bekannte, etwa den Schuldirektor, der müde und desinteressiert ist, seine Frau liegt in der Nervenklinik. Gregorius ruft seine ehemalige Ehefrau an, um sich nach ihrer Gesundheit zu erkundigen. Sie hatte eine Krebsoperation und eine Totgeburt. Er besucht seinen Augenarzt, beklagt sich über Schwindel, bekommt von ihm den Rat, in die Klinik zu gehen. Die Schlusszene des Romans wird wie folgt beschrieben: „Vor dem Eingang der Klinik drehte sich Gregorius um und winkte. Dann ging er hinein. Als sich die Tür hinter ihm schloss, begann es zu regnen“ (Mercier 2004: 495) – morbide und hoffnungslose Bilder; Ende des Lebens.

Der Film verschiebt die Gewichtung hin zu Gregorius. Er steht im Mittelpunkt, nicht das Buch des portugiesischen Arztes. Dazu werden filmische Präsentationsmöglichkeiten und -instrumente genutzt. Auch wenn der Film durch Musik und Zitationen eine komplexe Erzählstruktur aufbaut, ist die Fokussierung nicht zu übersehen. Bedeutende Elemente des Romans gehen so verloren, aber durch die Zuspitzung auf den Lehrer gewinnt der Film an Klarheit in der Fragestellung und der Hauptdarsteller gewinnt an Kontur. Der Lehrer ist differenzierter im Film als im Roman. Der Film generiert außerdem durch die filmische Präsentation eine andere ästhetische Qualität. Der Film ist, trotz der vielen, im Vergleich zum Roman ausgelassenen Stellen, kein reduzierter Roman, sondern ein eigenständiges Kunstwerk.

Literatur

- August, Bille (2013): Film *Nachtzug nach Lissabon*. *Nach dem Weltbestseller von Pascal Mercier*. DVD. Eine Veröffentlichung von Concorde Home Entertainment / Ein Unternehmen der Tele München Gruppe.
- Faulstich, Werner (2013) [2002]: *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktualisierte Auflage, überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. Wien / Köln u. a.
- Mercier, Pascal (2004): *Nachtzug nach Lissabon. Roman*. München / Wien.
- Petersen Jürgen H. / Wagner-Egelhaaf, Martina (2009) [1976] : *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. Begründet und fortgeführt bis zur 6. Auflage von Dieter Gutzen, Norbert Oellers und Jürgen H. Petersen. 8., neu bearbeitete Auflage von Jürgen H. Petersen und Martina Wagner-Egelhaaf unter Mitarbeit von Dieter Gutzen. Berlin.