



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Alessandro Bariccos *Novecento*: Ein Vergleich von Text  
und Film“

Verfasserin

Bianca Vrban

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik/Italienisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister



Für meine Eltern



# Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung .....	1
2 Film- und Verfilmungsanalysen .....	2
3 Sprache in und zwischen Literatur und Film .....	7
3.1 Sprachstrukturelle Parallelen und Unterschiede .....	8
3.2 Dialog .....	9
3.3 Erzählsituation .....	11
3.4 Zeit .....	12
3.5 Raum .....	13
3.6 Transferprozess .....	13
3.6.1 <i>Einige Kategorien</i> .....	15
3.6.2 <i>Rezeption</i> .....	16
4 Text .....	18
4.1 Angaben zum Autor .....	18
4.2 Inhalt .....	19
4.2.1 <i>Äußerer Handlungsablauf</i> .....	19
4.2.2 <i>Themen des Textes</i> .....	22
4.3 Formale Eigenschaften .....	27
4.3.1 <i>Personen</i> .....	27
4.3.2 <i>Sprache</i> .....	29
4.3.3 <i>Struktur</i> .....	37
4.3.4 <i>Szenenfolge</i> .....	37
5 Film .....	42
5.1 Allgemeines .....	42
5.1.1 <i>Angaben zum Regisseur</i> .....	42
5.1.2 <i>Angaben zum Film</i> .....	43
5.2 <i>Szenenfolge</i> .....	43
6 Text vs. Film .....	48
6.1 Vergleichende Untersuchung .....	48
6.1.1 <i>Inhalt und Äußerer Handlungsablauf</i> .....	48
6.1.2 <i>Personen</i> .....	50
6.1.3 <i>Erzählstruktur</i> .....	55
6.2 Umsetzung der Sprache im Film .....	62

6.2.1 Allgemein .....	62
6.2.2 Beispiel 1: Buchseiten 26-30 vs. Filmszene 20 .....	63
6.2.3 Beispiel 2: Buchseiten 38-43 vs. Filmszene 35 .....	69
6.2.4 Fazit .....	77
6.3 Fazit.....	81
7 Zusammenfassung.....	83
8 Riassunto.....	87
9 Abstract.....	97
10 Bibliografie.....	99
11 Curriculum Vitae.....	104

# 1 Einleitung

Certo, si può far finta di niente e continuare a scrivere belle storie in bella prosa, con l'unità stilistica, la voce narrante, gli aggettivi tutti a posto, il climax a metà, tutte quelle sante cose che fanno il galateo della buona letteratura. Ma a che serve? E soprattutto: chi ha ancora voglia di eccitarsi per quelle cose lì? (Baricco, 2009: 186)

Da sich die Einstellung des Autors in Bezug auf Literatur aus seinem Stil herauslesen lässt, hat mich das Werk *Novecento* sofort in seinen Bann gezogen. Bariccos einzigartiger Schreibstil hat mich dazu inspiriert, mich näher mit dem Text zu befassen und die außergewöhnliche Geschichte weckte mein Interesse für ihre filmische Interpretation Tornatores. Schließlich fasste ich den Entschluss, im Rahmen meiner Diplomarbeit einen Vergleich zwischen beiden Werken zu ziehen.

Der vorliegende Text ist in drei Hauptkapitel unterteilt: das erste betrifft den Monolog Alessandro Bariccos, das darauffolgende die Verfilmung desselben und der letzte Part bietet eine Gegenüberstellung beider.

Die allgemeinen Informationen zu Beginn der Arbeit geben Aufschluss über die verschiedenen Methoden der Filmanalyse, gefolgt von einer Abhandlung über Sprache in den Domänen Literatur und Film. Hierbei wird vor allem auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Sprachstruktur eingegangen bevor in Bezug auf die Bereiche Dialog, Erzählsituation, Zeit und Raum der Gebrauch der sprachlichen Mittel in beiden Medien dargestellt und verglichen wird. Der Part über den Prozess des Sprachtransfers von der Literatur zum Film, in welchem sowohl auf die einzelnen Übertragungstypen als auch auf den Faktor der Rezeption Bezug genommen wird, bildet den Abschluss des Theorieteils.

Der erste Hauptteil behandelt den Text Bariccos, wobei, nach einigen Angaben zum Autor selbst, der Inhalt und die formalen Charakteristika der Erzählung präsentiert werden. Außerdem gibt es, zur besseren Übersicht und Vergleichsmöglichkeit, eine Szenenfolge des Textes.

Nachdem in aller Kürze Informationen zum Regisseur Tornatore gegeben und allgemeine Angaben zum Film gemacht werden, befindet sich auch eine tabellarische Szenenfolge des filmischen Werkes in der Diplomarbeit.

Der essentielle Part des wissenschaftlichen Vergleichs der literarischen Vorlage und deren Adaption reicht vom Inhalt, über die Figuren, bis hin zur narrativen Struktur der Erzählung. Mit besonderem Augenmerk auf die Umsetzung der literarischen in die filmische Sprache wird der analytische Teil der Arbeit abgeschlossen. Hier dienen, neben einer kleinen Einleitung zum Thema, zwei jeweils aus dem Text und der Verfilmung ausgewählte Stellen zur Sprachtransferanalyse. Im Anschluss daran bietet ein Fazit die Zusammenfassung der aus der Analyse entstandenen Erkenntnisse. Im Schlussteil, getrennt von Gedankengang und Untersuchung, rundet die Darlegung meines persönlichen Standpunktes in Bezug auf den Transfer vom Buch zum Film die Arbeit ab.

Ziel dieser Arbeit ist es, festzustellen, inwieweit die Verfilmung Giuseppe Tornatores ihrer Vorlage, Alessandro Bariccos *Novecento*, gerecht wird. Dabei wird auf medienspezifische Unterschiede Rücksicht genommen, sodass beide Kreationen als individuelle Kunstwerke betrachtet werden.

## **2 Film- und Verfilmungsanalysen**

Wichtig ist zunächst, zu erwähnen, dass schon zahlreiche Methoden zur Untersuchung von Filmen und Verfilmungen entworfen wurden und, dass keine davon als die einzig Richtige gilt. Die Untersuchungsart sollte an die jeweiligen literarischen, beziehungsweise filmischen Werke angepasst werden. Dazu ist es möglich, eine der bereits entworfenen Methoden, eine Kombination aus diesen, oder gar eine Eigenkreation anzuwenden. Ganz gewiss existieren stets ähnliche erste Vorgänge, die sich automatisch beim Zuschauer während der Filmrezeption vollziehen. Sofern es sich nicht um einen gewöhnlichen Rezipienten handelt, sondern um einen, bei dem a priori klar ist, dass das Filmmaterial eine gewisse Erkenntnis bringen soll, so reicht der Vorgang des Filmschauens über die reine Rezeption hinaus. Das Gesehene wird aufgenommen, wodurch Impressionen



entstehen, die danach strukturiert und gedeutet werden. Es kann auch noch weiter gehen, wenn der Rezipient sich bereits auf einer wissenschaftlichen Ebene bewegt. Ab diesem Punkt spricht man von Filmanalyse, in welcher die Bilder des Films auf ihre Charakteristiken und Auswirkungen hin untersucht werden. Dabei zählt das, was gezeigt wird, aber vor allem auf welche Art und Weise es dargestellt wird. (Pittrof, 2002: 19f)

Ein Film beinhaltet im Gegensatz zu einem aus rein verbalsprachlichen Elementen bestehenden Text, einen Komplex aus Bild, Musik und Ton. Die filmische Bedeutung ergibt sich aus Bild, Sprache, Schrift, Musik und Geräuschen.

Ein Film wird in erster Instanz immer auf subjektiver Ebene interpretiert und gedeutet. Daraufhin beschäftigt sich der Zuschauer mit seinem individuellen Weg der Rezeption und setzt diesen in einen Kontext. Erst danach kann mit der Analyse des filmischen Aufbaus begonnen werden, wofür sich eine Zerlegung des Filmes in einzelne Abschnitte als durchaus dienlich erweist.

Die Analyse eines Films möchte dessen diverse Strukturen erkenntlich machen und erforscht daher dessen Zeichen-, Zeit- und narratives System. Sind diese Strukturen erst aufgeschlüsselt, so ist ein gewisses Vorwissen von Nöten, um die dargelegten Zeichen verstehen zu können. Dieses Wissen kann sich beispielsweise auf Emotionen beziehen. (Fritsch; Fritsch, 2010: 28ff)

Da wie bereits erwähnt, kein allein gültiges Werkzeug zur Filmanalyse entwickelt wurde, gilt es die Methode für den jeweiligen Film zuzuschneiden. Zusätzlich erschwert erscheint diese Situation in Bezug auf Verfilmungen von literarischen Texten, welche immer in einer ganz bestimmten Relation zum Original betrachtet werden müssen. Hier ist es umso wichtiger, sowohl das Ausgangsmaterial, als auch jenes adaptierte, präzise erfasst zu haben, um in der Lage zu sein, bei der Analyse angemessen vorzugehen. (Fritsch; Fritsch, 2010: 37f)

Laut Kanzog sind medienspezifische Elemente stets in die literaturwissenschaftliche Untersuchung der Struktur einer Verfilmung mit einzubeziehen. Sobald ein Film sich auf ein zuvor erschienenenes Buch stützt, so bewirkt dieser beim Zuschauer entweder die Erinnerung an das bereits rezipierte literarische Werk, oder aber weckt das Interesse dieses im Anschluss zu lesen. Somit wird der Film zu einer Angelegenheit von wirkungs-, literatur- und rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung.

Ein Film, noch mehr als ein Text, hat zur Eigenschaft, sehr subjektiv wahrgenommen zu werden und kann dadurch nur schwer medienspezifisch rezipiert werden. Die Bilder sind immer in Bewegung, die Schnitte passieren rasch und der Einsatz von Identifikations- und emotionalen Elementen verleiht der Rezeption einen individuellen Charakter. (Kanzog, 1981: 8ff)

Daher sollte die Untersuchung nach Kanzog mithilfe eines Protokolls von Beschreibungen vor sich gehen. Diese Methode der Filmphilologie wird durchgeführt indem man die Informationen eines Filmes, sowohl verbaler, als auch bildlicher Natur, niederschreibt. Auch bei Literaturverfilmungen, bei welchen die verbal sprachlichen Mittel leicht vergleichbar sind, werden alle Faktoren zur Untersuchung hinzugezogen. Der Informationscode eines Filmes wird als Text gehandhabt und mit Hilfe des entsprechenden Filmvokabulars charakterisiert. Generell gilt, dass der Originaltext sowohl als grobe Vorlage und Anstoß dienen als auch zu großen Teilen übernommen werden kann. Weglassungen und Hinzufügungen sind medienspezifisch bedingt legitim. (Kanzog, 1997: 10ff) Die Basis der Analyse ist hierbei der fertige Film, nicht das Drehbuch. Dieses erfährt nämlich im Zuge der Dreharbeiten automatisch Änderungen und gerät erst in diesem Stadium zum Endpunkt seiner Entwicklung.

Berücksichtigt man, dass das Wort *Text* so viel bedeutet wie Gewebe oder Zusammenhang, so kommt auch dem Film der Status eines Textes zu. Der Film besitzt eine eigene Sprache, die Filmsprache, für dessen Analyse der Wissenschaftler ein eigens angepasstes Vokabular verwenden sollte. Die Linguistik bietet theoretisch eine ganze Bandbreite an solchen Vokabeln, welche allerdings, aufgrund der unterschiedlichen Strukturen von Literatur und Film, nicht ohne weiteres für das filmische Medium angewandt werden können. Somit muss der Film als ein Geflecht aus Zeichen akustischer und visueller Natur angesehen werden.

Grundvoraussetzung für die Literatur-, Film- und Verfilmungsanalyse ist, laut Kanzog, das Erschließen der jeweiligen Erzählstruktur. Bevor man mit einer Analyse beginnen kann, müssen Handlung und Kontext des Films identifiziert und dargelegt werden. Bei der Erzählstruktur eines Werkes handelt es sich immer um ein eigenständiges Element, das unabhängig vom Medium, eine einheitliche Darstellungsweise zu eigen hat. Daher bietet es sich als Parameter für eine vergleichende Analyse von Literatur und Verfilmung an. (Kanzog, 1981: 12ff)

Eine weitere Analyseart, die sich erzählspezifisch orientiert, stützt sich zum Beispiel auf den Inhalt und hinterfragt Handlung, Personen, Erzählstruktur und Aussage eines Films. Nachdem man durch die Gattungsbestimmung einen Kontext hergestellt hat, hat man eine solide Basis zur Analyse geschaffen. Sowohl für eine vorläufige Grundanalyse, als auch zur Ermittlung einer spezifischen Erkenntnis, wie es im vorliegenden Fall zutrifft, ist diese Methode am besten geeignet.

Weiter könnte der Vergleich durch die Untersuchung der Kameraeinstellungen und Sequenzen fortgeführt werden, sofern man einer systematischen Analyse folgt. Die Einzelteile werden dann sinngemäß zusammengefügt, wodurch sich letztendlich ein Konstrukt herausbildet, welches mittels einer bestimmten Methode erforscht werden kann. Das Schema dieses Konstrukts, die einzelnen Kameraperspektiven und –führungen, die Montage, oder das Licht spielen ebenfalls Rollen bei einer sehr detaillierten generellen Filmanalyse.

Es muss klargestellt werden, dass weder eine Filmanalyse, noch ein Vergleich zwischen literarischem Werk und dessen filmischer Adaption, sämtliche theoretisch mögliche Detailbeschreibungen oder Vergleichspunkte durcharbeiten kann, oder soll. Daher ist es ratsam, wie es auch in dieser Untersuchung vollzogen wird, ein Erkenntnisinteresse zu formulieren und die Analyse auf einen bestimmten Rahmen zu beschränken. (Fritsch; Fritsch, 2010: 37ff)

Für Matthias Hurst, beispielsweise, ist die Erzählsituation der zentrale Faktor zur vergleichenden Analyse von literarischen und filmischen Werken. Diese kann entweder durch einen auktorialen-, einen personalen-, oder einen Icherzähler charakterisiert sein. Seiner Ansicht nach wird durch die Art der Erzählinstanz sowohl die Aussage als auch die Wirkung eines Erzählwerkes bestimmt. Da nun das Hauptziel einer Verfilmung die Nachahmung dieser beiden letzteren Elemente eines literarischen Originals sein sollte, müsste die Erzählsituation für den Vergleich im Mittelpunkt stehen. (Hurst, 1996: 104)

Berücksichtigt man, dass dem Medium Film die eben genannten Möglichkeiten von Erzählsituationen gar nicht alle offen stehen, so wird klar, dass dieses Analysemodell nicht ganz ausgereift ist.

Die Filmanalyse mittels rhetorischer Strukturen ist nicht zu hundert Prozent zweckdienlich, wird allerdings trotzdem angewandt. Hier wird von der Bildabfolge als

Rhetorikmittel, analog zu verbal sprachlichen Rhetorikmitteln eines Textes, ausgegangen. Die Art und Weise der Kameranutzung steht im Mittelpunkt und fungiert als Demonstrationswerkzeug, nicht als Erzählinstanz. Es wird angenommen, dass der Diskurs eines Filmes grundsätzlich den gleichen Leitlinien folgt, wie jener eines Textes, im Gegensatz zu letzterem allerdings, mit der verbalen Sprache nichts zu tun hat. (Kanzog, 2001: 7ff)

Abgesehen von dieser Methode, gibt es beispielsweise psychoanalytische Verfahren, welche sich auf die Thesen berühmter Vertreter des Faches stützen. Die Werke werden hinsichtlich ihrer psychologischen Gesichtspunkte untersucht, wobei oftmals die Erkenntnisse Freuds, wie der Elektra-, oder Ödipuskomplex, zur Forschung herangezogen werden.

Ein weiterer Ansatz der Filmanalyse ist das kommunikationswissenschaftliche Modell. Hier spielen Literaturität, Soziologie, Semiotik und Psychologie eine Rolle. Die vier Realitäten in Bezug auf Film, Bedingung, Bezug und Wirkung dienen der systematischen Aufschlüsselung der filmischen Strukturen. Die Filmrealität untersucht die Art und Weise, in welcher die Handlung durch die Filmwerkzeuge gestaltet wird. Die Bedingungsrealität fragt nach dem Grund der Kreation, während die Bezugsrealität darauf aus ist, die Beziehung zwischen der weltlich-echten Angelegenheit und jener des Films zu verstehen. Die Wirkungsrealität beschäftigt sich mit der aktuellen Publikumsreaktion. (Fritsch; Fritsch, 2010: 44ff)

Wie beim Übersetzen von einer Sprache in die andere, muss auch bei der Übertragung von literarischem Stoff in das Medium Film die Sprache zuerst dekodiert, dann interpretiert und schließlich neu kodiert werden. Die intersemiotische Übersetzungsanalyse beschäftigt sich mit den Bedeutungselementen und deren gelungener Transponierung von einem Medium ins andere. (Kesicka, 2009: 11)

Bevor auf die hier angewandte Methode näher eingegangen wird, möchte ich abschließend jene der Diskursanalyse vorstellen.

Die Diskursanalyse ist eine Methode der Soziologie und Kommunikationswissenschaft und verfolgt das Ziel, das Vorgehen bei der Konstruktion des Films als medialen Text zu begreifen. Der Regisseur bietet den Zuschauern einen Diskurs an, schafft also eine Gesprächssituation. In dieser Situation bekommt der Rezipient die Gelegenheit, eine Antwort darauf zu

formulieren. Dies geschieht durch die Bilder, die er zu dem Gesehenen in seinen Gedanken formt. Die Kreation dieser Bilder hängt von seiner Erfahrung über Erzählstrukturen und von den abgespeicherten bildlichen Darstellungen in seinem und den Köpfen der ihn umgebenden Gesellschaft ab. Die Diskursanalyse ist somit hauptsächlich eine sozialbezogene Methode, hat aber auch einen psychologischen Aspekt, zumal sie ihren Fokus auf den Aufbau der Kommunikation und dessen Auswirkung auf das Publikum richtet. (Fritsch; Fritsch, 2010: 44ff)

Die vorliegende Diplomarbeit konzentriert sich, der ersten der oben erwähnten Analysearten entsprechend, auf die narrativen und sprachlichen Elemente von Text und Film und die darauffolgende vergleichende Untersuchung derselben.

### **3 Sprache in und zwischen Literatur und Film**

Die Sprache, die eine Film verwendet, setzt sich aus folgenden Merkmalen zusammen: Kameraeinstellungen, Montage, Perspektiven, Lichtverhältnisse, Akustik und Mise en scène.

Die Kameraeinstellungen, beziehungsweise die Einstellungsgrößen, fungieren als eines dieser Elemente. Weiteinstellungen unterscheiden sich von Total, Halbnahe, Nah und Detail. Die Dimension eines Dings oder einer Figur im Bild kann dem Zuschauer Orientierung in Bezug auf den Raum und das Geschehen verschaffen und verleiht jedem Bild einen anderen Ausdruck. (Fritsch; Fritsch, 2010: 40)

Die Kamera hat eine Zeigefunktion inne, wobei in Bezug auf die Informationsvermittlung und somit auch auf die Rezeption der Zuschauer wichtig ist, was wie lange gezeigt wird. (Kanzog, 2007: 129)

Die Montage wird als Kunst des Filmmachens angesehen. Kunst deshalb, da jeder einzelne Filmschnitt etwas Bestimmtes bewirkt, so zum Beispiel einen Standpunktkreation, eine Konklusion, oder eine Gedankenverbindung, wodurch am Ende die perfekte Illusion entsteht.

Der Blickwinkel von dem aus der Filmrezipient die Handlung verfolgt, trägt ebenfalls einen Teil zur filmischen Sprache bei. Die Perspektiven werden in Normal-, Unter-,

oder Aufsicht eingeteilt. Die Kamera filmt also entweder auf der Höhe des Blicks des Darstellers, darunter, oder darüber. So kreiert der Filmemacher gewisse Abstufungen der Wirklichkeit, oder versucht eben diese zu imitieren.

Die Lichtverhältnisse eines Films beeinflussen die atmosphärische Wirkung auf den Zuschauer, wodurch auch diese ein Sprachwerkzeug des Films darstellen. (Fritsch; Fritsch, 2010: 40f) Der Farbaspekt spielt auch eine Rolle in der Informationsvermittlung, zumal Farben auch Zeichen setzen und somit ihre eigene Sprache konstituieren. (Kanzog, 2007: 105)

Geht es um die Akustik im Film, so kann man behaupten, dass sie eine tragende Bedeutung hat, zumal sie einerseits wie das Licht die Stimmung und das Klima erheblich beeinflusst, zum anderen aber auch die Handlung direkt steuern kann. Verbale Sprache ist zu Letzterem im Stande. Der Film setzt sowohl echte Geräusche als auch atmosphärische Akustik ein, wobei Filmmusik getrennt betrachtet werden muss.

Die Mise en Scène, oder Zusammenstellung der Bilder in einer einzelnen Einstellung, beinhaltet die Darstellung der Handlung, den Raum, das Licht, die Figurenkonstellation, und die Bewegung und Ordnung der Kamera. Auch der Fokus auf ein bestimmtes Element in einer Mise en Scène ist Teil dieses filmischen Sprachmerkmals. (Fritsch; Fritsch, 2010: 40ff)

### **3.1 Sprachstrukturelle Parallelen und Unterschiede**

Die bisher genannten Faktoren bilden zusammen die Sprache des Films, welche allerdings erst durch das Verhältnis dieser Elemente zueinander ihre endgültige Wirkung erhält. Die Zeichen, die den filmischen Sprachcode schaffen, lassen sich wie bei anderen Sprachsystemen in zwei verschiedene Gruppen aufteilen. Bezüglich des konkret gezeigten Bildes spricht man von der denotativen Bedeutungsebene, während die konnotative Ebene auf die Bedeutung verweist, die die Grenze des präsenten Filmbildes überschreitet.

Literatur und Film unterscheiden sich in Bezug auf ihre Sprache dahingehend, dass dem Film schlichtweg nicht dieselben Mittel zur Kommunikation zur Verfügung

stehen. Um gewisse, sehr an das literarische Medium gebundene Sprachformen adaptieren zu können, muss der Film sich seine Sprachmittel selbst schaffen. (Kesicka, 2009: 10f)

Diese eigens kreierten Kommunikationswege, können sowohl, wie die bisher aufgezählten, mittels filmischer Werkzeuge beschränkt werden, oder aber durch die Expressivität der Filmsprache gekennzeichnet sein. Außerdem kann in der Sprache des Filmmediums nach verbal sprachlichen Mitteln gesucht werden. Hier muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass die beiden Bereiche durch den Faktor des Abstrakten getrennt sind. Die verbale Sprache ist in der Lage, abstrakte Bedeutungen darzustellen und kann hierzu die Grammatik nützen, welche ebenfalls nur ihr zur Verfügung steht.

Der Film hingegen, baut seine sprachlichen Gefüge aus Bildern zusammen. Sie können insofern als sprachliche Elemente angesehen werden als sie wie auch Wörter die Übermittlung eines Ausdrucks zum Ziel haben. Im Unterschied zur Verbalsprache, besitzt der Film obendrein die Möglichkeit das Dargestellte lebendig aussehen zu lassen. So werden den Dingen von vorn herein eine Art Individualität, ein bestimmtes Naturell und ein eigenes Wesen verliehen.

Ein weiteres differenzierendes Merkmal zwischen verbaler und filmischer Sprache ist die Pluralität, welche ausschließlich die verbale Sprache charakterisiert. Filmsprache gibt es nur eine einzige, welche um einiges einfacher konzipiert und somit generell verständlich ist. (Kesicka, 2009: 19ff)

Ein gemeinsamer Nenner der beiden Medien sind Wörter zur Darstellung von Gegebenheiten. Es gibt daher auch zahlreiche Vertreter des Faches, welche das neuere Medium als Ergänzung und nicht als Nachfolger des literarischen Schreibens ansehen. Die Ansicht, dass filmische Ausdrucksmittel von der Literatur abstammen wird hingegen auch häufig vertreten. (Kesicka, 2009: 28ff)

### **3.2 Dialog**

Grundsätzlich dienen Dialoge der Darstellung von Wesenszügen, Handlungsablauf und Innenleben der Figuren. Weiter charakterisiert der Dialog, oder die

Dialoghaftigkeit eines Werkes stets den Bezug zu seinem Kontext, seinem Schöpfer und die Beziehung des Schöpfers zu seinem Publikum.

In der Literatur erfährt man durch Dialoge die Weltanschauungen der Protagonisten, womit deren Intention bereits erreicht ist. Der Ablauf der Handlung wird nicht durch den Dialog bestimmt, sondern der Dialog selbst ist der Inhalt des literarischen Werkes.

Filmdialoge hingegen zwingen den Zuschauer den Kontext miteinzubeziehen, um der Bedeutung des Dialogs folgen und so den Filmablauf verstehen zu können. Die Funktion des Dialogs konzentriert sich hier nicht auf den Handlungsstrang selbst, sondern unterstützt die Handlung. (Kesicka, 2009: 36f)

In Verfilmungen werden Dialoge aus der literarischen Vorlage entweder in ihrer verbalen, äußerlichen und sinngemäßen Form, inklusive eventueller medial bedingter Streichungen oder Modifikationen, übertragen. Sie können sich aber auch rein inhaltlich ans Original anlehnen. In neuer Form, Sprache oder in neuem Stil können sie dann, an den jeweiligen Hintergrund angepasst, in den Film eingefügt werden. Eine dritte Variante beinhaltet die Rekonstruktion der Dialoge, wobei beispielsweise aus der Erzählerrede im Text Dialoge in der Verfilmung entstehen, oder umgekehrt.

Bei der Kreation der Dialoge in der filmischen Adaption werden der Gattungskontext, der Originaltext und die Alltagssprache berücksichtigt. Meist wird bei einer Literaturverfilmung die Menge der Dialoge gekürzt, zumal der Zeitrahmen ansonsten schlicht gesprengt werden würde. Außerdem müssen die Filmemacher darauf achten, dass die aus dem Text stammenden, eventuell schriftsprachlichen Dialoge in eine orale Form gebracht werden. Weiter ist darauf hinzuweisen, dass selbst wenn der Text eines Dialogs aus der Vorlage nicht wortgetreu übertragen wird, trotzdem seine Eigenschaften, wie beispielsweise die Sprechweise, transponiert werden können. (Kobus, 1998: 26ff)

Filmen steht außerdem die Möglichkeit zur Verfügung, gleichzeitig verschiedene Handlungsstränge ablaufen zu lassen und daraus einen Dialog zu formen. Der essentielle Dialog erfährt auf diese Art eine Akzentuierung, zumal er in Kontrast zu den Nebenhandlungen steht.



Sonderformen des Dialogs sind der dialogisierte Monolog, oder der monologisierte Dialog. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass von zwei Gesprächspartnern nur einer spricht und der andere zuhört.

Der innere Monolog stellt eine weitere Sonderform des Dialogs dar. Er dient sowohl in der Literatur als auch im Film zur Präsentation von Emotionen und Gedanken der Figuren. Beim literarischen Werk bleibt der Verfasser des Textes hier außen vor, er hat keinen Zugang zur dieser Mikrowelt. Der Film arbeitet hier mit der Stimme aus dem Off, welche ertönt, während man den betreffenden Darsteller stumm im Bild sieht. Persönlichkeiten werden so deutlicher gezeichnet und die Rezipienten fühlen sich diesen näher. (Kesicka, 2009: 36ff)

### **3.3 Erzählsituation**

In diesem Punkt sind sich Film und Literatur relativ nahe, da sie sich ähnlicher Methoden bedienen.

Auf die Struktur des narrativen Raums bezogen, unterscheiden die beiden Medien sich allerdings deutlich. Die einzelnen Bilder des Films präsentieren Teile von Räumen, die der Rezipient dann geistig zu einem Ganzen formen kann. Auf diese Art lässt der Regisseur künstliche, narrative Räume entstehen, die er immer erweitern kann. Während die Literatur hier nur mit Wörtern arbeitet, benutzt das filmische Medium, abgesehen von den bereits genannten Bildern, auch Töne und Musik.

Die Erzählperspektive des Films kann, analog zum auktorialen Erzähler des Textes, indirekt, oder dem literarischen Ich Erzähler entsprechend, direkt sein. Indirekt bedeutet, dass die Erzählung durch eine Stimme vermittelt wird, die keine Rolle in der Handlung übernimmt, wodurch der Regisseur die Möglichkeit bekommt, die Art und Weise der Rezeption des Zuschauers zu steuern. Oft kreiert diese Stimme die Rahmenhandlung der filmischen Erzählung und bewirkt, dass das Publikum den Eindruck gewinnt, sie befände sich sowohl räumlich als auch zeitlich außerhalb der Geschichte. Die indirekte Weise des filmischen Erzählens durch eine allwissende Stimme, die den ganzen Handlungsablauf im Griff hat, wirkt jedoch oft langweilig und aufdringlich auf das Publikum.

Die direkte Erzählweise ist im Film, wie im Text, durch das Mitwirken des Erzählers als Protagonist in der Handlung charakterisiert. Durch das nach außen Klappen ihres Innenlebens wird diese Figur und somit auch das gesamte Werk an den Zuschauer herangerückt, welcher sich dadurch leichter in beiden wieder findet. In Dialog- oder Monologform berichtet der Icherzähler meistens nur gewisse Teile einer Geschichte und schafft, wie auch der auktoriale Erzähler, einen Rahmen für die Erzählung.

Die erlebte Rede, welche in der dritten Person vollzogen wird, zeichnet sich einerseits durch ihre Neutralität und andererseits durch die Möglichkeit aus, verschiedene Anschauungen darzulegen. Sie wirkt weniger aufgesetzt und ist nicht so penetrant wie eine allwissende und alles lenkende Stimme aus dem Off.

Auch der innere Monolog, welcher weiter oben bereits erläutert wurde, gilt als ein sehr beliebtes filmisches Erzählmittel. (Kesicka, 2009: 40ff)

### **3.4 Zeit**

In Verfilmungen ergeben sich im Gegensatz zu literarischen Werken vielfältige Möglichkeiten Figuren aus verschiedenen zeitlichen Perspektiven handeln zu lassen.

Der Zeitraffer, welcher grundsätzlich in so gut wie jedem Film aufgrund des vorgegebenen zeitlichen Rahmens und der Zeitgrenze der Konzentration des Zuschauers Anwendung findet, stellt eines dieser Werkzeuge dar. Mittel um diesen einzusetzen sind zum Beispiel durch Konventionen gekennzeichnet. Der Rezipient identifiziert letztere in einer Szene und dichtet sich den Rest geistig hinzu. Mittels verbaler Sprache in Form von Dialogen, Untertiteln oder Angaben zum Datum, oder durch die Veränderung der Figuren kann der Rezipient erkennen, dass Zeit verstreicht.

Die Zeitlupe ist ein weiteres Mittel, den fiktiven Zeitablauf zu manipulieren. Eine Szene wird ausgedehnt, um an dieser Stelle einen Akzent zu setzen, oder die Spannung zu steigern. Diese Verlangsamung kann bis zum Stillstand der Zeit führen, welche auch in literarischen Werken angewandt werden kann.

Die zeitliche Perspektive kann auch eine Inversion darstellen, bei welcher der Film an jenem Punkt ins Geschehen einsteigt, an dem die Geschichte ihren Schluss erreicht. Von da an wird der Handlungsstrang rekonstruiert, woraufhin im Finale erneut gezeigt wird, was zu Beginn zu sehen war. So entsteht eine Rahmen, der dem Rezipienten das Verständnis des Zeitaufbaus leichter gestaltet.

Der Film bedient sich außerdem dem Einsatz unterschiedlicher Blenden, welche entweder, wie es bei der Aufblende der Fall ist, ein Bild aus der Dunkelheit erscheinen oder wie es bei der Abblende geschieht, ein Bild in die Dunkelheit abtauchen lassen. So können Passagen eingeleitet und abgeschlossen werden, oder auch, durch die Überblendung, bei welcher zwei Bilder ineinander fließen, thematisch mit einander verbunden werden. (Kesicka, 2009: 65ff)

### **3.5 Raum**

Die Raumgestaltung im Film kann äußerst verflochtene Objekt-Raum-Beziehungen herstellen und zwar nicht nur auf der Ebene des Bildschirms, sondern auch auf jener der Handlung. Mehrere Orte können sich zur gleichen Zeit auf ein und dieselbe Handlung beziehen. Die Totale, die Kamerabewegung, der Ton und die Montage sind die filmischen Mittel zur Darstellung dieses Raumverhältnisses.

Grundlegend imitiert der Film lediglich die Räume der realen Welt und besteht somit aus rein fiktiven Räumen, was der Raumgestaltung des Textes sehr ähnelt. (Kesicka, 2009: 76f)

### **3.6 Transferprozess**

Dieser Vorgang stützt sich vor allem auf den materiellen Wert der literarischen Vorlage. Von diesem Material, welches sich konkret aus Diskursen zusammensetzt, wird erst selektiert, um dann zu filmspezifischen Diskursen umgeformt zu werden. Dabei werden Parts, die nur schwierig oder gar nicht transformierbar sind, ausgelassen, oder es werden, aufgrund von unterschiedlichen Vorlieben und

Anschauungen von Autor und Regisseur, Teile des Ausgangstextes ignoriert, die sehr wohl gut verfilmbar wären. Auch das dazu Erfinden von Elementen gehört zum Transferprozess.

Laut Kanzog kann man bezüglich des Transfers von Buch zu Film in jedem Fall davon ausgehen, dass das Endprodukt eine Analogiebildung zum Originaltext ist, dass beim Transfer stets Informationen verloren gehen, dass Varianten und Invarianten entstehen und dass sich die Adäquatheit der Verfilmung nicht allgemein bestimmen lässt, sondern nur individuell. (Kanzog, 1991: 17)

Bei der Ansicht der Adaption als intersemiotischer Übersetzungsvorgang gilt es, den Transferprozess auf der Basis einer werkgerechten Transponierung der Literatursprache in die Filmsprache zu vollziehen. Hierbei kann die Verfilmung, der literaturzentrierten Filmtheorie zufolge, von ihrer Vorlage abhängig sein oder aber wie bei poststrukturalistischen Ansichten, autonom existieren. Am Ende des Prozesses entsteht eine Verfilmung, welche wie die literarische Vorlage aus einem Textsystem besteht, das durch den Zuschauer schließlich legitimiert wird. (Kesicka, 2009: 112)

Nicht jedes literarische Werk weist die gleichen Voraussetzungen für eine filmische Umsetzung auf. Manche Texte sind von ihrer narrativen Struktur oder von ihrer Gattung her eher für die Transponierung in das Medium Film geeignet als andere.

Weiter muss man sich beim Vergleich zwischen Buch und Film im Klaren darüber sein, ob die Verfilmung autonom existieren kann oder ob es sich nur um eine Form des Originals handelt, welche ohne letzteres nicht standhaft wäre.

Weit verbreitet ist die Auffassung, dass eine filmische Adaption vor allem den Sinngehalt des Textes beibehalten muss, damit die Vorlage nicht angegriffen wird.

Beim Transfer kommt es zwangsläufig zu Problemen, da wie bereits erwähnt nicht jede Textstruktur in Filmsprache umgewandelt werden kann. Die Erzählperspektive und Raum- und Zeitverhältnisse sind hier hauptsächlich betroffen. Aufgrund seines Abstraktheitsaspekts hat ein Text erheblich mehr Spielraum in Bezug auf Zeitgestaltung, während der Film, sobald er ein Bild präsentiert, an diesem festgenagelt ist.

Geht es um den Transfer einer Icherzählsituation, so stellt sich bei der Verfilmung die Frage, inwieweit der Icherzähler in die Kameraführung miteinbezogen wird.

Theoretisch müsste dies zu hundert Prozent geschehen, was allerdings so nicht umzusetzen ist, da es für den Rezipienten zu anstrengend wäre. Weiter würde der Darsteller zu einem reinen Beobachter werden, was in der Umsetzung ebenfalls Probleme ergäbe. Selbiges gilt für die Vermittlung von Emotionen und Überlegungen, die im Prinzip stets verbalsprachlich kommuniziert werden müssten, um adäquat umgesetzt zu werden. Es könnte maximal das wahrnehmende Ich, aber nicht das denkende Ich der literarischen Vorlag transferiert werden. Auf diese Art würde der Zuschauer jedoch bald geistig abschalten, da er sich gelangweilt oder genervt fühlen würde. (Kesicka, 2009: 78ff) (Peters, 1989: 245ff)

Noch ein gravierendes Problem beim Transferprozess zwischen Literatur und Film stellt die Tatsache dar, dass sich der Film extrem nahe an der echten Welt orientiert und befindet. Die Filmbilder präsentieren reale Objekte und veranlassen so beim Zuschauer die Rezeption der Wirklichkeit. Das filmische Medium ist ausschließlich in der Lage Materielles darzustellen.

In der Literatur werden im Gegensatz dazu vorrangig Gefühle und Gedanken der Protagonisten und somit die mentale Welt behandelt. Diese kann lediglich durch verbal sprachliche Mittel kommuniziert werden, wodurch sie oft nur schwierig oder gar nicht adäquat in das Medium Film transferiert werden kann. (Kesicka, 2009: 78ff)

### *3.6.1 Einige Kategorien*

Um die Literatursprache für eine Verfilmung umzuformen, existieren unterschiedliche Wege. Gemessen am Standpunkt der Werktreue gegenüber, lassen sich folgende Prozesskategorien erkennen:

Die Aneignung literarischen Materials behandelt lediglich gewisse Passagen aus dem Originaltext und kreiert den Rest seines Stoffes eigenständig.

Beim Transfertypus der bebilderten Literatur wird dem Ausgangstext sehr treu gefolgt und viele Teile daraus ohne Umformung, direkt ins neue Medium übertragen. Aufgrund dieser extrem strengen Orientierung am Original, ergibt sich hierbei oft das Problem einer zu herkömmlichen, zu strukturierten Adaption.

Bei der Transformation geht es hauptsächlich um die Transferierung der inhaltlichen Bedeutung des Textes, während die Adaption als Dokumentation, welche von vergleichenden Untersuchungen wenig betroffen ist, meist Theaterstücke registriert.

Die aktualisierende Adaption formt das Textmaterial in eine modernere Fassung um und überschreitet so den geschichtlichen Hintergrund. Diese Art des Transfers kann auch aktuell-politisierend sein, indem sie sich politisch in eine bestimmte Richtung bewegt und ein entsprechendes Weltbild vermitteln möchte.

Historisierende Adaption betont den geschichtlichen Aspekt eines Werkes, ästhetisierende Adaption die äußere Form, psychologische Adaption die mentale Seite und parodierende Adaption dient oft schlicht zur Unterhaltung. (Kesicka, 2009: 92ff)

Schlussendlich soll an dieser Stelle noch die intersemiotische Übersetzung als Transferprozess dargelegt werden. Wissenschaftler erklären diese Art der Adaption auf verschiedene Weisen und bringen sie mit unterschiedlichen Verfahren in Zusammenhang. So wird beispielsweise festgehalten, dass die Übersetzung des Verbalen über drei Kanäle erfolgt: das Visuelle, das Auditive und die Bewegung. Die Übersetzung ist immer als in enger Verbindung mit der Interpretation stehend anzusehen. (Kesicka, 2009: 99ff)

Die Kategorisierung in verschiedene Adaptionsformen erleichtert den Vergleich zwischen Original und filmischer Umsetzung. Nach Identifikation des Adaptionstypen kann man eine geeignete Analyseform auswählen. Sowohl hinsichtlich der Adaptions-, als auch für die Analyseart hat man es in der Regel mit Mischformen zu tun, da der Rezeptionsprozess immer mit Interpretation einhergeht. (Kesicka, 2009: 97)

### *3.6.2 Rezeption*

Die Rezeption eines Filmes entspricht dem Lesevorgang eines Textes. Die kognitive Filmtheorie sieht den Zuschauer als Subjekt und möchte nachvollziehen, wie sein Filmverständnis zustande kommt. Dieser Theorie zufolge sucht der Zuschauer erst die wichtigen Sinnelemente des Films, um diese dann weiter zu analysieren,

Hypothesen aufzustellen und diese schließlich zu bestätigen oder zu widerlegen. Im Gegensatz dazu zielen Poststrukturalistische Theorien darauf ab, die Wirkung des Films auf den Rezipienten, welcher in diesem Falle als passives Objekt angesehen wird, herauszufinden.

Die Rezeption eines Textes läuft ähnlich ab: Es werden von Seiten des Lesers Hypothesen aufgestellt und überprüft. Für die Rezeption beider Medien gilt, dass ein gewisses Vorwissen des Rezipienten von Nöten ist, um das jeweilige Werk zu komplettieren. Jeder Leser und jeder Zuschauer interpretiert das Gesehene auf seine Art und bedient sich hierzu seines individuellen Wissens. Dieses Wissen muss in Bezug auf die Allgemeinheit, aber auch in Bezug auf narrative Strukturen vorhanden sein, da sowohl Text als auch Film mit Strukturen dieser Art aufgebaut sind.

Der Autor konstruiert einen Text, der jedoch erst vom Leser fertiggestellt wird. Erst durch das Entdecken und Entschlüsseln des Sprachcodes lässt der Leser das vollständige Werk entstehen. Die geschichtlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in denen sich der Leser befindet wirken auf die Textrezeption mit ein, wodurch noch einmal deutlich wird, dass es keine einzig gültige Interpretation eines Textes geben kann.

Die Rezeption eines Films funktioniert auf vergleichbare Weise, indem der Zuschauer durch die Lösung des filmischen Codes das Kunstwerk vollendet. Außerdem wird er zuständig für die Erzählung, indem er die Erzählkomponenten zusammenfügt.

Dadurch, dass ein Regisseur einer Adaption, beim Rezipieren des Vorlagentextes auf sein eigenes Vorwissen zurückgreift, wodurch jener aufgeschlüsselte Text entsteht, welcher die Basis für die darauffolgende Verfilmung darstellt, in welcher der Text erneut codiert wird, ergibt sich bei der Adaption eine mehrdimensionale Bedeutung. Die Verfilmung ist nicht, wie der Originaltext, nur einmal codiert, da sich hierbei abgesehen von narrativen Strukturen auch filmische ergeben.

Sofern der Verfilmungsrezipient den Basistext bereits gelesen hat, nimmt er den Film nicht als eigenständiges Werk wahr, zumal er sämtliche, den Text betreffende Impressionen in die Filmrezeption mit einfließen lässt.

Auch beim Film wird vom Regisseur eine Botschaft an den Zuschauer gesendet, wodurch analog zur Autor-Leser-Beziehung ein Kommunikationsvorgang stattfindet.

Der Rezipient decodiert den Filmaufbau, definiert diesen und wandelt ihn in reale Strukturen um. Dabei kann der Zuschauer entweder, der kognitiven Filmtheorie zufolge als Objekt oder der poststrukturalistischen Theorie folgend, als Subjekt fungieren.

Für den Zuschauer einer Verfilmung spielt der Sinngehalt des Originaltextes für die Rezeption keine Rolle, zumal er diesen aus den filmischen Diskursstrukturen beziehen kann. (Kesicka, 2009: 105ff)

## 4 Text

### 4.1 Angaben zum Autor

Alessandro Baricco wird 1958 in Turin geboren. Im Jahr 1983 schließt er dort das Studium der Philosophie mit einer Arbeit über Ästhetik und jenes der Musikwissenschaft mit einem Klavierdiplom ab. Verschiedene Veröffentlichungen zeugen von seiner fortwährenden Hingabe für beide Bereiche – *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* oder seine Abhandlungen über Walter Benjamin und die Ästhetik zählen zu den bekanntesten Werken dieser Zeit. Zu *Una vita spericolata* schreibt er 1984 das Drehbuch, wofür er einige Preise bekommt. Außerdem betätigt sich Baricco bei den Blättern *La Stampa* und *La Repubblica* als Journalist. Er übt sich des Weiteren als Musikkritiker, indem er einen Text zu Gioacchino Rossini – *Il genio in fuga. Sul teatro musicale di Rossini* - veröffentlicht.

*Castelli di rabbia* (1991) und *Oceano mare* (1993) sind seine ersten Romane, die sogleich große Erfolge feiern. Ersterer gewinnt den *Premio Selezione Campiello* und den *Prix Médicis*, letzterer den *Premio Viareggio per la Narrativa*. Sein Monolog *Novecento* (1994), der sowohl als Theaterstück, als auch als Film reproduziert wird, und sein Roman *Seta* (1997), wodurch er auch im deutschsprachigen Raum einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht, werden vom Publikum ebenfalls mit Begeisterung aufgenommen. Nach *Seta* wurden viele seiner Werke in deutscher Sprache publiziert. Der Roman *City* (1999), hingegen, erntet eher schlechte Kritiken.



Die kurze Erzählung *Senza Sangue* (2002) und *Questa Storia* (2005) sind Bariccos zuletzt herausgegebene Romane.

Der Autor ist regelmäßig in der Öffentlichkeit präsent, sei es aufgrund von schriftlichen Veröffentlichungen seiner Romane, Essays oder Artikel, oder wegen seiner mündlichen Kommentare zu verschiedenen sozial relevanten Themen. Abgesehen davon führt Baricco 1993 durch die der Oper gewidmeten Fernsehsendung *L'amore è un dardo* auf Raitre. Ein Jahr später bemüht er sich, in der eigens geschaffenen Sendung *Circolo Pickwick*, den Zusehern Literatur näher zu bringen. Ein ähnliches Ziel wird wohl mit der Sendung *Totem* verfolgt, worin Alessandro Baricco und der Theaterregisseur Gabriele Vacis verschiedene literarische Werke kommentieren und vorlesen. Etwa zur gleichen Zeit gründet er in Turin die Schreibschule *Scuola Holden* um seinem Bestreben das literarische Schreiben zu popularisieren, noch besser und gewissenhafter nachgehen zu können. (Fuchs, 2003: 19f) ([http://de.wikipedia.org/wiki/Alessandro\\_Baricco](http://de.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Baricco), 15.10.2012)

## 4.2 Inhalt

### 4.2.1 Äußerer Handlungsablauf

Bariccos Monolog präsentiert das einzigartige Leben des Schiffspianisten *Novecento*, erzählt aus der Sicht dessen besten Freundes, dem Schiffstrompeter, Tim Tooney. Novecento wird im Jahr 1900 als Neugeborenes auf einem Klavier in der ersten Klasse des Schiffes vom schwarzen Matrosen Danny Boodmann aufgefunden. Der Säugling befindet sich in einer für Zitronen vorgesehenen Kiste mit der Aufschrift *T.D. Lemons* (*Limoni* im Originaltext), worin er offensichtlich von Dritte-Klasse Passagieren zurückgelassen wurde. Danny Boodman beschließt sogleich, der Ziehvater des Jungen zu werden und ihn daher nach sich selbst zu benennen. Außerdem nimmt er bei der Namensgebung auch auf die Kisten Aufschrift und das gegenwärtige Jahr, 1900, Bezug. Dies ist der Beginn der außergewöhnlichen Geschichte des *Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento*.

Nun befindet sich Novecento in der Obhut Danny Boodmanns auf der *Virginian*, einem großen Auswandererschiff, das mehrmals im Jahr zwischen Europa und Amerika hin- und herfährt. Auf dem Dampfer geboren und aufgewachsen hat das Kind weder eine Schule besucht, noch sonst irgendeine Institution oder Anstalt worin sein Name hätte notiert werden können. Offiziell hat Novecento niemals existiert. Acht Jahre später stirbt Danny Senior, womit Novecento zum zweiten Mal Waise wird. Schon davor wurde die Problematik des nicht registrierten Waisenkindes aufgegriffen, doch diesmal ist es des Kapitäns voller Ernst den Jungen von Bord bringen zu lassen. Dieser ist jedoch plötzlich wie vom Erdboden verschluckt und der Großteil der Besatzung findet sich bereits mit dessen Tod ab. Schließlich ist es nicht allzu weit her geholt an einem Sturz von der hohen Reling in den unberechenbaren Ozean zugrunde zu gehen, vor allem als Achtjähriger. Nach zwei Tagen wird die Suche erfolglos abgebrochen und bald darauf sticht der Dampfer erneut in See.

Völlig unverhofft und auf mysteriöse Art und Weise taucht der Kleine eines Nachts, am Klavierhocker im Ballsaal der ersten Klasse sitzend und eine bezaubernde Melodie spielend, wieder auf. Wie durch ein Wunder ist er in der Lage dem Klavier die süßesten Töne zu entlocken - er beherrscht das Instrument wie kaum ein Zweiter. Trunken von der Magie seines Spiels stehen Passagiere und Besatzungsmitglieder ungläubig und zugleich fasziniert im Saal, um das Ereignis hautnah mizuerleben.

Die Jahre verstreichen und man beginnt den Pianisten Novecento, nicht nur auf dem Schiff, zu kennen. Passagiere, die ihn an Bord spielen hörten, berichten auf aller Welt über dieses spezielle Erlebnis, wodurch er einen relativ hohen Berühmtheitsgrad erlangt. Doch weder während seiner Kindheit noch als Jugendlicher oder Erwachsener verlässt er jemals die *Virginian*. Als er siebenundzwanzig Jahre alt ist wird Tim Tooney Mitglied der Schiffsband und somit ein Kollege, aber auch der beste Freund Novecentos. Sechs Jahre verbringen die beiden gemeinsam auf dem Dampfer, erzählen einander ihre Lebensgeschichten und machen prägende, interessante und teilweise sogar mystische Erfahrungen zusammen.

Die Geschichten vom unermesslichen Talent Novecentos sind bis zum selbsternannten *Erfinder des Jazz*, Jelly Roll Morton, durchgedrungen, welcher sogleich beschließt die Ikone zu einem Duell herauszufordern. Morton begibt sich

mehr als siegessicher an Bord der *Virginian*, um dort die schmerzhafteste Erfahrung einer Niederlage zu machen.

Einige Zeit und zahlreiche Überfahrten später beschließt Novecento aus dem Nichts heraus das Schiff zu verlassen. Er teilt seinem Freund Tim mit, dass er in New York von Bord gehen würde, um das Meer *von der anderen Seite* betrachten zu können. Ein Passagier habe ihm davon berichtet, wie ein Erlebnis dieser Art dessen Weltanschauung verändert und ihn somit aus seiner lebensfremden Abgeschlossenheit gerettet hätte. Tim ist zwar perplex von der unerwarteten Neuigkeit, doch nachdem er Novecentos Beweggründe für diese lebensverändernde Entscheidung äußerst kritisch hinterfragt hatte, ist er letztendlich glücklich für seinen Freund. Gemeinsam malen sie sich bereits Szenen an Land aus, wie sie in Novecentos zukünftigem Haus mit dessen Frau Truthahn speisen, während beide genau wissen, dass dieser Abschied einer für die Ewigkeit sein würde und dass es sich bei diesen Bildern um reine Illusionen handelt.

Als der Ozeanriese am New Yorker Hafen liegt und Novecento langsam die Treppe, die vom Deck zum Erdboden hinab führt hinuntersteigt, hält er plötzlich an und macht Kehrt, um wieder im Schiffsrumpf zu verschwinden. Anfänglich erneut verstört, enttäuscht und voller Sorge um seines Freundes Wohlbefinden, begreift Tim allerdings schnell, dass dies die einzig richtige Entscheidung Novecentos gewesen war, da dieser sichtlich ausgeglichen und wunschlos scheint.

Nach sechs schönen Jahren an Bord verabschiedet sich Tim im August 1933 von der *Virginian*, um sein Leben an Land weiterzuführen. Während er dies trotz des Krieges verzweifelt versucht, hört oder sieht er gar nichts mehr von seinem Freund. Bis zu dem Tag, an dem ihm der Brief eines Bekannten mitteilt, dass die Sprengung des Schiffes geplant sei und Novecento sich immer noch an Bord befände. Kurzum beschließt Tim, den Hafen von Plymouth in England aufzusuchen, wo das Schiff voll beladen mit Dynamit und samt dem letzten Passagier auf seine letzte Fahrt wartet. Es wird die Fahrt ins offene Meer sein, wo es in die Luft gejagt werden würde.

Tim und Novecento unterhalten sich, beide auf Sprengstoffkisten im Schiffsbauch sitzend, ein letztes Mal. Das Gespräch dreht sich um Novecentos Angst vor der unendlichen Welt außerhalb der *Virginian* und um die Zufriedenheit, die ihn aufgrund seines glücklichen Lebens und seines Friedens mit sämtlichen Lebenssituationen,

erlebt oder verpasst, erfüllt. Er spielt auf ironische Weise die ihm bevorstehende Szene am Himmelstor nach, indem er den Dialog zwischen ihm und dem Pförtner (oder auch *Gott*) wiedergibt. Ganz offensichtlich ist er bereit, das irdische Dasein hinter sich zu lassen.

#### 4.2.2 Themen des Textes

Die Hauptthematik der Erzählung bezieht sich auf das Unmaß an Auswahlmöglichkeiten und die Probleme, die es mit sich zu bringen vermag. Für viele Individuen stellt solch eine Situation, nämlich jene einer umfangreichen Wahlmöglichkeit, eine komplizierte oder gar unlösbare Angelegenheit dar. Viele versuchen sich dieser Schwierigkeit zu entledigen, indem sie andere ihre Entscheidungen fällen lassen oder diese schlichtweg vor sich herschieben. In jedem Fall wird versucht dem Umstand aus dem Weg zu gehen und so auch in Bariccos Monolog, in welchem Novecento einem Übermaß an Angebot gegenübersteht, das seine Aufnahmekapazität bei Weitem übersteigt. (Fuchs, 2003: 76f)

Non è quel che vidi che mi fermò/ È quel che *non vidi*/ Puoi capirlo fratello?, è *quel che non vidi*... lo cercai ma non c'era, in tutta quella sterminata città c'era tutto tranne/ C'era tutto/ Ma non c'era *una fine*. [...] Non avete mai paura, voi, finire in mille pezzi solo a pensarla, quell'enormità, solo a pensarla? A viverla.../ Io sono nato su questa nave. E qui il mondo passava, ma a duemila persone per volta. E di desideri ce n'erano anche qui, ma non più di quelli che ci potevano stare tra una prua e una poppa. Suonavi la tua felicità su una tastiera che non era infinita. Io ho imparato così. La terra, quella è una nave troppo grande per me. È un viaggio troppo lungo. È una donna troppo bella. È un profumo troppo forte. È una musica che non so suonare. Perdonatemi. Ma io non scenderò. Lasciatemi tornare indietro. Per favore/ (Baricco 1994: 55ff)

Zwar ist er sich der Tatsache bewusst, dass seinem Dasein etwas Grundlegendes fehlt, da sich seine gesamte Existenz in einem äußerst begrenzten Raum abgespielt hatte. Als er jedoch versucht mittels der Ausweitung seines Lebensbereiches diese

Lebenslage radikal zu verändern, scheitert er. Einerseits kann man hier von Scheitern sprechen, da das Experiment an sich nicht gelungen war. Auf der anderen Seite wird sich Novecento im Augenblick des alles verändernden Moments seiner Grenzen und somit auch seiner Bedürfnisse bewusst. Von da an ist er fähig mit sämtlichen Situationen des Seins Frieden zu schließen, wodurch es sich außer um das Zerschellen eines Wunschtraumes auch um eine Art Selbstfindung und ultimative Problemlösung handelt.

Non sono pazzo, fratello. Non siamo pazzi quando troviamo il sistema per salvarci. Siamo astuti come animali affamati. Non c'entra la pazzia. È genio, quello. È geometria. Perfezione. I desideri stavano strappandomi l'anima. Potevo viverli, ma non ci sono riuscito. Allora li ho incantati. E uno a uno li ho lasciati dietro di me. Geometria. Un lavoro perfetto. [...] Ho disarmato l'infelicità. Ho sfilato via la mia vita dai miei desideri. Se tu potessi risalire il mio cammino, li troveresti uno dopo l'altro, incantati, immobili, fermati lì per sempre a segnare la rotta di questo viaggio strano che a nessuno mai ho raccontato se non a te/ (Baricco, 1994: 58ff)

Eine Problemlösung, die man durchaus als feige bezeichnen könnte da Novecento hiermit vor der Gefahr flieht aufgrund eigens gemachter Fehler zu leiden. Aus einer riesigen Auswahl voller Entschluss etwas herauszupicken und sämtliche Konsequenzen selbst zu tragen verlangt Mut. Novecento begrenzt diese Auswahlnormität künstlich auf das Wenigste und verringert somit das Risiko, man kann hier wohl von einem *generellen* Risiko sprechen, extrem. In dieser artifiziellen kleinen Umwelt, auf die sich seine Existenz beschränkt, durchlebt er jedoch sämtliche Dinge, die auch normalen Menschen in der normalgroßen Welt widerfahren. Lediglich die Qual der Wahl wird ihm in seinem Universum niemals zum Verhängnis, da zwar die Welt existiert und deren Leute ihn umgeben, allerdings stets nur zweitausend auf einmal. (Vgl. Baricco, 1994: 57) Novecento kommt wie andere Leute auch, in den Genuss der schönen und wesentlichen Dinge des Daseins. Er durchlebt diese durch andere Menschen und nährt seinen Erfahrungsdurst mit den Erlebnissen sämtlicher Passagiere. Er mogelt sich so mittels einer Art Secondhandgeschäft an eigenen Erfahrungen, welche ein gewisses Risiko bergen, vorbei. (Fuchs, 2003: 78) Gleichzeitig kreierte sich Novecento in seiner Vorstellung

mittels all der Erfahrungen anderer eine komplette Welt samt ihrer Unendlichkeit an Situationen und Gegebenheiten. Dieser Aspekt der Wirklichkeit wird in seine fiktionale Imagination integriert. (Fuchs 2003, 81)

Paradoxerweise ist das Meer in diesem Fall sowohl der Repräsentant dieser Überfülle an Möglichkeiten als auch der Fluchtweg aus des Protagonisten Dilemmas. Einerseits steht der unendliche Ozean sinnbildlich für Überdimension, andererseits ist dies genau der Ort, an dem der überforderte Protagonist Schutz vor der Enormität des Potentiellen findet. (Fuchs, 2003: 80)

Ein weiterer Leitgedanke, der sich durch Bariccos Werk zieht, nimmt auf Identität, also die Wesensnatur der menschlichen Rasse in weiterem und die Persönlichkeit des Individuums in engerem Sinne, Bezug. Diese werden in erster Linie in Relation zur Problematik des Übermaßes dargestellt, indem über ihre Bewältigungsversuche dieser Schwierigkeit, beziehungsweise ihren Umgang mit dieser Situation an sich berichtet wird. (Fuchs, 2003: 82) Durch seine Art der Problemlösung kompensiert Novecento durch die Geschichten Fremder seine fehlende Identität mit einer Art Ersatzpersönlichkeit. Diese besteht aus den Bruchteilen all der Erzählungen die ihm berichtet werden, womit es sich um eine *narrative Identität* handelt. Das Vorhandensein der letzteren bewirkt, dass ihr Eigentümer sich selbst nicht wirklich als Individuum mit wesentlichem Innenleben wahrnimmt und daher eine gänzlich andere Perzeption, beispielsweise von Tragischem, hat. In Novecentos Fall erkennt man dies deutlich an seiner gleichgültigen und ironischen Haltung seinem an sich grässlichen bevorstehenden Tode gegenüber. (Fuchs, 2003: 85f) Das Gespräch mit Tim auf den letzten Seiten des Textes veranschaulicht seine Einstellung nur allzu illustrativ. Er spielt seinem Freund ein kleines Einmanntheaterstück vor, indem er beide Parts eines Dialogs zwischen sich selbst und dem Pförtner an der Himmelspforte spricht.

Già me la vedo la scena, arrivato lassù, quello che cerca il mio nome nella lista e non lo trova. “Come ha detto che si chiama?” “Novecento.” “Nosjinskij, Notarbartolo, Novalis, Nozza...” “È che son nato su una nave.” “Prego?” “Son nato su una nave e ci sono anche morto, non so se risulta lì sopra...” “Naufrago?” “No. Esploso. Sei quintali e mezzo di dinamite. Bum” “Ah. Tutto bene adesso?” “Sì, sì, benissimo...cioè...c’è solo ‘sta faccenda del braccio... si è perso un braccio... ma mi hanno assicurato...” “Manca

un braccio?" "Sì. Sa, nell'esplosione..." "Dovrebbero essercene un paio di là... qual è che le manca?" "Il sinistro." "Ahia." "Sarebbe?" "Ho paura che siano due destri, sa?" "Due bracci destri?" "Già. Nel caso, lei avrebbe problemi a..." "A cosa?" "Voglio dire, se prendesse un braccio destro..." "Un braccio destro al posto del sinistro?" "Sì." "Mah... no, in linea di massima... meglio un destro che niente..." "È quel che penso anch'io. Aspetti un attimo, glielo vado a prendere." "Se mai ripasso fra qualche giorno, le fosse arrivato un sinistro..." "Senta, ne ho un bianco e un negro..." "No, no, tinta unita... niente contro i negri eh, è solo questione di..." (Baricco, 1994: 60f)

Der zusammengestückelte Charakter Novecentos entsteht auf fiktionaler Ebene, das gesamte Rezept seiner Vorgangsweise besteht aus irrealen Zutaten. Bariccos Standpunkt scheint eindeutig zu sein: In der Realität kann es so nicht funktionieren. Nicht einmal in der Illusionswelt seiner Geschichte führt des Protagonisten Weg zum Ziel, denn selbst dieser geht am Ende lieber in die Luft als zu leben.

Illusion, Fiktion und Mystik stellen ebenfalls Bereiche dar, die im Monolog ständig thematisiert werden. Dienen sie nun als Fluchtorte oder Hilfsmittel für den überforderten Hauptcharakter (seine Persönlichkeit besteht fast zur Gänze aus Einbildungen) oder zur Beschreibung seines außergewöhnlichen Wesens und Musiktalents - diese Faktoren sind in der Lektüre stets präsent. (Fuchs, 2003: 86)

Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, a essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che quel pianoforte incominciò a scivolare, sul legno della sala da ballo, e noi dietro a lui, con Novecento che suonava, e non staccava lo sguardo dai tasti, sembrava altrove, e il piano seguiva le onde e andava e tornava, e si girava su se stesso, [...] quel che *davvero* stavamo facendo, era danzare con l'Oceano, noi e lui, ballerini pazzi, e perfetti, stretti in un torbido valzer, sul dorato parquet della notte. Oh yes. (Baricco, 1994: 29f)

Das Ende des Monologs legt den restlichen Text als zu einem höheren Fiktionalitätslevel zugehörig offen. (Tarantino, 2007: 2)

Weiter spielen Herkunfts- und Heimatlosigkeit, welche die Basis der Hauptperson ausmachen, eine gewichtige Rolle in Bariccos Text. Der Zeitabschnitt zwischen dem

Ende des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts versinnbildlicht durch seinen starken Emigrationsfluss in Richtung neue Welt das Ablegen von Gewohntem, um wieder von vorne zu beginnen. (Vgl. Golini, Amato, 2001: 46) Das Schiff mit seinen stets wechselnden Reisenden steht selbst ebenfalls als Symbol für Kurzlebigkeit und Vergänglichkeit. Abgesehen davon stellt es ein Sinnbild für Veränderung und Unstetigkeit dar, da es sich um ein Transportmittel für europäische Auswanderer handelt. Es ist also ständig von Menschen belebt, die ihre gesamte Existenz umkrempeln und in Übersee neu konstruieren. Sie verlassen das ihnen Bekannte um sich mit fremden Leuten, Lebensweisen und Orten zu umgeben. Novecento, seine Bandkollegen und der Rest der Besatzung sind der stabile Kern der Szenerie. (Fuchs, 2003: 42f)

Noch eine Funktion des Schiffes ist, wie bereits mehrmals erwähnt, die Begrenzung des Raumes, wodurch außerdem der Aspekt des Schicksals in der Geschichte zum Tragen kommt. Durch die Verengung des Auswahlmöglichkeiten bietenden Terrains limitiert sich der Faktor Zufall soweit, dass er zur Fügung wird. (Fuchs, 2003: 45) Baricco bedient sich im Text zahlreicher auf Prädestination hinweisende Phrasen, was vermuten lässt, dass er der Theorie des Vorbestimmten eine gewisse Sympathie entgegen bringt. Allerdings versucht der Autor niemals seine Aussagen theoretisch zu festigen. Sie bleiben viel mehr einfach im Raum stehen und werden dem Leser in ihrer Reinkultur überlassen.

Quello che per primo vede l'America. Su ogni nave ce n'è uno. E non bisogna pensare che siano cose che succedono per caso, no... e nemmeno per una questione di diottrie, è il destino, quello. Quella è gente che da sempre c'aveva già quell'istante stampato nella vita. (Baricco, 1994: 12)

Auf eine gewisse Art und Weise verleiht diese Schicksalshaftigkeit dem Leben einen Sinn und steht in krassem Gegensatz zum Auswahlübermaß in der Erzählung, da die Wahl durch eine einzige vorbestimmte Möglichkeit völlig aufgehoben wird. Abgesehen davon wird die ganze Kontingenzthematik quasi ins Lächerliche gezogen, indem Baricco ständig auf solch eine ironisch-direkte Weise das Schicksal zur Sprache bringt. (Fuchs, 2003: 87ff)



## 4.3 Formale Eigenschaften

### 4.3.1 Personen

Sofern die Informationen des Textes diese preisgeben, sollen hier kurze Biographien zu den Hauptcharakteren, sowie deren Persönlichkeitsbeschreibungen, erstellt werden. In des Protagonisten Fall beschränke ich mich auf dessen Charakterisierung, da bereits die Passage des äußeren Handlungsablaufes weiter oben seinen Lebenslauf präsentiert.

#### Novecento

Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento ist eine äußerst sozial-intelligente Person. Die Fähigkeit durch bloße Perzeption dessen, was andere Leute erlebt hatten, Erfahrungen Fremder als seine eigenen in sich aufzunehmen deutet auf Scharfsinnigkeit und Geschick hin. Außerdem wird von ihm behauptet, er könne die Menschen und die Spuren, die diese an sich tragen *lesen und katalogisieren*. (Vgl. Baricco, 1994: 40) Dies wiederum erlaubt ihm, sich seine eigene imaginäre Weltkarte zu erschaffen, in der sich all die Orte und Dinge befinden, die er niemals mit eigenen Augen gesehen hatte und doch in der Lage zu sein, mit beeindruckender Genauigkeit darüber zu berichten. (Vgl. Baricco, 1994, 33) Novecento ist aufmerksam und verträumt zugleich: auf der einen Seite prägt er sich sämtliche Erzählungen der Passagiere präzise ein, auf der anderen Seite verliert er sich völlig in seiner Traumwelt während er Klavier spielt.

„Oggi son finito in un paese bellissimo, le donne avevano i capelli profumati, c'era luce dappertutto ed era pieno di tigri“. (Baricco, 1994: 32)

Außerdem zählen Gutmütigkeit, Arglosigkeit und selbst ein Funke Naivität zu den typischen Eigenschaften Novecentos, der ohne den geringsten Zweifel tatsächlich glaubt, dass Jelly Roll Morton der Erfinder des Jazz sei. Tatsächlich hat sich dieser lediglich selbst so benannt, doch der Protagonist stellt die Korrektheit dieser Behauptung nicht in Frage und akzeptiert die Begebenheit als Tatsache. Obendrein fehlt dem Hauptcharakter jegliches Gespür für die Konkurrenz- und Wettkampfsituation, die im Prinzip den Aufenthalt Mortons kennzeichnet. Nicht nur das, sondern hofft er außerdem etwas von diesem lernen zu können - immerhin hat er es hier mit dem Erfinder des Jazz zu tun. (Vgl. Baricco, 1994: 38f)

Sein Klavierspiel macht Novecento zu einer mystischen Persönlichkeit, zumal er es sich wie durch ein Wunder über Nacht selbst beigebracht hat und damit in der Lage ist die Menschen zu verzaubern. Man erzählt einander, keiner könne das Piano so zum Klingen bringen wie er und seine Art zu spielen sei nicht in Worte zu fassen, da so etwas noch nie da gewesen wäre. (Vgl. Baricco, 1994: 36)

Auch wenn Novecento etwas Wesentliches in seinem Leben fehlt, so weiß er letztendlich doch glücklich zu sein. Er akzeptiert nicht nur seine Niederlage, sondern ist auch fähig diese in etwas Positives umzuwandeln und gestärkt daraus hervorzugehen. (Vgl. Baricco, 1994: 50)

## Tim Tooney

Tim ist siebzehn Jahre alt als er 1927 an Bord der *Virginian* geht und den Protagonisten kennenlernt. (Vgl. Baricco, 1994: 12) Auf sein Leben vor diesem Ereignis wird in der Erzählung nicht eingegangen. Bei Tim handelt es sich um eine recht lockere, offene Persönlichkeit. Seine Art zu sprechen ist sehr zwanglos und teilweise ziemlich unfein, da er oft flucht. Der Umstand, dass Tim sich sehr um Novecentos Wohlergehen sorgt und diesem von ganzen Herzen ein erfülltes Leben wünscht, lässt schließen, dass er ein sozialer, mitfühlender Mensch ist. Weiters scheint er ein durchaus passionierter Musiker zu sein, was man daran erkennt, dass er von seinem siebzehnjährigen Ich berichtet, es sei an nichts anderem im Leben interessiert gewesen als am Trompete spielen. (Vgl. Baricco, 1994: 12f)

Tim verbringt sechseinhalb Jahre auf dem Schiff, die er als eine wunderbare Zeit beschreibt. Er hört Jahrelang nichts mehr von seinem Freund, bevor er ihn während des zweiten Weltkrieges wieder im Schiffswrack aufsucht. Über seinen Lebenslauf nach dieser Zeit erfährt der Leser nur wenig. Der Erzähler erwähnt lediglich, die Dinge hätten besser laufen können, wenn bloß nicht dieser *verdammte* Krieg dazwischen gekommen wäre, denn diesen war er nicht in der Lage handzuhaben. (Vgl. Baricco, 1994: 52f)

Danny Boodman

Danny, der Matrose, der Novecento findet und großzieht, ist fest davon überzeugt, dass die Aufschrift *T.D.* auf dem Zitronenkarton, in dem Novecento als Findelkind liegt, für *Thanks Danny* steht. (Vgl. Baricco, 1994: 19) Er glaubt offensichtlich an das Schicksal und als aufopfernder Mensch beschließt er sogleich, sich des Kindes anzunehmen. Die Szene, in der er mit seinen Kollegen die Namensgebung des Jungen diskutiert, deutet auf ein freundschaftliches Verhältnis zwischen ihm und dem Rest der Besatzung hin. (Vgl. Baricco, 1994: 20f) Man weiß nicht, in welchem Alter Danny der Ziehvater Novecentos wird. Man erfährt nur, dass er acht Jahre danach stirbt und im Ozean bestattet wird. (Vgl. Baricco, 1994: 22)

#### 4.3.2 Sprache

Baricco schreibt im Vorwort, er selbst wisse nicht genau welchem Genre sein Text zugehörig ist. Er habe ihn ursprünglich für einen Schauspieler, Eugenio Allegri, und einen Regisseur, Gabriele Vacis, verfasst. Die letzteren hätten ihn zwar als Aufführung am Festival von Asti präsentiert, doch der Autor bezweifle mit seinem Werk ein wahrhaftiges Theaterstück geschrieben zu haben. Er versuche einen Weg zu finden, sein Buch einzuordnen und stellt fest, es befände sich am ehesten zwischen einer Inszenierung und einer laut vorzulesenden Erzählung. (Vgl. Baricco, 1994: 7)

Es lässt sich feststellen, dass Baricco sich zum Teil an der direkten Kommunikationsart der gesprochenen Sprache in graphischer Realisierung für die

Textgestaltung des Buches orientiert - immerhin war es ursprünglich auch zum Vorlesen, bzw. zum schauspielerischen Darstellen gedacht. Es handelt sich um einen informellen, der Mündlichkeit sehr nahen Stil, welcher die Konzeption des Werks gestaltet. (Vgl. Söll, 1974: 13f) An den Normvorschriften des geschriebenen Italienischen hält Baricco nicht außerordentlich stark fest, was im Allgemeinen, um literarisch exzellente Texte zu verfassen auch keineswegs notwendig ist. (Marazzini, 2002: 100f) In der Linguistik die gesprochene Sprache beispielsweise stets im Vordergrund, zumal sie es ist, die als erste Raum und Möglichkeiten zu sprachlichen Veränderungen und Erneuerungen bietet. Abgesehen davon, gelten auch die Tatsachen, dass gewisse Sprachen ausschließlich auf oraler Ebene existieren und dass Kinder erst sprechen lernen, bevor sie sich die Schrift aneignen, als Argument für die Privilegierung des Gesprochenen in der Sprachwissenschaft. (Graffi; Scalise, 2003: 29) Eine solche veränderte Beziehung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache wie sie in diesem Fall vorkommt ist ein typisches Phänomen zeitgenössischer italienischer Literatur. (Calaresu, 2005: 81) Man könnte Bariccos Art zu schreiben der Abweichungsstilistik zuweisen, sofern man letztere als Bruch der präskriptiven Norm betrachtet. (Pelz, 2005: 236)

Schaut man sich die Merkmale der gesprochenen Sprache näher an, so wird klar, dass der Autor das Ziel verfolgt, die gesprochene Sprache so authentisch wie möglich zu imitieren. Eines der Charakteristika des gesprochenen Sprachcodes sind möglichst schlicht formulierte und oft fragmentarisch oder mangelhaft wirkende Sätze. (Söll, 1974: 45)

Quel che aveva in mente era un duello. Si usava, allora. Si sfidavano a colpi di pezzi di bravura e alla fine uno vinceva. Cose da musicisti. Niente sangue, ma un bel po' di odio, di odio vero, sotto la pelle. Note e alcol. Poteva anche durare una notte intera. (Baricco, 1994: 37)

Weiter charakterisieren Füllwörter, Interjektionen, oder Sprechpausen die gesprochene Sprache, wovon sich Bariccos Erzähler ebenfalls nur allzu häufig bedient. (Vgl. Söll, 1974: 15) (Koch, Oesterreicher, 1990: 64)

Lui suonava... Non esisteva quella roba, prima che la suonasse lui, okay?, non c'era da nessuna parte. (Baricco, 1994: 17)

C'era una signora, in vestaglia, rosa, e certe pinzette nei capelli... una piena di soldi, per capirsi, la moglie americana di un assicuratore... be', aveva die lacrimoni così che le scendevano sulla crema da notte, guardava e piangeva, non la smetteva più. (Baricco, 1994: 24)

Auch die Reihenfolge Rhema-Thema gehört zum Wesen des Gesprochenen und gilt als besonders ausdrucksstarkes, auf den Kommunikator bezogenes Mitteilungsschema, da dieser die für ihn selbst gewichtigere Information zuerst preis gibt, bevor er mit der darauffolgenden Aussage einen Sinn herstellt. (Söll, 1974: 47)

In piena notte, gli son girati i coglioni e via, ha dato il giro al tavolo. L'Oceano. (Baricco, 1994: 26)

Gleichzeitig bedeutet diese Art zu schreiben auch Subjektivität bezüglich des Sprechers, zumal es äußerst schwierig ist, Empfindungen zu kommunizieren und zur gleichen Zeit mittels einer perfekten Syntax schlüssige und komplette Satzgebilde zu formulieren. (Söll, 1974: 49)

Die geschriebene Sprache bedient sich meist emischer Textanfänge, die durch textimmanente Faktoren bestimmt sind und sich beispielsweise aus zu ersetzenden Sprachelementen zusammensetzen. Diese haben nämlich keinen sprachexternen Kontext nötig, um richtig zugeordnet werden zu können. Bei einem oralen Textanfang ist letzterer jedoch vorhanden, wodurch er Substitute wie Pronomen enthält. (Söll, 1974: 51) Baricco konstituiert seinen schriftlichen Text allerdings mittels sprachexterner Bezüge - er schreibt also etische Textanfänge, die für die gesprochene Sprache typisch sind.

Succedeva sempre che a un certo punto uno alzava la testa... e la vedeva. [...] Ci stavamo in più di mille su quella nave. Tra ricconi in viaggio, e emigranti, e gente strana, e noi... Eppure c'era sempre uno, uno solo, uno che per primo... la vedeva. (Baricco, 1994: 11)

Ein weiteres Kennzeichen des Geschriebenen ist eine relativ umfassende Lexik, deren Wörter sich innerhalb eines Textes nur sehr selten bis gar nicht wiederholen. (Söll, 1974: 53) (D`Achille, 2006: 188ff) Anders ist dies in *Novecento*:

Quando si trovò il comandante di fianco, bollito dalla sorpresa, lui, letteralmente bollito, quando se lo trovò di fianco, tirò sul suo naso, la riccona dico, tirò su col naso e indicando il pianoforte gli chiese: [...]  
(Baricco, 1994: 24)

Dieses Beispiel zeigt, wie Bariccos Stil von Wiederholungen und Vorwegnahmen von Pronomen oder Satzgliedern geprägt ist. Es veranschaulicht außerdem die sprachsystematisch fehlerhaften Satzverbindungen. Die daraus entstehende Redundanz kommt auf phonischer Ebene allgemein automatisch zu Stande und bewirkt keinerlei Verständnisprobleme, kann in schriftlicher Form allerdings durchaus störend sein. (Blank, 1991: 22)

Eigenschaftswörter haben in der Schriftsprache generell eine höhere Frequenz als Verben. (Söll, 1974: 54) Die folgende Passage aus Bariccos Monolog veranschaulicht deutlich den des Autors sprechsprachlichen Stil in graphischer Form.

Suonava non so che diavolo di musica, ma piccola e... bella. Non c'era trucco, era proprio lui, a suonare, le sue mani, su quei tasti, dio sa come. E bisognava sentire cosa gli veniva fuori. (Baricco, 1994: 24)

Ich würde dies als den durchaus geglückten Versuch einer Beschreibung deuten, obwohl lediglich zwei Adjektive darin vorkommen.

Nicht nur die eigenwillige Syntax, sondern auch die Wortwahl des Autors sind von entscheidender Bedeutung für die Fassung des Monologs. Baricco verwendet einfache Sprachmittel, um dem Leser auf leichte Art und Weise die Tragik und Melancholie der Geschichte Novecentos zu vermitteln. Es werden nicht selten Wörter und Wendungen aus niedrigen Sprachebenen benützt wie beispielsweise: *pischiare*

(S.12), *cesso* (S.12), *fregarsi* (S.12), *culo* (S.18), *cazzo* (S.20), *fottutissimo* (S.21), etc. Die eben genannten Wörter stammen nur aus den ersten paar Seiten - diese Liste wäre noch lange weiterzuführen. Der Gebrauch von Vulgarismen ist auch ein Merkmal der gesprochenen Sprache. Ein Faktor, der dieses Sprachregister letztendlich doch ausschließt, ist die Verwendung des *passato remoto*. Trotzdem hat man als Leser stets das Gefühl, den Monolog eher erzählt zu bekommen, als ihn von den Seiten des Buches abzulesen. Ein Grund für diesen fließenden Rhythmus ist auch die sonderbare Art und Weise der Interpunktion. Baricco wählt mit Bedacht die Satzzeichen aus, die Gedanken, Ereignisse, Begebenheiten und Beschreibungen voneinander trennen, oder miteinander verbinden. Diese dirigieren den Takt der Erzählung und sind kennzeichnend für Bariccós Ausdrucksstil.

Danny Boodmann T:D: Lemon Novecento/ Avresti detto che lo sapeva che sarei arrivato, come sapeva sempre le note che avresti suonato e.../ Con quella faccia invecchiata, ma in un modo bello, senza stanchezza/ (Baricco, 1994: 54)

Die Regieanweisungen, die ursprünglich für einen Schauspieler gedacht waren und den Leser stets an diesen Umstand erinnern, stören den Lesefluss keineswegs. Vielmehr gestalten die sprachlichen Werkzeuge des Autors diesen sehr angenehm und kreieren durch deren Ähnlichkeit mit der gesprochenen Sprache, bzw. mit der Sprache, die man eventuell in der eigenen Gedankenwelt benützen würde, eine gewisse Nähe zum Erzähler. Auch wenn es sich hier letztendlich nur um eine *fiktive*, um eine *Scheinnähe* handeln kann, da der Autor Entfernungen verschiedener Art, wie beispielsweise die körperliche, aber auch jene des rednerischen Ausdrucks, nicht zu bezwingen in der Lage ist. (Blank, 1991: 14) Ein weiterer Faktor, der den Leser die eigentliche Intention des Autors, nämlich jene eines Theaterstückes, spüren lässt, sind Gesten implizierende Sätze wie *E un diamante così al dito*. (Baricco, 1994: 34) Die Einfühlsamkeit des Schriftstellers regt zum Denken an und veranlasst den Leser, sich mit den präsentierten Thematiken näher zu befassen.

Letztendlich ist aus der Erzählung ein Buch entstanden, welches mittels eines graphischen Codes rezipiert wird. Man könnte also sagen, dass es sich hierbei um eine Umkodierung, oder einen Medienwechsel handelt, da der als zu sprechende

Text konzeptionierte Monolog durch Lesen, also graphisch, realisiert wird. (Vgl. Söll, 1974: 13f) In erster Linie wird damit beim Rezipienten Verwunderung ausgelöst, da diese Weise zu schreiben schlicht ungewohnt ist und befremdlich wirkt. Der Grund hierfür ist, dass Sprache normalerweise in Konzeption und Realisierung übereinstimmt und demnach entweder gesprochen konzeptioniert und phonisch realisiert, oder geschrieben konzeptioniert und graphisch realisiert wird. Werden diese Ebenen vermischt, so hat dies einen Konventionsbruch einerseits und eine Entgegnung der Erwartungshaltung des Lesers andererseits, zur Folge. (Blank, 1991: 10) Abgesehen davon ist die Nachahmung von Oralität weder in der Schaffung, noch in der Rezeption mühelos, denn sowohl dem Autor als auch dem Leser werden Assoziationsvermögen, Energie und eine fundierte, facettenreiche Sprachkompetenz abverlangt. (Blank, 1991: 28)

Schaut man sich die Rezensionen über Bariccos Werk an, so bemerkt man, dass der Stil des Autors oft als höchst poetisch und gekonnt beschrieben wird. Er sei einzigartig und hebe sich vom Rest der zeitgenössischen Literatur ab.

Tatsächlich handelt es sich bei seiner Art der Textgestaltung um etwas Besonderes, worin eine recht populäre Schreibweise mit einer spannungsgeladenen Erzählmethode, die kluge, bedeutende und tiefgehende Inhalte bietet, vereint werden. Er bedient sich verschiedener sprachlicher Ebenen und vermischt Stile, um auf diese Art die Wesensprofile in seinem Werk besonders deutlich zu zeichnen. Wie in den meisten Romanen beinhaltet auch *Novecentos* Stilmischung eine literarische Erzählung, unterschiedliche konventionelle Textgestaltungen und verschiedene Sprechweisen der einzelnen Personen. Diese Vielfalt an Stilen setzt sich hier zum großen Teil aus phonisch realisierten Ebenen zusammen. Da das Werk aber auch schriftsprachliche, linguistisch distanziertere Elemente enthält, wird eine starke Ungleichheit hergestellt. Diese hat einerseits zur Folge, dass die fingierte Mündlichkeit betont wird und andererseits, dass die Ironie und der Stil des Autors stärker zur Geltung kommen. Außerdem erreicht der Schriftsteller auf diese Art authentische Charakterdarstellungen, da die Figuren sowohl sprachlich als auch gesellschaftlich leichter katalogisiert werden können. (Blank, 1991:28f) Fuchs reiht Bariccos Stilmuster, zumal es sowohl erkenntnistheoretische, als auch ästhetische Grundzüge beinhaltet, in das Register der Postmoderne ein. (Fuchs, 2003: 13) *Novecento* ist in der Form eines Monologs abgefasst, ist jedoch gleichsam als



Prosatext zu lesen, weil es sich um die erzählte Lebensgeschichte des Protagonisten durch dessen besten Freund handelt.

Der Autor macht Tim Tooney, den Kollegen und Freund des Protagonisten, zum Icherzähler des Textes und lässt ihn unmittelbar am Geschehen teilhaben. Da der Monolog in der Fassung eines Theaterstücks angelegt ist, verwandelt sich Tim aber auch der im Text integrierten Regieanweisung folgend in Novecento und spricht dessen Part. (Vgl. Baricco, 1994: 55) Der Großteil des Monologs ist allerdings in der dritten Person erzählt. Der Icherzähler beschränkt sich bei seinem Text nicht nur auf die vergangene Geschichte, sondern schildert uns auch seine intimen Gedanken und philosophischen Überlegungen, die im Jetzt ihre Gültigkeit finden.

A me m'ha sempre colpita questa faccenda dei quadri. Stanno su per anni, poi senza che accada nulla, ma nulla dico, *fran*, giù, cadono. [...] Non c'è una ragione. Perché proprio in quell'istante? Non si sa. *Fran*. Cos'è che succede a un chiodo per farlo decidere che non ne può più? C'ha un anima, anche lui, poveretto? Prende delle decisioni? Ne ha discusso a lungo col quadro, erano incerti sul da farsi, ne parlavano tutte le sere, da anni, poi hanno deciso una data, un'ora, un minuto, un istante, è quello, *Fran*. [...] Non si capisce. È una di quelle cose che è meglio che non ci pensi, se no ci esci matto. Quando cade un quadro. Quando ti svegli e non la ami più. Quando apri il giornale e leggi è scoppiata la guerra. Quando vedi un treno e pensi io devo andarmene da qui. Quando ti guardi allo specchio e te ne accorgi che sei vecchio. Quando, in mezzo all'Oceano, Novecento alzò lo sguardo dal piatto e mi disse: "A New York, fra tre giorni, io scenderò da questa nave". Ci rimasi secco. *Fran*. (Baricco, 1994: 44f)

Das vom Icherzähler geschilderte Vordergrundgeschehen liegt in der Vergangenheit. Tim spricht nicht nur von dem Teil, den er miterlebt hat, sondern auch von jenem davor, als er sich noch nicht auf dem Schiff befand. Es handelt sich somit also nicht ausschließlich um einen Bericht aus erster Hand, denn er spricht auch über Ereignisse, die ihm selbst von Novecento lediglich berichtet wurden. Teilweise kommen sogar Geschichten vor, die auch diesem nur von Dritten erzählt worden sein können.

A trovarlo era stato un marinaio che si chiamava Danny Boodmann. Lo trovò un mattino che erano già tutti scesi, a Boston, lo trovò in una scatola di cartone. Avrà avuto dieci giorni, non di più. (Baricco, 1994, 18)

Abgesehen davon, dass Situationen dargelegt werden, die der Erzähler nicht erlebt haben kann und somit anzunehmen ist, dass diese auch ihm einst erzählt worden waren, gibt der Icherzähler außerdem Dialoge und Details wieder, von welchen er unmöglich wortwörtliche und genaue Kenntnis haben kann, da sie beispielsweise Jahrzehnte vor seiner Präsenz am Schauplatz stattgefunden haben.

Lo studiarono un po', ripetendo a bassa voce, il vecchio Danny e gli altri, giù in sala macchine, con le macchine spente, a mollo nel porto di Boston. "Un bel nome," disse alla fine il vecchio Boodmann, "però gli manca qualcosa. Gli manca un gran finale." Era vero. Gli mancava un gran finale. „Aggiungiamo martedì,“ disse Sam Stull, che faceva il cameriere. "L'hai trovato martedì, chiamalo martedì." Danny ci pensò un po'. Poi sorrise. (Baricco, 1994: 20f)

Dieser Umstand macht ihn zu einem auktorialen Icherzähler, welcher sowohl aus seiner Perspektive erzählt als auch sämtliche sonstige Informationen hat, die er weder erlebt haben, noch auf sonst irgendeine Art und Weise in einer solchen Genauigkeit erfahren haben kann.

Die direkte Rede kommt öfters vor, doch dient sie meistens der Ausschmückung des Monologs. Für Beschreibungen, Faktenvermittlung und Meinungsäußerungen wird meist die Erzählerrede in all ihren Formen benützt.

„Oltre tutto è anche contro la legge.“ Ma Danny aveva una risposta che non faceva una piega: "In culo la legge" diceva. Non è che si potesse discutere un granché, con quella partenza. (Baricco, 1994: 22f)

### 4.3.3 Struktur

Ein klares Kriterium für den Erfolg des Bestsellers ist seine schematische Gliederung, die Baricco so gut wie kurvenlos, Schritt für Schritt, anordnet. Der Leser folgt der Biographie Novecentos von dem Moment, in dem er aufgefunden wird, bis zu seinem letzten Gespräch, in dem er Tim sein Ableben ankündigt. Der Ich Erzähler konzentriert sich, bis auf die gelegentliche Darstellung seiner eigenen Gedanken, oder kleiner Exkurse zu Geschichten, die man einander auf aller Welt über den Pianisten erzählt, auf die Chronologie dessen Lebenslaufes.

### 4.3.4 Szenenfolge

Bariccos Novecento ist hier in einzelne, thematisch in sich geschlossene Passagen gegliedert, um die Textstruktur zu verdeutlichen und so das Verständnis der gegenüberstellenden Untersuchung zu erleichtern.

<b>Szene</b>	<b>Seite</b>	<b>Zeit, Ort</b>	<b>Inhalt</b>
1	11	Vgh, Schiff	Personen, die Amerika als erste erblicken
2	12	Vgh	Novecento wird vorgestellt
3	12	Jänner 1927, Hafen, Schiff	Tim wird Trompeter der Schiffsband
4	14	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Musik beginnt, der Schauspieler zieht sich hinter den Kulissen um und kommt als eleganter Jazzmusiker zurück und benimmt sich, als ob die Band anwesend wäre
5	14	Vgh, Schiffsballsaal	Empfangsrede für die Passagiere

6	15	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Band im Vordergrund
7	15	Vgh, Schiffsballsaal	Schiffspersonal wird den Passagieren vorgestellt
8	16	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Band im Vordergrund
9	16	Vgh, Schiffsballsaal	Schiffsband wird den Passagieren vorgestellt
10	16	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Band im Vordergrund; Nachdem er vorgestellt wird, spielt jeder Musiker ein Solo
11	16	Vgh, Schiffsballsaal	Musiker werden einzeln vorgestellt
12	17	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Die Musik unterbricht abrupt; Der Schauspieler zieht sich wieder um und spricht normal
13	17	Vgh, Schiff	Vorgriff auf Schlussszene, in der Novecento Tim sein Leben nacherzählt
14	18	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Der Schauspieler geht hinter die Kulissen; Die Band spielt ihr Finale.
15	18	Vgh, Schiff	Rückblende: Novecentos Kindheit
16	21	Vgh, Schiff	Rückblende: Danny Boodmann stirbt
17	23	Vgh, Schiff	Rückblende: Novecento verschwindet
18	24	Vgh, Schiffsballsaal	Rückblende: Novecento taucht wieder als Klaviergenie auf
19	24	Ggw, Bühne	Regieanweisung: eine einfache, sanfte Klaviermusik
20	24	Vgh,	Rückblende: Novecentos Klavierspiel

		Schiffsballsaal	
21	25	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Gewitterlärm
22	25	Vgh, Ozean	Sturm
23	26	Vgh, Schiff	Tims erste Überfahrt
24	28	Vgh, Schiffsballsaal	Tim und Novecento am Klavier
25	29	Ggw, Bühne	Regieanweisung: liebliche Klaviermusik, der Schauspieler wird, während er erzählt, im Raum umhergeschwenkt, bis er hinter den Kulissen verschwindet
26	29	Vgh, Schiffsballsaal	Novecento und Tim <i>tanzen</i> mit dem Ozean
27	30	Ggw, Bühne	Regieanweisung: die Situation eskaliert und sie krachen in das Inventar
28	31	Vgh, Maschinenraum	Novecento und Tim werden Freunde
29	32	Vgh, Maschinenraum	Tim lernt Novecento kennen (Ahnung trotz Leben am Schiff, eigene Welt, Menschen lesen, etc.)
30	33	Ggw, Bühne	Regieanweisung: melancholische Ragtime Musik
31	34	Ggw, Bühne	Überlegungen des Erzählers über Novecentos Motiv das Schiff nicht zu verlassen
32	34	Sommer 1931, Bostoner Hafen	Jelly Roll Morton geht an Bord
33	35	Vgh, 3. Klasse	Rückblende: Senator Wilson ist begeistert von Novecento
34	36	Vgh	Rückblende: Jelly Roll Morton erfährt von Novecento und beschließt ihn zum Duell

			herauszufordern
35	37	Vgh, Schiff	Beschreibung Novecentos Einstellung zum Duell
36	38	Vgh, Schiffsballsaal	Das Duell
37	42	Ggw, Bühne	Regieanweisung: 30 Sekunden langes, virtuoseres Klavierspiel
38	42	Vgh, Schiffsballsaal	Sprachloses Publikum, Novecento zündet eine Zigarette mittels der Klaviersaiten an
39	43	Vgh, Schiffsballsaal	Resignation Mortons
40	44	Vgh, verschiedene Häfen	Aufzählung von 43 Häfen, an welchen das Schiff anlegt
41	44	Ggw, Bühne	Der Erzähler philosophiert über die Beweggründe eines Nagels, sich aus der Wand zu lösen
42	45	1932, Schiff	Novecento kündigt Tim an, das Schiff zu verlassen und sagt ihm warum
43	46	Vgh, England	Rückblende: Lynn Basters Offenbarung durch das Meer
44	47	Ggw, Bühne	Der Erzähler stellt Überlegungen zu Novecentos Beweggrund an, von Bord zu gehen
45	47	1932, Schiff	Novecento versucht Tim seinen Beweggrund, von Bord zu gehen, zu erklären
46	47	Ggw, Bühne	Der Erzähler erläutert seine Gedanken zu Novecentos Entscheidung
47	48	1932, Schiff	Tim und Novecento malen sich die Situation aus, in der Novecento <i>normal</i> lebt

48	48	Ggw, Bühne	Regieanweisung: balladenartige Musik; der Schauspieler verwandelt sich in Novecento; er steigt die Schiffsstiege hinab; die Musik stoppt, Novecento bleibt stehen, wird wieder zum Erzähler und dreht sich zum Publikum
49	49	Vgh, Schiff	Dialog mit Neil O'Connor über Novecentos Verlassen des Schiffs
50	49	Vgh, Schiff	Novecento geht ins Schiff zurück
51	50	Vgh, Schiff	Novecento akzeptiert sein Schicksal
52	51	21.August 1933	Tim verlässt das Schiff
53	51	Ggw, Bühne	Der Erzähler erläutert seine Beweggründe, das Schiff zu verlassen
54	52	Vgh, Schiffsballsaal	Tim und Novecento musizieren ein letztes Mal gemeinsam
55	52	Ggw, Bühne	Der Erzähler philosophiert über den Krieg
56	53	Vgh, an Land	Tim verliert den Kontakt zu Novecento, doch denkt regelmäßig an ihn
57	53	Vgh, an Land	Tim bekommt einen Brief von Neil O'Connor, dass die Virginian gesprengt wird und Novecento an Bord ist
58	54	Vgh, Hafen von Plymouth	Tim sucht Novecento auf
59	54	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Der Erzähler verwandelt sich in Novecento
60	55	Vgh, Schiff	Novecento erzählt Tim von seiner Unfähigkeit das Unmaß an Möglichkeiten handzuhaben und aufgrund dessen das Schiff nicht zu verlassen

61	58	Vgh, Maschinenraum	Novecento erklärt Tim seine Art der Lösung des Problems und dass er glücklich sei
62	60	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Novecento bewegt sich zu den Kulissen, bleibt steht und dreht sich um
63	60	Vgh, Maschinenraum	Novecento spricht einen imaginierten Dialog am Himmelstor
64	62	Vgh, Maschinenraum	Novecento legt Tim ans Herz, das Schiff zu verlassen, da es mit Dynamit beladen sei
65	62	Ggw, Bühne	Regieanweisung: Novecento entfernt sich

## 5 Film

### 5.1 Allgemeines

#### 5.1.1 Angaben zum Regisseur

Giuseppe Tornatore wird 1956 in der sizilianischen Stadt Bagheria geboren. Er zeigt bereits in jungen Jahren großes Interesse für Regieführung, übernimmt die Leitung für Schultheaterstücke von Pirandello und De Filippo, oder dreht Hochzeits- und Erinnerungsvideos. Nachdem er das Gymnasium absolviert hat, beginnt er mit der Produktion von Dokumentationen. Im Jahr 1986 gewinnt er mit dem Kinofilm *// Camorrista* den Preis *Nastro D'Argento* als bester Regiedebütant. Zwei Jahre danach kreiert er sein Meisterwerk *Nuovo cinema Paradiso*, wofür die Begeisterung des Publikums sich vorerst in Grenzen hält. Im Rahmen des Filmfestivals von Cannes erhält der Film jedoch den Jurypreis und 1990 den Oscar als bester ausländischer Film, wodurch Tornatore zu weltweitem Ruhm gelangt. In der Zeit darauf arbeitet der Regisseur mit Berühmtheiten wie Marcello Mastroianni, Sergio Rubini, Roman



Polanski, oder Gérard Depardieu. *La leggenda del pianista sull'Oceano* erscheint 1999 und bringt die Geschichte von Alessandro Bariccos *Novecento* auf die Leinwand. Die Verfilmung erntet jedoch nicht den erhofften Beifall. Der Film *Maléna* mit Monica Bellucci in der Hauptrolle erscheint im Jahr 2000, bevor sechs Jahre später *La Sconosciuta* drei *David di Donatello* bekommt. Bei der *Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia* wird sein Werk *Baaria* präsentiert, worin erneut Monica Bellucci, aber auch Enrico Lo Verso, Raoul Bova, Lina Sastri, die Brüder Beppe, Rosario Fiorello, Gabriele Lavia und rund 20.000 Statisten mitwirken. Beide der zuletzt genannten Filme werden zur Repräsentation Italiens bei der Oscar Verleihung ausgewählt. (Mattiuzzo, Barbara: *Giuseppe Tornatore – Biografia*. <http://www.ecodelcinema.com/giuseppe-tornatore.htm> (20.10.2012))

### 5.1.2 Angaben zum Film

Mit einer Besetzung bestehend aus Tim Roth, Pruitt Taylor Vince, Clarence Williams III, Bill Nunn, Mélanie Thierry, Easton Gage, Cory Buck und Peter Vaughan wird *La leggenda del pianista sull'Oceano* im Jahr 1998 in Italien produziert und vom Filmverlag Medusa herausgegeben. Das 170-minütige Drama erzählt die Geschichte von *Novecento*, ausgehend vom gleichnamigen Monolog Alessandro Bariccos aus dem Jahr 1994. Der Film wird mit fünf *Nastri D'Argento*, einem *Efebo D'Oro*, sechs *Premi Donatello*, einem *Golden Globe*, einem *Guild Film Award* und einem *European Film Award* ausgezeichnet. Die Filmmusik stammt von Ennio Morricone. (Del Salvatore, Giusy: *La leggenda del pianista sull'oceano – Recensione*. <http://www.ecodelcinema.com/la-leggenda-del-pianista-sull-oceano---recensione.htm> (21.10.2012))

## 5.2 Szenenfolge

Tornatores *La leggenda del pianista sull'Oceano* ist hier in einzelne, thematisch in sich geschlossene Passagen gegliedert, um die Filmstruktur zu verdeutlichen und so das Verständnis der gegenüberstellenden Untersuchung zu erleichtern.

Szene	Minute	Zeit, Ort	Inhalt
1	00:40	Ggw, Stufen	Max sitzt auf Stufen und putzt seine Trompete
2	01:54	Vgh, Schiff	Passagiere, einer ruft <i>L'America!</i> - Titelsequenz
3	07:07	Ggw, Instrumentengeschäft	Max verkauft seine Trompete; Geschäftsbesitzer spielt eine Platte; Max erzählt ihm Novecentos Geschichte
4	13:45	Vgh, 1900, Hafen, Schiff	Danny findet Novecento
5	15:33	Vgh, 1900, Maschinenraum	Danny und seine Kollegen mit Novecento: Namensgebung
6	19:52	Vgh, Schiffsbauch	Novecento als Kind
7	19:44	Vgh, Schlafrum der Besatzungsmitglieder	Danny und Novecento lesen Pferdenamen
8	23:34	Vgh, Schiff	Novecento beim Arzt und in der Küche
9	24:58	Vgh, Maschinenraum	Der Kapitän droht Danny
10	25:15	Vgh, 1908, Maschinenraum	Dannys Unfall
11	27:23	Vgh, 1908, Krankenraum	Novecento liest Danny Pferdenamen vor
12	28:19	Vgh, 1908, Schiffsdeck	Dannys Seebestattung
13	29:26	Ggw, Instrumentengeschäft	Max erzählt

14	30:04	Vgh, Schiff	Novecento sieht das Klavier im Ballsaal
15	32:15	Vgh, Hafen, Schiff	Novecento wird gesucht
16	34:05	Vgh, Schiff	Novecento spielt Klavier, Passagiere hören zu
17	35:53	Ggw, Instrumentengeschäft	Max erzählt: sagt, dass die Musik auf der Platte von Novecento stammt; er entdeckt Novecentos Klavier
18	38:19	Ggw, Hafen von Plymouth	Max sieht die <i>Virginian</i>
19	39:46	Vgh, 1927, Hafen von Plymouth	Max wird als Schiffstrompeter eingestellt
20	42:32	Vgh, 1927, Schiff	Es stürmt; Max ist seekrank; er und Novecento <i>tanzen</i> am Klavier mit dem Ozean; sie krachen ins Inventar
21	48:10	Vgh, 1927, Maschinenraum	Max und Novecento werden Freunde
22	51:25	Ggw, Hafen von Plymouth	Max versucht an Bord zu gehen; Sicherheitspersonal hält ihn ab; er erzählt ihnen die Geschichte weiter
23	53:50	Vgh, Schiff, Ballsaal	Band spielt; Novecento spielt alleine
24	55:57	Vgh, Schiff, 3. Klasse	Novecento spielt <i>seine</i> Musik
25	56:55	Vgh, Schiff, 3. Klasse	Novecento spielt <i>seine</i> Musik; Max erfährt, dass Novecento <i>reist</i> während er spielt
26	58:09	Vgh, Schiff, 3.Klasse	Novecento spielt <i>seine</i> Musik; Senator Wilson hört zu
27	1:00:29	Vgh, Hafen von Plymouth,	Max fragt Novecento wieso er nicht von Bord geht

		Schiffsdeck	
28	1:02:56	Ggw, Hafen von Plymouth, Schiff	Max geht mit Sicherheitspersonal an Bord um Novecento zu suchen
29	1:04:30	Vgh, Schiff	Novecento trifft einen Friulaner, der ihm erzählt, dass das Meer sein Leben verändert hatte
30	1:09:43	Ggw, Hafen von Plymouth, Schiffsbauch	Suche Novecentos
31	1:11:10	Vgh, Schiffsballsaal	Band wird vorgestellt; Novecento <i>liest</i> die Leute
32	2. Teil	Vgh, Schiff	Novecento telefoniert mit Fremden um zu plaudern; zwei Männer teilen ihm mit, dass der Erfinder des Jazz ihn herausfordern möchte
33	04:25	Ggw, Schiff	Max erklärt dem Sicherheitspersonal, worum es sich bei diesem Duell handelt
34	06:02	Vgh, August 1931, Hafen	Jelly Roll Morton geht an Bord
35	07:32	Vgh, August 1931, Schiffsballsaal	Das Duell zwischen Novecento und Jelly
36	25: 34	Vgh, August 1931, Hafen von Southhampton	Jelly geht von Bord
37	26:00	Ggw, Schiff	Max erzählt; er muss von Bord gehen
38	27:00	Ggw, Nacht, Instrumentengeschäft	Max bricht in das Geschäft ein; er erzählt die Geschichte dem Besitzer weiter; er borgt sich einen Plattenspieler aus

39	28:17	Vgh, Schiffsbauch	Novecento spielt für die Plattenaufnahme, während er die Tochter des Friulaners entdeckt
40	33:05	Vgh, Schiffsdeck	Novecento beobachtet die Tochter des Friulaners
41	34:03	Vgh, Novecentos Kabine	Novecento übt vor dem Spiegel die Tochter des Friulaners anzusprechen
42	34:53	Vgh, Schiffsdeck	Novecento beobachtet die Tochter des Friulaners mit der Platte in der Hand
43	37:00	Vgh, Nacht, Schiff	Novecento spielt alleine Klavier, dann sucht er die Tochter des Friulaners im Schlafsaal der 3. Klasse auf und küsst sie
44	41:34	Vgh, Schiffsdeck	Novecento spricht mit der Tochter des Friulaners, bevor sie von Bord geht
45	44:55	Vgh, Schiffsbauch	Novecento zerbricht die Platte, Max beobachtet ihn
46	45:42	Ggw, Nacht, Instrumentengeschäft	Max erläutert dem Besitzer seine Überlegungen zu einem sich von der Wand lösenden Bild
47	48:20	Vgh, Schiffsballsaal	Novecento teilt Max mit, dass er von Bord gehen werde und warum
48	52:05	Vgh, Schiff	Novecento versucht von Bord zu gehen
49	56:33	Ggw, Hafen von Plymouth	Max besticht das Hafenpersonal
50	56:52	Vgh, Schiff	Novecento und Max spielen ein letztes Mal zusammen; Max weint
51	59:45	Vgh, August 1933,	Max geht von Bord

		Hafen	
52	1:00:41	Ggw, Hafen von Plymouth	Max geht an Bord
53	1:01:07	Ggw, Hafen von Plymouth, Schiff	Max spielt die Platte an verschiedenen Orten im Schiff
54	1:04:50	Ggw, Hafen von Plymouth, Schiff	Max findet Novecento
55	1:05:13	Ggw, Hafen von Plymouth, Schiff	Max und Novecento sitzen auf Dynamitkisten und reden; Max geht von Bord;
56	1:17:31	Ggw, Hafen von Plymouth	Die Schiffstreppe wird entfernt
57	1:17:55	Ggw, offene See, Schiff	Novecento spielt auf einem imaginärem Klavier; Das Schiff explodiert
58	1:19:00	Ggw, Instrumentengeschäft	Der Besitzer gibt Max seine Trompete zurück; Max verlässt das Geschäft
59	1:22:00		Abspann

## 6 Text vs. Film

### 6.1 Vergleichende Untersuchung

#### 6.1.1 Inhalt und Äußerer Handlungsablauf

Im Allgemeinen enthält der Film um einiges mehr an Inhalt. Es ist anzunehmen, dass dies einerseits schlicht auf die Schwierigkeit, mit dem Gehalt eines derart kurzen Textes eine Verfilmung in Spielfilmlänge zu füllen, zurückzuführen ist. Andererseits spielt auch die von Tornatore abgeänderte Erzählstrategie eine entscheidende Rolle in dieser Hinsicht, denn im Film übernimmt Novecentos bester Freund zwar ebenfalls die Rolle des Erzählers, jedoch ist das Erzählte nicht in der Form eines Monologs, sondern in jener eines Dialogs gestaltet. Darauf wird später in der Arbeit ohnehin näher eingegangen, allerdings ist die Information in diesem Kapitel insofern relevant, als der Regisseur, aufgrund des nicht vorhandenen Publikums, Einzelpersonen hinzufügt, welchen die Geschichte berichtet werden kann. Dies führt zur Abänderung der Handlung und es kommt gezwungenermaßen zu einer erhöhten inhaltlichen Dichte.

Das Basisgeschehen ist dasselbe in Text und Film: Im Zentrum der Geschichte steht die Biographie Novecentos, welcher als Neugeborenes auf einem Emigrantenschiff aufgefunden wird, auf diesem aufwächst und stirbt.

In der filmischen Handlung handelt es sich bereits bei einer der Anfangsszenen (Szene 3) um eine in der Vorlage nicht vorhandene: Der Erzähler befindet sich in einem Musikgeschäft, um seine Trompete zu verkaufen. In derselben Szene stößt er auf die Matrize einer Schallplatte, auf der ein Klavierstück Novecentos aufgenommen ist. Diese Aufnahme nimmt im Film eine wesentliche Funktion ein, die später im Rahmen des Strukturvergleichs noch erklärt wird.

Tornatore fügt dem Geschehen außerdem einzelne Sequenzen hinzu, welche die Atmosphäre der Erzählung entscheidend beeinflussen. Beispiele hierfür sind Szenen wie der Transport des Dynamits in das Schiff (Szene 18), was der Stimmung eine gewisse Herbe verleiht. Selbiges gilt für die Rangelei zwischen dem Hafenspersonal und dem Erzähler (Szene 22), als dieser nicht ohne Weiteres an Bord gelassen wird. Auch das Interview Senator Wilsons mit dem Protagonisten in der Szene 26 ist nicht Teil der literarischen Vorlage, genauso wenig wie das musikalische Duett, das im Film mit dem friulanischen Passagier zustande kommt (Szene 29), oder die Telefonate, die Novecento mit wildfremden Leuten in der Szene 32 führt. Die Verfolgungsjagd in derselben Szene zwischen den Boten Jelly Roll Mortons und dem Ozeanpianisten ist der Verfilmung ebenfalls hinzugefügt, wie auch das Tragen Novecentos durch die ihn feiernde Menge nach dem gewonnenen Klavierduell

(Szene 35). Dass der Erzähler inmitten seiner Suche nach dem Protagonisten vom Hafenspersonal vom Schiff verwiesen wird (Szene 37) und danach in der Szene 38 bei Nacht in das Musikgeschäft einbricht, kommt im Original auch nicht vor. Die beinahe-Romanze zwischen Novecento und der Tochter des Friaulers, die sich von der Szene 39 bis zur Szene 45 zieht, hat der Regisseur der Erzählung außerdem hinzugedichtet. Der Schluss des Films ist insofern anders gestaltet, als der Erzähler in der Szene 54 versucht, Novecento zu überreden von Bord zu gehen, um mit ihm ein musikalisches Duo zu bilden. Auch, dass Tränen fließen und die beiden einander umarmen (Szene 54) lässt den Film erheblich dramatischer wirken als den Text. Ebenso das einsame Spiel Novecentos auf einem imaginären Klavier und die darauffolgende Explosion des Dampfers in der Szene 56.

### *6.1.2 Personen*

Das Personeninventar des Films, vor allem in Bezug auf die Nebendarsteller, wurde vom Regisseur Tornatore erweitert und die Protagonisten betreffend teilweise anders charakterisiert.

#### Novecento

Das Gemüt des Protagonisten ist in der Verfilmung deutlich anders gezeichnet: Novecento scheint ein Kind von Traurigkeit und Schwermut zu sein. Bariccos Text schließt diese Wesenszüge zwar nicht gänzlich aus, doch sind sie bei Weitem nicht so präsent wie in Tornatores Werk. Im Film scheinen sie die Basis Novecentos Charakter auszumachen, da sie nicht nur in mehreren Sequenzen zur Geltung kommen, sondern manchmal sogar ganze Szenen beschreiben. In der Szene 16, in der Novecento als Kind nach den zweiundzwanzig Tagen Abwesenheit wieder auftaucht und nachts vor den Passagieren Klavier spielt, steht ihm der Seelenschmerz ins Gesicht geschrieben. Im Buch ist von solch einem Zustand nicht die Rede. Die in dem schriftlichen Text gänzlich hinzugedichtete Filmszene 32, in welcher der Pianist wahllos fremde Leute telefonisch kontaktiert, deutet auf dessen



Abgeschiedenheit und die daraus resultierende Verzweiflung hin. Unterstrichen wird die triste Stimmung mittels melancholischer, leicht dramatischer Musik.

Außerdem stattet Tornatore seinen Hauptdarsteller mit deutlich mehr Text aus, sodass seinem Profil generell mehr Tiefe verliehen wird. Grundsätzlich ist Novecento in der literarischen Vorlage sehr viel passiver und seine Charakterzüge sind weniger deutlich dargelegt. Ein gutes Beispiel hierfür bietet die Szene 27, als Novecentos Freund von diesem wissen möchte, wieso er das Schiff nicht verlasse. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage rechtfertigt sich der Protagonist sofort, was ihn als selbstsicher und zielgerichtet präsentiert. Baricco gestaltet diese Szene als lediglich vom Erzähler ausgehende, rhetorische Fragestellung, die Novecento erst Jahre später in Form einer Aktion indirekt beantwortet, wenn man die Entscheidung von Bord zugehen, inklusive Erklärung, als Antwort darauf verstehen möchte. Auch die Filmszene 39 veranschaulicht ein viel markanteres, schärferes Wesen des Pianisten, welcher dem Grammophon erzürnt, gleich einer Furie, die Platte mit der Aufnahme seines Klavierspiels entreißt. Dieser Aktion lässt er sogleich die überdeutliche Äußerung *La mia musica non andrà dove non ci sono io* folgen. Da auch dieses Szenario von Tornatore der originalen Erzählung hinzugefügt wurde, gibt es keine vergleichbare Sequenz in der letzteren. Jedoch könnte man behaupten, dass eine derartig bestimmte, hitzige Stellungnahme niemals die Lippen des literarischen Novecento verlassen würde. Dieser wirkt auf den Leser wie ein entspannter, beherrscher und vor allem glücklicher Mensch, der einen solchen Wutanfall nicht nötig hätte und seine innere Ruhe durch nichts und niemandem stören ließe.

Per me, non ero nemmeno sicuro che lo fosse mai stato, infelice. Non era una di quelle persone di cui ti chiedi chissà se è felice quello. Lui era Novecento, e basta. Non ti veniva da pensare che c'entrasse qualcosa con la felicità, o col dolore. Sembrava al di là di tutto, sembrava intoccabile. Lui e la sua musica: il resto, non contava. (Baricco, 1994: 50)

Tornatores Film zeigt außerdem einen äußerst weltfremden, naiven Novecento, der beispielsweise in der Szene 20 Begriffe wie *Waisenhaus* oder *Mama* nicht richtig zuzuordnen vermag. Sein Ziehvater Danny hatte ihm diese Wörter einst falsch erklärt (Szene 7) und das Klaviergenie war offensichtlich nicht in der Lage gewesen, im

Laufe seines Lebens herauszufinden, dass Danny hier geflunkert hatte, um einer für ihn unangenehmen Situation aus dem Weg zu gehen. Der von Baricco kreierte Hauptcharakter weist zugegebener Maßen ebenfalls eine Spur Naivität auf, doch befindet sich diese Eigenschaft meines Erachtens nach im Bereich der Arglosigkeit, keinesfalls bewegt sie sich in Richtung Einfalt oder Ignoranz. Vielmehr wird der Protagonist nicht nur als besonders klug und wissend beschrieben, sondern obendrein als eine sehr aufmerksame, scharfsinnige Person dargestellt, die mit Sicherheit fähig gewesen wäre, eine solche Unwahrheit aufzudecken. So gesehen wirkt die filmische Realisierung Novecentos Wesensart auf eine gewisse Art und Weise verfehlt.

Mit der der literarischen Vorlage zugefügten Romanze (Szene 39-45) Novecentos geht gleichfalls eine bestimmte charakterliche Verschiebung einher. Der Buchautor erwähnt das weibliche Geschlecht in dieser Hinsicht nur einmal mit seinem Protagonisten in einem Atemzug.

Tutte le donne del mondo le ho incantate suonando una notte intera per *una* donna, *una*, la pelle trasparente, le mani senza un gioiello, le gambe sottili, ondeggiava la testa al suono della mia musica, senza un sorriso, senza piegare lo sguardo, mai, una notte intera, quando si alzò non fu lei che uscì dalla mia vita, furono tutte le donne del mondo. (Baricco, 1994: 58)

Tornatore, hingegen, scheint sich dessen als Ausgangspunkt für einen zentralen Part seines Films zu bedienen. In seinem Werk spielt diese *eine* Frau nämlich eine tragende Rolle, da sie wahrscheinlich mit ein Grund für Novecentos Entschluss ist, das Schiff zu verlassen. Darüber hinaus verleiht sie durch das Kontrollieren jeglicher Interaktion mit dem Protagonisten diesem eine spezielle charakterliche Note, indem sie die unsichere, scheue Seite des sonst so selbstbewussten Pianisten hervorkehrt. So entsteht eine unklischeehafte Männerrolle, welche dem durchaus typischen Phänomen der verkehrten Geschlechterrollenverteilung des Films ab den 1980er Jahren entspricht. (Hörnlein, 1996: 69) Abgesehen davon, scheint sie auch des Protagonisten Entscheidung, seine Platte nicht um die Welt gehen zu lassen, zu beeinflussen, wodurch die Platte im Flügel und später im Musikgeschäft landet.

Dieser Umstand bildet wiederum überhaupt erst den Anlass der Erzählung der Biografie des Pianisten und lässt letztendlich auch zu, dass dieser von seinem Freund aufgefunden wird.

### Der Erzähler

Bei der Person des Erzählers wurden im Film sowohl charakterliche, als auch formale Änderungen gegenüber dem Text vorgenommen. Der Kollege und beste Freund des Protagonisten wurde umgetauft - sein filmischer Name ist nicht Tim, sondern Max - und um sieben Jahre älter gemacht. Mit vierundzwanzig Jahren befindet sich Max in der Verfilmung altersmäßig näher am siebenundzwanzigjährigen Novecento als im Buch, worin letzterer gleichalt ist wie in der Verfilmung, wo die beiden zehn Jahre voneinander trennen. Abgesehen von der Namensänderung bekommt Max von Novecento einen Spitznamen: *Conn*, nach der Marke Max' Trompete.

Auch bei der Figur des Erzählers lässt sich wie beim Protagonisten feststellen, dass diese im Film eine wesentlich tiefergehende Persönlichkeit besitzt als im schriftlichen Monolog. Der Zuschauer sieht Max öfter mit anderen Menschen interagieren, wie zum Beispiel in der Szene 37, die sehr gut veranschaulicht, wie aufbrausend und reizbar Max im Gegensatz zu Tim ist. Als die Leute vom Hafenspersonal seine Geschichte nicht glauben, gerät er dermaßen aus der Fassung, dass er vom Schiff verwiesen wird.

Gegen Ende des Films zeigt die Szene 54 einen besonders emotionalen Max, welcher in Tränen ausbricht, als der Protagonist ihm seine Weltanschauung und die daraus resultierenden Beweggründe, nicht von Bord zu gehen darlegt. Obendrein trägt die anschließende Umarmung der beiden Freunde zur Charakterisierung Max' und zur Dramatik der Szene bei. Die dazu analoge Szene der literarischen Vorlage schließt den Erzähler völlig aus. Die Erklärung ist naheliegend: wie bereits erwähnt, hat Baricco seinen Text als Einmann-Theaterstück konzipiert, wodurch jeweils nur eine Person zugleich präsent sein kann. Da der Text ab der Seite 55 nur noch vom Protagonisten gesprochen wird, ist die Figur des Tim nicht mehr anwesend und kann somit weder Gefühle zum Ausdruck bringen, noch in einer anderen Art reagieren.

Baricco gestaltet das Wesen des Erzählers viel neutraler und weniger auffällig. Er beschränkt seine Funktion hauptsächlich auf das Erzählen und stattet ihn nur spärlich mit aussagekräftigen Eigenschaften aus.

### Danny Boodmann

Die Figuren Novecentos Ziehvaters stimmen in Text und Verfilmung weitgehend überein. Da sich diese Rolle in beiden Medien auf den Beginn der Erzählung beschränkt, steht nicht viel zu vergleichendes Material zur Verfügung. Was jedoch auffällt ist, dass auch der filmische Danny gegenüber dem literarischen mit mehr Text ausgestattet und dadurch illustrativer skizziert wird. Obendrein bekommt Danny als einzige Hauptfigur im Film einen singenden Part, welcher im Buch völlig ausgespart wird. Die filmische Szene 5 nach den literarischen Seiten 20 und 21 zeigt Danny mit seinen Kollegen im Maschinenraum. Anders als in Bariccós Text wird er aufgrund seiner Entscheidung, das Kind zu behalten, heftig kritisiert und befindet sich somit gänzlich in der Defensive. Er rechtfertigt seinen Entschluss energisch und beginnt fast einen Streit mit den anderen Arbeitern. Im Buch ist diese Passage ruhiger gestaltet - das Gespräch zwischen Danny und den anderen gleicht einem freundschaftlichen Spaß in entspannter Atmosphäre.

Sowohl im Monolog, als auch in dessen Verfilmung kommt Novecentos Ziehvater acht Jahre danach bei einem Unfall ums Leben. Im Film erleidet er die tödliche Verletzung durch einen Flaschenzug. Allerdings nicht wie im Text (S. 21) am Rücken, sondern am Hinterkopf (Szene 10). Eventuell empfand der Regisseur diese Körperstelle für eine Wunde eindringlicher oder bildhafter und entschied sich deshalb für die Änderung.

### Nebenfiguren

Die Bedeutung der Nebencharaktere wird im Text wie im Film generell auf ein Minimum beschränkt. Beachtung verdient hier beispielsweise die Figur des Herausforderers des Ozeanpianisten, Jelly Roll Morton, welche Tornatore sehr originalgetreu kreiert hat. Eine andere Nebenfigur, der Erwähnung gebührt, ist die

namenlose Tochter des Friaulers. Diese beeinflusst den Erzählungsinhalt ebenfalls, was allerdings ausschließlich auf die filmische Handlung zutrifft.

Einige Nebenfiguren werden der literarischen Vorlage hinzugedichtet und manche Eigenschaften, oder Aussagen von Romancharakteren werden im Film anderen Personen, die meist kaum eine Rolle spielen, zugewiesen.

### *6.1.3 Erzählstruktur*

Der Regisseur verändert die Chronologie der Erzählung grundlegend, indem er diese wendet und den Film am Schluss beginnen lässt. Diese Maßnahme scheint durchaus verständlich, zumal Tornatore einen für ein Theaterstück, beziehungsweise für ein Lesestück konzipierten Text in einen Film verwandelt. Eine Bühne samt eines vorlesenden und aus relativ großer Distanz zu den Ereignissen erzählenden Darstellers steht ihm somit nicht zur Verfügung. Der Regisseur ist aus gutem Grund geneigt, den Erzähler direkt in die Handlung einzubetten, sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart. Würde er dies nicht tun, wäre die Handlung monoton und langweilig. Für den Film bedeutet dieser Umstand, dass der Erzähler sich während des Berichtens noch inmitten der Geschichte befindet und diese noch nicht (aber beinahe) zu Ende ist.

Der Zuschauer wird stets mittels gewisser Kameraeinstellungen, aber nie explizit verbal daran erinnert, dass er Zuschauer ist. Er nimmt an Dialogen teil, oder bekommt wichtige Gegenstände in Großaufnahmen gezeigt. (Pittrof, 2002: 39)

Baricco kreiert einen Icherzähler, der eine Geschichte aus der Vergangenheit von Anfang bis Ende wiedergibt. Dabei behält er, bis auf gelegentliche Rückblicke in eine noch weiter entfernte Vergangenheit, oder kurze Vorgriffe zum Schluss der Geschichte, größten Teils eine chronologische Abfolge der Geschehnisse bei. Er befindet sich auf einer Bühne und erzählt somit nicht nur aus zeitlicher, sondern auch aus räumlicher Distanz von den Dingen, die ihm widerfahren sind und berichtet wurden. Er beginnt die Geschichte mit seiner eigenen Ankunft an Bord des Schiffes. Auf diese Weise lernt er den Protagonisten kennen, dessen Lebensgeschichte er

folglich darlegt. Letztere wird dem Publikum vom Säuglingsalter des Protagonisten an, bis hin zu dessen Tod vermittelt.

Da der Text ein Publikum impliziert, fühlt man sich als Leser des Öfteren direkt angesprochen, zumal der Erzähler regelmäßig Ausdrücke wie *okay?* (S.17), *giuro* (S.42), oder ganz eindeutige Aufforderungen wie *Credetemi* (S.16) benutzt. Der Text zeigt die Bühne, deren Existenz wörtlich zwar in der Erzählung niemals erwähnt wird, durch die Regieanweisungen aber logisch ist. Die Bühne ist der Ort und die Gegenwart die Zeit der literarischen Rahmenhandlung. Diese Situation bildet den Ausgangspunkt für den Bericht, der den Schauplatz auf den Dampfer und den Zeitpunkt einmal zur Kindheit Novecentos, dann zu den Jahren Tims Schiffsaufenthalts verlegt. Schließlich gelangt der Monolog zu der Zeit nach Tims Verlassen der *Virginian* und an einen unbekanntem Ort an Land, an dem er sich befindet.

Die Anfangsszene der Verfilmung zeigt hingegen den Erzähler nachdem er das Schiff bereits verlassen hatte, doch noch bevor er dieses erneut besteigen wird, um Novecento, welcher zu diesem Zeitpunkt noch am Leben ist, aufzusuchen. Genau diese Zeitspanne bildet die Rahmenhandlung und bietet sowohl die verschiedenen Erzählsituationen für Max, als auch eine Basis für den Schluss des Films. Durch die Begegnungen mit dem Ladenbesitzer, oder dem Hafenspersonal und mit den daraus entstehenden Erzählungen werden Rückblenden ermöglicht. In diesen wird Novecentos Biografie Schritt für Schritt berichtet.

Tornatores Kamera ist nicht in der Lage Bariccos Ich-Erzählung eins zu eins zu reproduzieren. Sie ist im Gegensatz zum literarischen Ich-Erzähler nicht fähig die Bilder mittels eigener Worte zu beschreiben, wodurch Subjektivität in Bezug auf den Erzähler nicht zu ihren Eigenschaften zählt. Besäße sie diese Charakteristik, würde sie stets Bilder aus der Perspektive des Erzählers zeigen, wodurch dieser selbst nie zu sehen wäre. (Pittrof, 2002: 41)

Es ist also festzustellen, dass die Handlung des Films zu drei verschiedenen Zeiten und an drei verschiedenen Orten stattfindet: Am Schiff zur Zeit Novecentos Kindheit, erneut am Schiff zur Zeit Max' Anwesenheit und am Hafen und im Musikgeschäft während der Rahmenhandlung.

Die erste Filmszene präsentiert Max wie er wortlos seine Trompete reinigt, während man seine Stimme seine Gedanken sprechen hört. Der Text stammt nicht aus der literarischen Vorlage, genauso wenig wie die Methode des inneren Monologs, da Bariccos Monolog wenn überhaupt, ein laut vorzulesender ist und auch in dieser Weise konstruiert wurde. (Vgl Baricco, 1991: 7) Der erste aus dem Originaltext stammende Satz ist *Non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia, e qualcuno a cui raccontarla.* (Baricco, 1991: 17) Die Kamera zeigt den Sprecher und den Raum, in dem er sich befindet. Man bezeichnet diese Art des Erzählens *darstellendes Erzählen im Film*, welches in Tornatores Film zu großen Teilen zum Einsatz kommt. Manchmal nimmt die Kamera aber auch die Perspektiven der Darsteller ein. Wenn der Zuschauer in so einem Fall das Geschehen aus der Sicht des Erzählers verfolgt, handelt es sich um *vermittelndes Erzählen im Film*. Bezogen auf das filmische Erzählgerüst ersetzt die Kamera generell den verbalen Erzählakt und die Abfolge des Inhalts. (Pittrof, 2002: 37)

Tornatore hat seine erste Szene auf eine besondere Art gestaltet, denn sie findet noch vor der Titelsequenz statt, wodurch sie an Wichtigkeit gewinnt. Die Kamera befindet sich anfangs in der Totalen und wandert langsam immer näher zum Darsteller, während dessen Stimme aus dem Off bereits ihren Text spricht. Die finale Einstellung zeigt Max von der Brust an aufwärts. Der Beginn des Filmes ist ruhig gestaltet und die Anfangsszene dauert an die zwei Minuten, was vermuten lässt, dass der Regisseur einigen Wert darauf legt, erst den Erzähler und die Rahmenhandlung angemessen zu präsentieren, bevor er die erste Szene aus Bariccos Monolog darstellt, welche ganz und gar nicht durch eine solche Stille gekennzeichnet ist.

Erst in der zweiten Szene, die reiche Personen an Bord des Schiffes zeigt, während jazzige Musik die Stimmung unterstreicht, spricht die gleiche Stimme aus dem Off den Text der Seite 11.

Succedeva sempre che a un certo punto uno alzava la testa... e la vedeva. È una cosa difficile da capire. Voglio dire... Ci stavamo in più di mille, su quella nave, tra ricconi in viaggio, e emigranti, e gente strana, e noi... Eppure c'era sempre uno, uno solo, uno che per primo... la vedeva. Magari era lì che stava mangiando, o passeggiando, semplicemente, sul

ponte... magari era lì che si stava aggiustando i pantaloni... alzava la testa un attimo, buttava un occhio verso il mare... e la vedeva. Allora si inchiodava, lì dov'era, gli partiva il cuore a mille, e, sempre, tutte le maledette volte, giuro, sempre, si girava verso di noi, verso la nave, verso tutti, e gridava (piano e lentamente): l'America. (Baricco, 1991: 11)

Als der Erzähler in der darauffolgenden Sequenz den Text der Seite 12 spricht, wird Novecento im Gegensatz zum Buch noch nicht erwähnt.

Die im Original nicht vorkommende Matrize der Schallplatte mit Novecentos Klavieraufnahme hat bei Tornatore eine tragende Rolle inne, da sie der Ausgangspunkt für den Beginn der Erzählung ist. Durch den Umstand, dass Max die Aufnahme im Geschäft zu hören bekommt, kommt er mit dem Ladenbesitzer, der neugierig auf den Entstehungshintergrund der Aufnahme ist, ins Gespräch über den Pianisten. (Szene 3)

Die erste Rückblende führt den Zuschauer, nicht wie im Buch ins Jahr 1927, sondern ins Jahr 1900, als Danny Boodmann das Kind auf dem Flügel des Schiffsballsaals findet. (Szene 4) Man verfolgt das Bariccos Text sehr ähnliche weitere Geschehen über Novecentos Kindheit und Dannys Unfall, bis hin zu dessen Seebestattung. (Szenen 6-12)

Während der nächsten Gegenwartsszene im Geschäft (Szene 13) wird klar, dass die eben beschriebene Rückblende der Erzählung entspricht, die Max dem Ladenbesitzer wiedergibt. Des Sprechers gegenüber, sei es der Ladenbesitzer, oder später im Film das Hafenpersonal, geht stets auf dessen Worte ein, wodurch es sich in Tornatores gesamtem Erzählmuster viel mehr um einen Dialog als um einen Monolog handelt.

Nachdem die Biografie weiter dargelegt wurde (Szenen 14-16), wird das Geschehen wieder in den Laden verlegt, wo Max durch den Besitzer erfährt, dass der Dampfer in die Luft gejagt werden würde. Baricco lässt Tim diese Information erst am Ende des Werks mittels eines Briefes von dem Iren Neil O'Connor erfahren. Max macht sich sogleich zum Schiffswrack auf und während er davor steht (Szene 18), gleitet die Handlung in die Vergangenheit desselben Schauplatzes (Szene 19). Sie inszeniert den Moment, als Max in der Schiffsband aufgenommen wird und an Bord geht. Dies fällt mit dem Inhalt Buchseite 13 zusammen.



Die folgende Sequenz ist jene des Sturms und des Tanzes mit dem Ozean. (Szene 20) Tornatore interpretiert hier die Textpassage im Buch ab Seite 25 etwas um, indem Max und Novecento während des Tanzes einen Dialog führen und die ganze Szene mit heiterer Musik untermalt wird. Nach der Maschinenraumszene kehrt die Handlung wieder zum Hafen der Gegenwart zurück, wo Max mit den Hafenleuten beinahe in eine Schlägerei gerät um an Bord zu gelangen. (Szene 22) In Bariccos Text findet solch eine Szene keine Umsetzung - hier besticht Tim die Hafenaufsicht mit etwas Geld. Tornatore bedient sich dieser Begegnung, um die Erzählung Max' und damit die Rückblenden fortzusetzen, indem eben diesen Hafenleuten die Geschichte weiter erzählt wird.

Der Regisseur führt die Zuschauer als nächstes in der Szene 23 in den von Livemusik erfüllten Schiffsballsaal, wo die Gäste willkommen geheißen werden wie auf Bariccos Seite 14. Allerdings ertönt die Erzählerstimme aus dem Off mit dem Text der Seite 13. Die nächste Szene (25) verlegt das Geschehen in die dritte Klasse des Dampfers, wo Novecento *seine* Musik spielt und die Erzählerstimme erst den Originaltext der Seite 35, dann jenen der Seite 32 spricht.

Wie Baricco auf der Seite 35 lässt auch Tornatore direkt darauf den Senator Wilson auftauchen (Szene 26), mit dem der Protagonist ungleich zum Text ein Gespräch führt und ihm danach ein Interview gibt. Als sie sich in der darauffolgenden Filmszene an Deck befinden, fragt Max seinen Freund analog zur Seite 34 im Text nach dessen Grund, nicht von Bord gehen zu wollen. Hier macht der Regisseur einmal mehr aus Bariccos Mono- einen Dialog, in welchem sich die beiden über diesen Umstand austauschen.

Der Film springt wieder für einen Augenblick ins Jetzt (Szene 28) und man sieht Max mit den Hafenleuten im Schiff umherstreifen, um den Pianisten zu suchen. Es scheint, als wolle man den Zuschauer lediglich an die Rahmenhandlung erinnern, denn ohne ein bedeutendes Ereignis kehrt die Handlung sofort wieder in die Vergangenheit zurück.

Im Folgenden lernt Novecento den Bauern kennen, der wie im Text eine lebensverändernde Erfahrung mit dem Meer hatte (Szene 29). Baricco schreibt auf der Seite 46 ebenfalls über ihn. In der wohl bemerkt synchronisierten Verfilmung handelt es sich nicht wie im schriftlichen Text um einen englischen Bauern namens

Lynn Baster, sondern um einen Friulaner, der außerdem eine etwas abgeänderte Geschichte darlegt.

Erneut lässt die Verfilmung die Zuschauer einen flüchtigen Blick in die gegenwärtige *Virginian* werfen (Szene 30), um dann sogleich in die Vergangenheit umzukehren, als den Passagieren der Buchseite 16 entsprechend die Band vorgestellt wird (Szene 31). Es wird demonstriert wie der Protagonist in der Lage ist, Menschen zu *lesen*. Eine derartig veranschaulichende Szene kommt im Text zwar nicht vor, doch der Erzähler, der im Film währenddessen aus dem Off einsetzt, spricht Zeilen der Seite 33.

Auch die Szene 32 hat Tornatore der Handlung hinzugefügt: Während Novecento mit fremden Leuten telefoniert, stürmen zwei schwarze Männer den Raum. Der Protagonist erschrickt, rennt weg und es beginnt eine Verfolgungsjagd durch das ganze Schiff. Als sie ihn schnappen, teilen Sie ihm von Jelly Roll Mortons Plan eines musikalischen Duells mit.

Nach einem kurzen Vorgriff in die Gegenwart, in der Max dem Hafenpersonal erklärt worum es bei einem solchen Wettkampf geht (Szene 33), fährt der Film mit dem Duell fort.

Wieder wird ein Sprung in die Gegenwart gemacht, in der Max vom Schiff verwiesen wird (Szene 37), nachts ins Musikgeschäft einbricht, um die Matrize mit der Aufnahme Novecentos Klavierspiel zu stehlen und vom Besitzer des Geschäfts dabei erwischt wird (Szene 38). Der Rest der Rückblenden findet neuerlich im Rahmen des Dialogs zwischen den beiden statt.

Nun erklärt der Film in einigen vergangenen Szenen wie die Aufnahme zu Stande kam (Szenen 39 bis 45). Parallel entwickelt sich eine im Original nicht vorkommende Romanze. Danach, während sich die Handlung in Richtung Ballsaal bewegt, setzt der Erzähler mit einem im Buch nicht vorhandenen Text ein.

Als nächstes gibt der gegenwärtige Max den Text der Buchseite 44 im Dialog mit dem Ladenbesitzer wieder.

Nach diesem kurzen Vorgriff in die Jetztzeit (Szene 46) geht der Film fließend in die Vergangenheit über, wo Novecento und Max zusammen speisen und über Novecentos Verlassen des Schiffes sprechen (Szene 47). Hier übernimmt Novecento

die Textpassage des literarischen Erzählers der Seite 47. Tornatore bringt allerdings neben der erneuten *Dialogisierung* des Monologs insofern eine grundlegende Änderung mit in diese Szene ein, als dem Protagonisten von dessen Freund unterstellt wird, es handle sich bei dessen Beweggrund nur um die Frau, die er einige Tage zuvor kennengelernt hatte.

Während Novecento versucht von Bord zu gehen (Szene 48), setzt der Erzähler mit dem Text der Seite 48 ein. Danach wird der Dialog von Seite 49 direkt in die Szene übernommen, wonach wiederum die Erzählerstimme (S.50) zum Einsatz kommt. Noch einmal springt die Verfilmung, immer noch während derselben Szene, zum Dialog (S.50) und zurück zum Erzähler, um anschließend nach einem Szenenwechsel in die Gegenwart (Szene 49) den Satz eines Mannes aus dem Publikum von Seite 52 in den Film zu übertragen. (Szene 50)

Als Max den Dampfer verlässt (Szene 51), werden seine Gedanken und die Geschehnisse der darauffolgenden Zukunft von seiner Stimme der Gegenwart erläutert, welche auf den Text der Seite 51 jenen der Seite 53 folgen lässt.

Nach dieser letzten Rückblende des Films geht Max in der Szene 52 an Bord, um den Protagonisten aufzusuchen. Von diesem Moment an kommt keine Erzählerstimme aus dem Leeren mehr vor, da sich der Rest der Handlung ausschließlich in der Gegenwart abspielt und durch Bilder und Dialoge selbsterzählend ist.

Auch in Bariccos letztem Part wird der Erzähler ausgeschaltet und verwandelt sich in den Protagonisten, von dem der gesamte Schlusstext der Seiten 55 bis 62, die Regieanweisungen ausgenommen, gesprochen wird.

Im Allgemeinen bietet die Verfilmung nicht nur aufgrund der Kürze des Originaltextes um Einiges mehr an Information. Filme lassen dem Zuschauer generell immer die Wahl offen, auf welche Elemente der Bilder sich dieser konzentrieren möchte. Somit legt ein Regisseur mehr Material dar als ein Autor, auch wenn dies nicht seiner Intention entspricht. (Pittrof, 2002: 40)

## 6.2 Umsetzung der Sprache im Film

### 6.2.1 Allgemein

Vorerst ist anzumerken, dass es sich bei der in dieser Arbeit untersuchten Verfilmung um die synchronisierte, italienische Version handelt und nicht um die englischsprachige Originalvariante.

Weiter muss die historisch seit jeher ambivalente, konkurrierende Beziehung zwischen Literatur und Film, welche sowohl von Liebe, als auch von Hass seitens des Publikums geprägt ist, erwähnt werden. (Cinquegrani, 2009: 7ff) Kritiker bemängeln oft, dass Verfilmungen nicht in der Lage wären die Kunst der Sprache zu transportieren, was wahrscheinlich auch zutrifft. Einer solchen Sichtweise der Angelegenheit liegt allerdings wenig Objektivität zugrunde. Bei einer Verfilmung kommt es darauf an, wie viel vom kreativen Produkt des Schriftstellers in die nächste autonome Kunstform übertragen wird. Dies ist der Parameter für eine ge- oder misslungene Transformation und nicht ob der Sprachstil originalgetreu übernommen wurde. Schließlich entsteht entweder ein neues Werk, das man als Angriff auf das Original und somit als Konkurrenz verstehen kann. Oder aber der Regisseur hat in perfekter Ergänzung zur Literatur seine Interpretation des Urtextes geschaffen. (Mieth, 2002: 11)

Der Sprecher aus dem Off, der oft in Literaturverfilmungen und auch in Tornatores Werk angewandt wird, ist wie schon am Beginn der Arbeit erwähnt, ein rhetorisches Mittel, um die Neugier und die Spannung des Rezipienten zu sichern. Er bewahrt gewissermaßen die eigentliche Mündlichkeit des Erzählaktes, die in der Literatur nach und nach verloren gegangen ist. Generell gibt es im Film wie im Text die Erzählmethoden des Icherzählers und des auktorialen Erzählers, wobei die Perspektive des filmischen Erzählers zu einem großen Teil jener der Kamera entspricht, aber nicht zu hundert Prozent. Der Regisseur einer Verfilmung bedient sich, um die Literarizität beizubehalten, öfter des mehr oder weniger exakten Buchtextes. Dies trifft auch auf das hier untersuchte Beispiel zu. (Braun, 1981: 59)

Es ist jedoch unumstritten, dass die Verfilmung eines literarischen Werkes niemals eins zu eins das Ziel der Narration des Autors erreichen kann. Abweichungen sind

somit, auch hier, vorprogrammiert. Der Leser eines Textes rezipiert die Wörter auf seine individuelle Weise, was auch für einen Regisseur gilt, der beschließt, aus einem von ihm gelesenen Buch einen Film zu machen. Der so entstandene Film entspricht den Bildern und Gedanken, die der Regisseur während des Lesens in seinem Kopf kreierte hatte. Die Phantasie eines anderen Rezipienten hätte völlig andere Entwürfe produziert. Es handelt sich bei einer Verfilmung immer um die individuelle Interpretation eines Textes und nie um eine Adaption. Wissenswert ist hierbei inwiefern der Regisseur mit seinem Werk von der Idee des Originals abweicht und ob der Basisgedanke des Autors in der Neufassung noch vorhanden ist. (Mieth, 2002: 11ff)

Ausschlaggebend für die Ermittlung dieses Wissens ist die Umgestaltung der sprachlichen Mittel der literarischen Urfassung, da diese des Autors einzige Ideentransmitter sind. Unter diesem Aspekt wird die Wandlung der Literatur zum Film im Folgenden untersucht. Ziel ist es festzustellen, inwieweit die Grundvorstellungen der beiden Medien divergieren. Um dies möglichst barrierefrei zu erreichen, werden zwei ausgewählte Textpassagen mit den entsprechenden Filmszenen verglichen.

### *6.2.2 Beispiel 1: Buchseiten 26-30 vs. Filmszene 20*

Es handelt sich bei der folgend analysierten Szene um jene, in der Novecento und sein Freund Max, beziehungsweise Tim, mittels des Klavierspiels des Protagonisten mit dem Ozean *tanzen*. Dies ist eine äußerst charakterisierende und somit zwar keine zentrale, aber doch bedeutende Sequenz der Geschichte.

Im Text befindet sich dieser Part in Bezug auf die Seitenzahl in der Mitte und in der Verfilmung bezüglich der Dauer im ersten Viertel.

Um eine einfachere Gegenüberstellung zu ermöglichen, wurden aus der literarischen Vorlage ausschließlich jene Passagen herausgefiltert, welche im Film zum Tragen kommen.

Primo viaggio, prima burrasca. Sfiga. Neanche avevo ben capito com'era il giro, che mi becca una delle burrasche più micidiali nella storia del *Virginian*. In piena notte, gli son girati i coglioni e via, ha dato il giro al tavolo. L'Oceano. Sembrava che non finisse più. Uno che su una nave suona la tromba, non è che quando arriva la burrasca possa fare un granché. Può giusto evitare di suonare la tromba, tanto per non complicare le cose. E starsene buono, nella sua cuccetta. Però io non ci resistivo là dentro. Hai un bel distrarti, ma puoi giurarci prima o poi ti arriva dritta nel cervello quella frase: ha fatto la fine del topo. Io non la volevo fare la fine del topo, e quindi me ne andai fuori da quella cabina e mi misi a vagare. Mica sapevo dove andare, c'ero da quattro giorni, su quella nave, era già qualcosa se trovavo la strada per i gabinetti. Sono piccole città galleggianti, quelle. Davvero. Insomma, è chiaro, sbattendo da tutte le parti e prendendo corridoi a casaccio, come veniva, alla fine mi persi. Era fatta. Definitivamente fottuto. Fu a quel punto che arrivò uno, tutto vestito elegante, in scuro, camminava tranquillo, mica con l'aria di essersi perso, sembrava non sentire nemmeno le onde, come se passeggiasse sul lungomare di Nizza: ed era Novecento.

[...]

Quella notte, nel bel mezzo della burrasca, con quell'aria da signore in vacanza, mi trovò là, perso in un corridoio qualunque, con la faccia di un morto, mi guardò, sorrise, e mi disse: "Vieni".

Ora, se uno che su una nave suona la tromba incontra nel bel mezzo di una burrasca uno che gli dice "Vieni", quello che suona la tromba può fare una sola cosa: andare. Gli andai dietro. Camminava, lui. Io... era un po' diverso, non avevo quella compostezza, ma comunque... arrivammo nella sala da ballo, e poi rimbalzando di qua e di là, io ovviamente, perché lui sembrava avesse i binari sotto i piedi, arrivammo vicino al pianoforte. Non c'era nessuno in giro. Quasi buio, solo qualche lucina, qua e là. Novecento mi indicò le zampe del pianoforte.

"Togli i fermi," disse. La nave ballava che era un piacere, facevi fatica a stare in piedi, era una cosa senza senso sbloccare quelle rotelle.

"Se ti fidi di me, togliili."

Questo è matto, pensai. E li tolsi.

"E adesso vieni a sederti qua," mi disse allora Novecento.

Non lo capivo dove voleva arrivare, proprio non lo capivo. Stavo lì a tenere fermo quel pianoforte che incominciava a scivolare come un enorme sapone nero... Era una situazione di merda, giuro, dentro alla burrasca

fino al collo e in più quel matto, seduto sul suo seggiolino – un altro bel sapone – e le mani sulla tastiera, ferme.

“Se non Sali adesso, non Sali più,” disse il matto sorridendo. *(Sale su un marchengegno, una cosa a metà tra un’altalena e un trapezio)* “Okay. Mandiamo tutto in merda, okay? Tanto cosa c’è da perdere, ci salgo, d’accordo, ecco, sul stupido seggiolino, ci son salito, e adesso?”

“E adesso, non aver paura.”

E si mise a suonare.

*(Parte una musica per piano solo. È una specie di danza, valzer, mite e dolce. Il marchengegno incomincia a dondolare e a portare l’attore in giro per la scena. Man mano ce l’attore va avanti a raccontare, il movimento si fa più ampio, fino a sfiorare le quinte)*

Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, a essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che quel pianoforte incominciò a scivolare, sul legno della sala da ballo, e noi dietro a lui, con Novecento che suonava, e non staccava lo sguardo dai tasti, sembrava altrove, e il piano seguiva le onde e andava e tornava, e si girava su se stesso, puntava diritto verso la vetrata, e quando era arrivato a un pelo si fermava e scivolava dolcemente indietro, dico, sembrava che il mare lo culasse, e culasse noi, e io non ci capivo un accidente, e Novecento suonava, non smetteva un attimo, ed era chiaro, non *suonava* semplicemente, lui lo *guidava*, quel pianoforte, capito?, coi tasti, con le note, non so, lui lo guidava dove voleva, era assurdo ma era così. E mentre volteggiavamo tra i tavoli, sfiorando lampadari e poltrone, io capii che quel momento, quel che stavamo facendo, quel che *davvero* stavamo facendo, era danzare con l’Oceano, noi e lui, ballerini pazzi, e perfetti, stretti in un torbido valzer, sul dorato parquet della notte. Oh yes. (Baricco, 1994: 26ff)

Der Film beginnt diesen Abschnitt mit der Erzählerstimme, den entsprechenden Bildern der stürmenden See im Vordergrund und der passenden Geräuschkulisse im Hintergrund. Der Erzähler spricht zuerst einen im Buch nicht vorkommenden Text, wechselt aber bald zum Originaltext. Die sechste Zeile des zweiten Absatzes der Seite 26 entspricht dem ersten aus der Literaturvorlage stammenden Satz. Dieser

wird zwar nicht wortwörtlich übernommen, jedoch ist evident, dass hier Bariccos Text und nicht Tornatores Drehbuch als Vorlage dient.

Ora, uno che su una nave suona la tromba, non è che quando arriva la burrasca possa fare un granché. Può giusto evitare di suonare la tromba, tanto per non complicare le cose. Però io non ci resistevo là dentro. Nel cervello mi ronzava una sola frase: Ha fatto la fine del topo. E io non la volevo fare la fine del topo. (Tornatore, 1998 [film]: 42:38-43:00)

Sobald dieser Text gesprochen wird, sieht man Max in seiner Kabine, wo er offensichtlich sehr mit Gleichgewichtsproblemen und Übelkeit zu kämpfen hat. Diese Elemente werden der Handlung vom Regisseur hinzugedichtet. Der Zuschauer erhält diese Informationen lediglich durch Bilder und Geräusche und nicht mittels Erzählerstimme oder Monolog des Darstellers.

Die Erzählerstimme setzt aus und wie auch im Roman entschließt sich Max seine Kabine zu verlassen, weil er es drinnen nicht mehr aushält. Während Max, der sich bereits verirrt hat, aufgrund des stark schwankenden Schiffes umherwankt und – kullert, unterstreicht ironische Trompetenmusik den Witz der Situation. Zwischendurch wechselt die Sicht immer wieder nach draußen und der Zuschauer bekommt den gesamten Dampfer inmitten des wilden Ozeans zu sehen. Der kurze Satz *Mi sono perso, cazzo!*, den Max aufgebracht ins Leere brüllt, betont dessen verzweifelte Lage. Im Roman wird der Umstand des Wegverlierens durch die Erzählerrede ausgedrückt. Bei Tornatore wird dieser Part, es ist anzunehmen des Effekts wegen, erheblich illustrativer gestaltet - man könnte es als übertrieben bezeichnen. Im Buch ist die Lage schlicht durch Verirrung charakterisiert und nichts weiter. Schließlich gipfelt die Sequenz darin, dass sich Max in ein am Boden umherstehendes Gefäß übergibt. Auch dies kommt bei Baricco nicht vor. Während Max über dem Porzellangefäß hängt, stoppt die Musik und es erscheint der Protagonist. Dieser stellt sich vor den knienden Max und spricht ihn von oben herab direkt an:



Ehi, Conn. Qual'è il problema? Non sai andare sull'acqua? Sei tu il nuovo trombettista, non è vero? E la tua tromba è una *Conn...* vieni con me, ce l'ho io la cura per la tua sofferenza. Vieni! (Tornatore, 1998 [film]: 43:57-44:18)

Dieser Dialog wird wie auch alle anderen in der Urfassung in der dritten Person nacherzählt. Bariccos Ich-Erzähler beschreibt hier wie er sich in dieser Situation fühlte, was er dachte und wie er Novecento wahrnahm. Solche Beschreibungen passieren im Buch durch ein paar Sätze, während die Verfilmung diese neben der Handlung darstellt, wodurch der Zuschauer sich automatisch auf andere Elemente konzentriert. (Pittrof, 2002: 82) Tornatore arbeitet hier mit Aufnahmen der Gesichter, um des Autors verbale Mittel umzusetzen. Die Innenwelt der Protagonisten wird nonverbal und in viel kompakterer Form wiedergegeben. So können durch die Mimik der Darsteller Empfindungen vermittelt werden. Auch, dass der literarische Tim den Protagonisten als so sicher auf den Beinen und damit überlegen beschreibt, wird im Film mit der Kamera ausgedrückt. Da Max im Film auf dem Boden kauert, nutzt der Regisseur die Gelegenheit, um die Kamera zwischen Unter- und Aufsicht wechseln zu lassen. Der Zuschauer befindet sich jeweils einmal auf der Seite Max' und sieht Novecento von unten her, dann auf der Seite des Pianisten, während dieser von oben auf seinen Kollegen herabblickt. Durch den Perspektivenwechsel wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers angeregt und die Untersicht auf den Protagonisten lässt diesen stattlich und beeindruckend wirken. Zusätzlich geht Tornatore zwischendurch immer wieder in die auktoriale Kamerasicht über, um die Spannung noch weiter zu heben. (Pittrof, 2002: 42)

Die Musik setzt wieder ein und Max folgt dem Pianisten, der völlig problemlos einen Fuß vor den anderen setzt, in den Ballsaal. Gleich wie bei Baricco, ist Novecento *tutto vestito elegante, in scuro, camminava tranquillo, mica con l'aria di essersi perso, sembrava non sentire nemmeno le onde, come se passeggiasse sul lungomare di Nizza: [...]* (Baricco, 1994: 27). Wie auch im Roman gehen sie zum Klavier, das im menschenleeren Saal steht und der Protagonist setzt sich auf den Hocker. Auch, dass Dunkelheit herrscht, hat Tornatore vom Original übernommen. Der Schriftsteller lässt die beiden in dieser Szene im Gegensatz zum Regisseur und Drehbuchautor keinen Dialog führen. Im Buch ist Novecento der einzige, der redet. Im Film, allerdings, antwortet Max auf die Anweisungen seines Freundes.

N: "Dai, toglì i fermi." M: "Ma è una follia." N: "Fidati di me. Su, toglìli."  
(Tornatore, 1998 [film]: 44:52- 45:10)

Max krabbelt sogleich unter das Piano, um die Bremsen zu lösen, während Novecento zu spielen beginnt. Nachdem der Pianist ihn wie im Text auffordert, sich neben ihn zu setzen, entgegnet Max ihm ein schlichtes *Ma tu sei proprio matto*, das im Buch nicht existiert. Daraufhin antwortet der Protagonist mit einem Satz, der aus dem Original stammt: „*Se non sali adesso, non sali più*,“[...]. (Baricco, 1994: 29) Während in der literarischen Vorlage noch ein kurzer Dialog folgt, beginnt in der Verfilmung sofort der Tanz mit dem Ozean.

Der folgende Part, der im Roman vom Autor beschreibend nacherzählt wird, wird im Film vorerst wortlos, mittels Bild und Ton gezeigt. Das Szenario ist sehr ähnlich wie im Buch: das Klavier gleitet auf mysteriöse Weise, dem Rhythmus der Musik und der Wellen folgend, durch den Raum.

Allerdings nimmt Tornatore erneut eine Änderung vor, indem er die Szene mit einem Dialog schmückt. Mit diesem Dialog nimmt der Regisseur auf eine frühere Filmszene (Szene 7), die er dem Original ebenfalls hinzugefügt hat, Bezug. In dieser Szene liefert Danny seinem Ziehsohn für die Begriffe *orfanotrofo* und *mamma* falsche Erklärungen: Mama sei die Bezeichnung für ein Rennpferd und ein Waisenhaus sei ein großes Gefängnis in dem Erwachsene endeten, wenn sie keine Kinder bekämen. Als der Protagonist Max nun in der Szene 20 fragt, ob dieser Kinder hätte und Max dies verneinte, schlussfolgerte Novecento, dass Max früher oder später wohl ins Waisenhaus verbannt werden würde. Als Max von der verrückten Situation überfordert laut *Mammaaaa!* ruft, stellt Novecento fest, dass dieser sich offensichtlich gut mit Pferden auskenne. Diese Ideen Tornatores sorgen hier für die gewisse Portion Witz in der Mystik, während im literarischen Werk der Ernst der Situation gewahrt wird.

Nun setzt die Erzählerstimme erneut ein und spricht einige der etwas abgeänderten und gekürzten Zeilen der Buchseiten 29 und 30.

Zwar verändert Tornatore die Erzählstruktur leicht, indem er aus einzelnen Sätzen Dialoge formt, die Stimme aus dem Leeren einen eigens gedichteten Text sprechen lässt, oder aus der Erzählerrede eine Direkte macht. Die Grundzüge der Erzählung sind allerdings im Buch und im Film im Wesentlichen die gleichen. Es wechseln sich Erzählerstimme, Dialoge und Narration, beziehungsweise beschreibende Bilder und Töne ab und bilden auf diese Art sehr ähnliche Gerüste.

Wenn Tornatore den Erzähler aus dem Off ertönen lässt, dient dies zur zusätzlichen Beschreibung dessen, was ohnehin bereits zu sehen, oder zu hören ist. Es handelt sich niemals um essentielle Informationen, die eventuelle Probleme bei der Verfilmung ergeben hätten können. Offensichtlich empfindet Tornatore es als wichtig, gewisse Passagen mehr oder weniger direkt aus dem Originaltext zu übernehmen, sei es nun wegen der Poetik Bariccos Sprachstils, oder, um dem Ausgangswerk so treu wie möglich zu bleiben.

Der Regisseur benutzt verschiedene Mittel und Wege, um Bariccos sinnbildliche Ausdrücke auf den Bildschirm zu bringen. Entweder er versucht, von der literarischen Metapher ins Bild überzugehen und das im Buch Beschriebene visuell zu veranschaulichen,

Stavo lì a tenere fermo quel pianoforte che incominciava a scivolare come un enorme sapone nero... (Baricco, 1994: 28f)

oder er lässt die Erzählerstimme Bariccos Text sprechen:

[...] ha fatto la fine del topo. Io non volevo fare la fine del topo [...]  
(Baricco, 1994: 26f)

### 6.2.3 Beispiel 2: Buchseiten 38-43 vs. Filmszene 35

Dieses Analysebeispiel behandelt die Klavierduellsszene zwischen Novecento und Jelly Roll Morton. Dies ist ein tragender Punkt des Handlungsstranges, sowohl des Textes als auch des Films.

Bei Baricco befindet sich das Duell seitenmäßig am Beginn der zweiten Buchhälfte und auf die Spieldauer bezogen gilt selbiges für die Verfilmung.

Alle 21 e 37 del secondo giorno di navigazione, col Virginian spedito a 20 nodi sulla rotta per l'Europa, Jelly Roll Morton si presentò nella sala da ballo di prima classe, elegantissimo, in nero. Tutti sapevano benissimo cosa fare. I ballerini si fermarono, noi della band posammo gli strumenti, il barman versò un whisky, la gente ammutolì. Jelly Roll prese il whisky, si avvicinò al pianoforte e guardò negli occhi Novecento. Non disse nulla, ma quello che si sentì nell'aria fu: "Alzati da lì".

Novecento si alzò.

"Lei è quello che ha inventato il jazz, vero?"

"Già. E tu sei quello che suona solo se ha l'Oceano sotto il culo, vero?"

"Già."

Si erano presentati. Jelly Roll si accese una sigaretta, l'appoggiò in bilico sul bordo del pianoforte, si sedette, e iniziò a suonare. Ragtime. Ma sembrava una cosa mai sentita prima. Non suonava, scivolava. Era come una sottoveste di seta che scivolava via dal corpo di una donna, e lo faceva ballando. C'erano tutti i bordelli d'America, in quella musica, ma i bordelli quelli di lusso, quelli dove è bella anche la guardarobiera. Jelly Roll finì ricamando delle notine invisibili, in alto in alto, alla fine della tastiera, come una piccola cascata di perle su un pavimento di marmo. La sigaretta era sempre là, sul bordo del pianoforte: mezza consumata, ma la cenere era ancora tutta lì. Avresti detto che non aveva voluto cadere per non far rumore. Jelly Roll prese la sigaretta tra le dita, aveva mani che erano farfalle, l'ho detto, prese la sigaretta e la cenere se ne stette là, non voleva saperne di cadere, forse c'era anche un trucco, - non so, certo non cadeva. Si alzò, l'inventore del jazz, si avvicinò a Novecento, gli mise la sigaretta sotto il naso, lei e tutta la sua cenere bella ordinata, e disse:

"Tocca a te, marinaio".

Novecento sorrise. Si stava divertendo. Sul serio. Si sedette al piano e fece la cosa più stupida che poteva fare. Suonò *Torna indietro paparino*, una canzone di un'idiozia infinita, una roba da bambini, l'aveva sentita da

un emigrante, anni prima, e da allora non se l'era più tolta da dosso, gli piaceva, veramente, non so cosa ci trovasse ma gli piaceva, la trovava commovente da pazzi. Certo non era quello che si direbbe un pezzo di bravura. Volendo l'avrei saputa suonare perfino io. Lui la suonò giocando un po' coi bassi, raddoppiando qualcosa, aggiungendo due o tre svolazzi dei suoi, ma insomma era un'idiozia e un'idiozia rimase. Jelly Roll aveva la faccia di uno a cui avevano rubato i regali di Natale. Fulminò Novecento con due occhi da lupo e si risedette al piano. Staccò un blues che avrebbe fatto piangere anche un macchinista tedesco, sembrava che tutto il cotone di tutti i negri del mondo fosse lì e lo raccogliesse lui, con quelle note. Una cosa da lasciarci l'anima. Tutta la gente si alzò in piedi: tirava su col naso e applaudiva. Jelly Roll non fece nemmeno un accenno di inchino, niente, si vedeva che stava per averne piene le palle di tutta quella storia.

Toccava di nuovo a Novecento. Già partì male perché si sedette al piano con negli occhi due lacrimoni così, per via del blues, si era commosso, e questo si può anche capire. Il vero assurdo fu che con tutta la musica che aveva in testa e nelle mani cosa gli venne in mente di suonare? Il blues che aveva appena sentito. "Era così bello," mi disse poi, il giorno dopo, per giustificarsi, pensa te. Proprio non aveva la minima idea di cosa fosse un duello, non ne aveva la minima idea. Suonò quel blues. Per di più nella sua testa si era trasformato in una serie di accordi, lentissimi, uno

dopo l'altro, in processione, una noia micidiale. Lui suonava tutto accartocciato sulla tastiera, se li godeva a uno a uno quegli accordi, anche strani, oltretutto, roba dissonante, lui se li godeva proprio. Gli altri, meno. Quando finì partì perfino qualche fischio.

Fu a quel punto che Jelly Roll Morton perse definitivamente la pazienza. Più che andare al piano, ci saltò sopra. Tra sé e sé ma in modo che tutti capissero benissimo sibilò poche parole, molto chiare.

"E allora vai a fare in culo, coglione."

Poi attaccò a suonare. Ma suonare non è la parola. Un giocoliere. Un acrobata. Tutto quello che si può fare, con una tastiera di 88 tasti, lui la fece. A una velocità mostruosa. Senza sbagliare una nota, senza muovere un muscolo della faccia. Non era nemmeno musica: erano giochi di prestigio, era magia bella e buona. Era una meraviglia, non c'erano santi. Una meraviglia. La gente diede di matto. Strillavano e applaudivano, una cosa così non l'avevano mai vista. C'era un casino che sembrava Capodanno. In quel casino, mi trovai davanti Novecento: aveva la faccia più delusa del mondo. E anche un po' stupita. Mi guardò e disse:

"Ma quello è completamente scemo...".

Non gli risposi. Non c'era niente da rispondere. Lui si piegò verso di me e mi disse:

"Dammi una sigaretta, va'...".

Ero talmente stranito che la presi e gliela diedi. Voglio dire: Novecento non fumava. Non aveva mai fumato prima. Prese la sigaretta, si girò e andò a sedersi al pianoforte. Ci misero un po', in sala, a capire che si era seduto lì, e che magari voleva suonare. Ci scapparono anche un paio di battute pesanti, e risate, qualche fischio, la gente fa così, è cattiva con quelli che perdono. Novecento aspettò paziente che ci fosse una specie di silenzio, intorno. Poi gettò un'occhiata a Jelly Roll, che se ne stava in piedi, al bar, a bere da una coppa di champagne, e disse sottovoce:

"L'hai voluto tu, pianista di merda".

Poi appoggiò la mia sigaretta sul bordo del pianoforte.

Spenta.

E iniziò.

*(In audio parte un brano di un virtuosismo pazzesco, magari suonato a quattro mani. Non dura più di mezzo minuto. Finisce con una scarica di accordi fortissimi. L'attore aspetta che finisca, poi riprende)*

Così.

Il pubblico si bevve tutto senza respirare. Tutto in apnea. Con gli occhi inchiodati sul piano e la bocca aperta, come dei perfetti imbecilli. Rimasero così, in silenzio, completamente tronati, anche dopo quella micidiale scarica finale di accordi che sembrava avesse cento mani, sembrava che il piano dovesse scoppiare da un momento all'altro. In quel silenzio pazzesco, Novecento si alzò, prese la mia sigaretta, si sporse un po' in avanti, oltre la tastiera, e la avvicinò alle corde del piano.

Leggero sfrigolio.

La ritirò fuori da lì, ed era accesa.

Giuro.

Bella accesa.

Novecento la teneva in mano come fosse una piccola candela. Non fumava, lui, neanche sapeva tenerla fra le dita. Fece qualche passo e arrivò davanti a Jelly Roll Morton. Gli porse la sigaretta.

"Fumala tu. Io non son buono."

Fu lì che la gente si risvegliò dall'incantesimo. Venne giù una apoteosi di grida e applausi e casino, non so, non si era mai vista una cosa del genere, tutti urlavano, tutti volevano toccare Novecento, un bordello generale, non si capiva più niente. Ma io lo vidi, lì in mezzo, Jelly Roll Morton, fumare nervosamente quella maledetta sigaretta, cercando la faccia da fare, e senza trovarla, non sapeva nemmeno bene dove guardare, a un certo punto la sua mano di farfalla si mise a tremare, tremava proprio, e io la vidi, e non lo dimenticherò mai, tremava così tanto che a un certo punto la cenere della sigaretta si staccò e cadde giù, prima sul suo bell'abito nero e poi, scivolando, fin sulla scarpa destra, scarpa di vernice nera, brillante, quella cenere come uno sbuffo bianco, lui la guardò, me la ricordo benissimo, guardò la scarpa, la vernice e la cenere, e capì, quello che c'era da capire lo capì, si girò su se stesso e camminando piano, passo dopo passo, così piano da non muovere quella cenere da lì, attraversò la grande sala e se ne sparì, con le sue scarpe di vernice nera, e su una c'era uno sbuffo bianco, e lui se lo portava via, e lì c'era scritto che qualcuno aveva vinto, e non era lui. (Baricco, 1994: 38ff)

Die Duellszene in der Verfilmung beginnt mit dem Anhalten der Musik im Ballsaal, den sich zur Tür wendenden, tuschelnden Leuten und Jelly Roll Mortons durch die Glasfenster sichtbaren, zum Eingang wandelnden Schatten. Die unruhige, spannungsgeladene Musik trägt zur Dramatik bei. Baricco, hingegen, nennt zuerst den Tag, die Uhrzeit, Richtung und Geschwindigkeit des Schiffes, bevor er erwähnt, dass der *Erfinder des Jazz* sich dem Raum nähert und alle innehalten als er hineingeht. Während Morton hier als elegant in schwarz gekleidet beschrieben wird, tritt er im Film zwar in schwarzer Hose, doch mit weißem Sakko vor das Publikum.

Wie der Erzähler im Roman es berichtet sieht man auch im Film wie die Menschen aufhören zu tanzen und zu musizieren. Das Bild zeigt nun Morton, wie er sich eine Zigarette zwischen die Lippen klemmt und zur Bar geht, um den am Tresen für ihn vorbereiteten Whiskey in einem Zug auszutrinken. Danach nähert er sich Novecento und die beiden führen einen kurzen, der Vorlage ähnlichen Dialog. Tornatore hat den Handlungsablauf etwas verändert, denn bei Baricco reden die beiden erst miteinander, dann zündet Morton sich eine Zigarette an. Außerdem fügt der

Regisseur der ursprünglichen Erzählung eine aussagekräftige Szene hinzu, in welcher Novecento Morton als Begrüßungsgeste seine Hand entgegenstreckt, dieser jedoch darauf provokant mit dem Anzünden seiner Zigarette reagiert. Auch bei Baricco ist klar, dass Morton dem Ozeanpianisten gegenüber nicht gerade sehr gut gesinnt ist, doch von einer derartigen Respektlosigkeit ist nicht die Rede.

Interessant ist auch, dass Tornatores Morton bevor er sich an Novecentos Klavier setzt, sich mit den Worten *Excusez-moi, s'il vous plaît* den Platz am Hocker verschafft. Im gesamten Originaltext kommt bis auf die englische keine Fremdsprache vor.

Tornatore übernimmt die Szene, in der Morton seine Zigarette an die Klavierkante legt. Im Buch wie im Film beginnt er sogleich zu spielen. Während er dies tut, setzt die Stimme aus dem Off ein und spricht erst in etwas abgeänderter Form einen Teil des Textes der Seite 38, dann der Seite 35. Der Erzähler verstummt wieder, während Jelly sein Stück weiterspielt. Im Gegensatz zum Text sieht der Zuschauer hier, dass Max und ein paar andere Kollegen indessen Wetten abschließen. Ein weiteres Element des Regisseurs ist das zahlreiche Knipsen der Fotoapparate. Nach drei Großaufnahmen der abbrennenden Zigarette am Pianorand, die jedoch ihre Asche nicht verliert und auch im Buch mittels Erzählerrede erwähnt wird, spielt Jelly Roll Morton das Stück zu Ende.

Wieder verdreht Tornatore die einzelnen Teile des Handlungsstranges, indem Jelly erst aufsteht, den Applaus genießt, dann zur Zigarette greift und zum Protagonisten schreitet. Der Buchautor kreierte die Szene etwas anders, denn hier greift er erst nach der Zigarette und steht dann auf, um sich Novecento zu nähern. Während Morton im Text den Glimmstängel unter des Protagonisten Nase hält, kommt dieser Aspekt im Film nicht vor. Der folgende Satz Mortons ist in Buch und Film der gleiche „*Tocca a te, marinaio*“. (Baricco, 1994: 39)

Der literarische Protagonist reagiert auf diese Aufforderung mit einem Lächeln und Freude über die Situation. Er beginnt sofort zu spielen. Die Verfilmung zeigt einen eingeschüchterten, ängstlichen Novecento, der sich voller Unsicherheit langsam in Richtung des Klaviers bewegt. Man sieht Morton wie er die Zigarette in seinem Whiskey ertränkt, während Novecento ratlos am Piano sitzt und überlegt welches Stück er nun zum Besten geben solle. Im Grübeln lehnt er sich obendrein mit den



Ellenbogen an die Tastatur, die sogleich der misslichen Lage entsprechende, verzweifelnd klingende Töne von sich gibt. Dazwischen wechselt die Kamera immer wieder zu Max, der bereits beginnt seine Geduld zu verlieren, da er auf Novecento gesetzt und an diesen geglaubt hatte.

Nun macht sich auch der filmische Protagonist an das Klavierspielen. Er spielt *Stille Nacht* – Bariccos Novecento bietet *Torna indietro paparino* dar -, woraufhin das Publikum gleich der Vorlage erstaunt reagiert. Immerhin handelt es sich hierbei um ein lächerlich einfach vorzutragendes Kinderlied, was im Buch aus der Beschreibung hervorgeht und im Film direkt zu hören ist.

Baricco lässt seinen Erzähler mittels einer Metapher bezüglich des Gesichts Mortons von dessen Enttäuschung berichten. – *Jelly Roll aveva la faccia di uno a cui avevano rubato i regali di Natale.* (Baricco, 1994: 39) - Der Regisseur münzt dieses Element auf Novecentos besten Freund um, indem er dessen statt Jellys desillusionierte Miene in einer Großaufnahme zeigt.

Nun ist wieder Morton an der Reihe, welcher in beiden Versionen der Geschichte einen Blues präsentiert, der den filmischen Protagonisten sofort zum Weinen bringt. Im Text werden Novecentos Tränen erst erwähnt, als sich dieser zurück ans Piano setzt. Bei Tornatore spricht Max seinen Freund noch im Laufe Mortons Stücks an, um zu erfahren was es mit seinem eigenartigen Verhalten auf sich habe. Sie führen einen kurzen, seitens Max' hitzigen Dialog, der im Buch nicht vorkommt. Allerdings erwähnt der literarische Erzähler ein sich auf ein anderes Thema beziehendes Gespräch, das die beiden am Tag darauf führen. Darin geht es um Novecentos folgende Darbietung, die in Text und Verfilmung exakt das gleiche Stück, das Jelly soeben gespielt hatte, wiedergibt.

Die Kamera wechselt den in der Erzählerrede wiedergegebenen literarischen Beschreibungen entsprechend regelmäßig zwischen Novecento, Max, Jelly und dem Publikum. Hier liegen die Akzente auf Novecentos Spaß aufgrund des schönen Liedes, dessen verzweifeltem Freund, Mortons schwindender Geduld und den gelangweilten Zuhörern. Ein weiteres Mal trägt der Regisseur dicker auf als der Buchautor und lässt Max sich vor lauter Unzufriedenheit die Wetzettel in den Mund stopfen.

Erneut ist Morton dran und beschimpft am Klavier sitzend den Protagonisten in ähnlichen Worten wie im Monolog. Baricco gibt dies mit einer direkten Rede wieder – „*E allora vai a fare in culo, coglione.*“ (Baricco, 1994: 40). Dem Text folgend spielt auch der filmische Jelly Roll Morton mit hoher Geschwindigkeit und ohne mimische Veränderungen auf meisterhafte Art und Weise. Im Film fragt Novecento Max noch während Jellys Spiel nach einer Zigarette, während dies im Buch erst danach geschieht.

Als Novecento sich in der Verfilmung dem Klavier neuerlich nähert, beginnen die Leute ihn auszubuhlen. Tornatore hat diese Publikumsreaktion wohl der Dramatik wegen der Erzählung hinzugefügt. Während Novecento von Baricco in diesem Moment als enttäuscht und verstört beschrieben wird, wirkt er im Film höchst selbst- und siegessicher. Unterstrichen wird dies zusätzlich mit einem legeren „*Apri bene le orecchie*“ Novecentos, das er Morton quer durch den Raum sagt. Beim Schriftsteller ist die Sequenz wiederum umgekehrt, denn hier flüstert Morton „*L’hai voluto tu, pianista di merda*“. (Baricco, 1994: 41)

Baricco gestaltet die folgende Schlüsselszene mittels einer Regieanweisung. Darin wird beispielsweise erwähnt, dass das von Novecento gespielte Stück wahrscheinlich ein für vier Hände konzipiertes wäre. Tornatore bemüht sich dieses Element ins Bild zu übertragen, indem vier spielende Hände Novecentos an der Tastatur gezeigt werden. Diese, in Abwechslung mit dessen vor Schweiß tiefendem Gesicht, sollen darstellen wie Novecento eine Meisterleistung vollbringt.

Der Protagonist der Verfilmung ist fertig und es herrscht vorerst absolute Stille im Saal. Baricco greift an dieser Stelle die Erzählerrede wieder auf, womit er genau diese Situation beschreibt, die der Regisseur zeigt. Selbiges gilt für den Akt des Zigarettenanzündens an den Klaviersaiten. An dieser Stelle schwört der Erzähler sogar, was man als direktes Ansprechen der Leser werten kann.

Als der filmische Protagonist Morton die Zigarette zum Rauchen anbietet, sagt er *Fumala tu. Io non sono capace* und nicht wie bei Baricco *Fumala tu. Io non sono buono*. (Baricco, 1994: 42) Dass Novecento nicht rauche und nicht einmal fähig wäre eine Zigarette zu halten, beschreibt Baricco mittels der Erzählerrede einige Sätze zuvor. Tornatore hat dieses Element als direkte Rede verpackt und jene des Autors ersetzt. Abgesehen davon wurde die Handlung insofern geändert als Novecento im

Film direkt nach dieser Aufforderung Morton die Zigarette in den Mund steckt. Baricco lässt ihn sie lediglich hinlegen.

In beiden Medien erwacht in diesem Moment das Publikum aus seiner Trance und jubelt wie wild. Im Text wird beschrieben was man in der Verfilmung durch Bilder zu sehen und durch die Geräuschkulisse zu hören bekommt. Zusätzlich setzt sanfte Filmmusik ein, während Novecento vom Publikum gepriesen wird.

Der literarische Erzähler berichtet wie er Morton inmitten der Menge gesehen hätte und beschreibt diesen als extrem nervös, zitternd und unsicher. Von Tornatore wird die Sequenz nicht ganz werkgetreu übernommen, denn Max beobachtet Morton als dieser zwar enttäuscht, aber durchaus ruhig in der Gegend herumsteht, bevor schließlich wie auch in der Vorlage, symbolträchtiger Weise die Zigarettenasche auf seinen Schuh fällt. Im Gegensatz zum Original sieht man Jelly Roll Morton im Film den Raum nicht verlassen. Die Szene endet mit dem gefeierten Novecento im Bild, welcher ebenfalls ungleich dem Text von der Menge getragen wird.

#### 6.2.4 Fazit

Während in Bariccos Monolog die Sprache sämtliche Funktionen von Personenbeschreibungen über Gemütszustände, bis hin zu Musik innehat, wird in der Verfilmung mit anderen Mitteln gearbeitet. Beschreibungen werden oft durch Aufnahmetechniken ersetzt, Launen und Stimmungen durch Mimik ausgedrückt und Musik bekommt man direkt zu hören.

Abgesehen von Novecentos und den von der Band gespielten Stücken wird von Tornatore untermalende Musik aus dem Off eingesetzt. Sie kann zur Beschreibung verschiedener Elemente wie beispielsweise Situationen, oder Empfindungen dienen und fungiert somit ebenfalls Sprachersatzwerkzeug. (Pittrof, 2002: 85) Das erste Beispiel der vergleichenden Analyse bietet eine diesbezüglich veranschaulichende Szene. Genauer handelt es sich um die Stelle, an der Tim, beziehungsweise Max seine Kabine verlässt und im Schiff umhertaumelt. Im Text heißt es hier - *Mica sapevo dove andare, c'ero da quattro giorni, su quella nave, era già qualcosa se trovo la strada per i gabinetti.* (Baricco, 1994: 27) -, womit Baricco mit einer

gewissen Zynik die verzweifelte Haltung der Figur darlegt. Tornatore, hingegen, verwendet für diese Sequenz spaßig-tollpatschige, ironische Musik um die verbale Sprache des Autors umzusetzen.

Die Musik hat im Film oft generell eine wichtige Rolle inne, doch in diesem Falle ist sie sogar von tragender Bedeutung, da sie nicht nur zur Unterstreichung des Gezeigten dient, sondern auch Teil der Handlung ist. Das Publikum bekommt sowohl die von den Darstellern dargebotene Musik, als auch die Filmmusik des Regisseurs zu hören. Somit verdeutlicht die Filmmusik bei Tornatore die Gemütszustände der Figuren und die Atmosphäre der jeweiligen Situationen. Auf der anderen Seite präsentiert die Musik, die direkt von den Darstellern und vor allem vom Protagonisten gespielt wird, auch eine umweglose Darlegung deren Innenleben. (Pittrof, 2002: 97)

Weiter hat Baricco in seinem Monolog immer nur die Möglichkeit, ein Element nach dem anderen darzulegen. Tornatore kann diese hingegen auch übereinander legen und ineinander fließen lassen. Der Film wird damit kompakter und kurzweiliger. Schaut man sich das zweite Analysebeispiel an, so merkt man wie der Autor erst auf der Seite 35 über Jelly Roll Mortons Musikvorgeschichte berichtet. Dann bindet er diesen in die Erzählung mit ein, indem er einen Bezug zum Protagonisten herstellt. Er mutmaßt über die Art und Weise, in der Morton wohl über Novecento erfahren haben mag und berichtet ein paar weitere Dinge bis er schließlich Seiten später zu dem Punkt gelangt, an dem das Duell stattfindet.

Der Regisseur gestaltet die Informationsvermittlung anders. Morton beginnt sein Klavierspiel und führt dieses einige Sekunden fort, bis die Erzählerstimme in den akustischen Vordergrund rückt. Diese erläutert kurz den musikalischen Hintergrund Mortons, während man den Auftritt visuell und mit der Musik im Hintergrund weiterhin verfolgen kann. Die Stimme aus dem Off setzt wieder aus und Jelly ist mit seinem Stück zur Gänze präsent. So dominiert die verbale Wiedergabe Mortons Vergangenheit nicht die Handlung und der Zuschauer wird adäquat weiter unterhalten. (Pittrof, 2002: 87)

Der Text Bariccos kann im Gegensatz zum Film nicht auf die Technik des *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* zurückgreifen, um den Leser ins Geschehen miteinzubinden. Im ersten Beispiel der Analyse, als der Pianist seinen Kollegen und späteren Freund im Schiff umherirrend findet und zum Ballsaal führt, wird dieses

filmische Mittel angewandt. Die Kamera wechselt während des Dialogs schussartig zwischen der Sicht Novecentos und jener Max' hin und her. Der Zuschauer fühlt sich dadurch mitten in die Handlung versetzt, was Baricco durch Worte kaum erzielen zu vermag. (Pittrof, 2002: 92)

Außerdem ersetzen im Film Vorder- oder Hintergrundgeräusche die sprachlichen Mittel des Autors. Wieder im ersten Analysebeispiel wird ein solcher Sprachersatz deutlich. Baricco schreibt [...] *nel bel mezzo di una burrasca* [...] und beschreibt den Ballsaal als *Quasi buio, solo qualche lucina, qua e là*. (Baricco, 1994: 28) Bei Tornatore werden des Autors Worte in Bild und Ton umgewandelt: man sieht den dunklen Raum von gelegentlichem Blitzlicht durchflutet und hört unheimlichen, lauten Donner und die stürmende See. Auch hier hat der Regisseur den Vorteil, auf diese Art das Publikum in den Bann des Geschehens ziehen zu können, zumal das Element Donner generell ein beliebtes filmisches Mittel zur Spannungssteigerung darstellt. (Pittrof, 2002: 96)

Bezüglich der Umsetzung der Dialoge lässt sich feststellen, dass im Film wesentlich mehr Dialoge zustande kommen und somit auch ein weiteres Themengebiet behandelt wird. Oft kommen die in den Filmdialogen angesprochenen Themen im Roman ebenfalls vor, allerdings in einer anderen Form, wie beispielsweise in der Erzählerrede. Außerdem akzentuiert Tornatore verschiedene Elemente innerhalb der Dialoge sehr viel stärker als Baricco. Mimik und Gestik sind hierbei wichtige Faktoren. Die Szene des Dialogs zwischen dem Protagonisten und Morton aus dem zweiten Analysebeispiel veranschaulicht die hervorgehobene, verdeutlichte Gesprächssituation. Sämtliche Gesichtspunkte des Filmdialogs, seien es nun Aussagen oder Charaktermerkmale, sind illustrativer und drastischer herausgearbeitet als im Text. Einige Elemente werden von der Erzählerrede in die Situation verlegt und mittels Bild, Ton, Mimik, Gestik und Kameraeinstellungen vermittelt. Zwar findet weder im Buch, noch im Film während dieser Passage ein längerer verbalsprachlicher Dialog zwischen den beiden statt, doch ist in der Verfilmung deren Kommunikation viel präsenter, indem Großaufnahmen der Gesichter, welche einander vielsagende Blicke zuwerfen, oder ausdrucksstärkere Gesten gezeigt werden. Auf diese Weise haben diese Elemente Funktionen inne, die in der verbalsprachlichen Fassung des Dialogs vorhanden sind. Auf dem Bildschirm führen sie allerdings die Handlung an und erhalten so eine autonome Bedeutung in

der Dialogstruktur. Während das Original sich auf die Nacherzählung mit fragmentarisch angewandten Dialogfetzen konzentriert, bedient sich der Regisseur einer Vielzahl an Filmmitteln, wodurch die Angespanntheit der Situation den andersartigen Ablauf des Dialogs bestimmt.

In den entsprechenden Szenen des eben genannten Filmparts werden der Ernst der Situation und die Aufregung des Protagonisten deutlicher dargestellt. Dies mag an der Tatsache liegen, dass der Roman sich stets auf die Perspektive Tims konzentriert und jegliche Ereignisse vor deren Bericht den Filter seiner Wahrnehmung passieren. Im Film hingegen, zeigt die erzählende Instanz, also die Kamera, nicht ausschließlich des filmischen Erzählers Blickwinkel, sondern nimmt einen allgemeineren, objektiveren Standpunkt ein. So zeigt der Film ganze Dialoge, an denen Tim nicht aktiv teilnimmt, während Baricco lediglich einzelne Sätze in den Fließtext einbaut. Die Spannung im filmischen Dialog wird nicht nur durch Großaufnahmen, Mimik, Gestik und direkte Verbalisierung gehoben, sondern steigert sich außerdem durch Musik.

In Bezug auf das erste Analysebeispiel lässt sich Ähnliches erkennen, denn auch hier fügt der Regisseur mehr Dialoge, den Dialogen mehr Text und dem Text filmische Mittel zur Unterstreichung hinzu. Während Baricco nicht viel mehr als ein paar direkte Reden in Dialogform in seinen Text integriert, sind die Dialoge in der Verfilmung äußerst präsent. Teils bestehen sie aus völlig dazu gedichtetem Text, teils aus abgeändertem und zum Teil sind auch exakt dem Buch entsprechende Partien im Film enthalten. Ein neues dialogisches Element findet sich beispielsweise kurz nach dem ersten Analyseteil, als die filmischen Protagonisten das Schiffsinventar zerstören. Dabei krachen sie nämlich anders als im Text frontal in die Kabine des Kapitäns, der dem Original sehr ähnlich, den beiden empört eine Standpauke hält. Tornatore entschließt sich hier allerdings dazu, die Darsteller verbal reagieren zu lassen, was aufgrund des sofort entstehenden Zusammenhalts deren zwischenmenschliche Bindung verstärkt.

Der Informationsvermittlung, die auf Dialogkommunikation basiert, wird im Film oft durch viele andere Mittel erweitert, die erst durch deren Beziehung zu einander Sinn ergeben. Oft werden hier Elemente benutzt, die sich sowohl aus der Erzählerrede als auch den Dialogen der Vorlage zusammensetzen und obendrein metanarrative und strukturierende Aufgaben erfüllen. (Kobus, 1998: 164ff)

Abgesehen von den relativ häufigen, direkt aus dem Text in den Film übernommenen Textpassagen, bleiben auch bei abgeänderten und hinzugedichteten Sätzen das Sprachregister und der Sprachstil gleich. Es handelt sich nicht nur bezüglich der Dialoge, sondern auch auf die Erzählerrede bezogen meist um informellen Verbalstil.

„Lei è quello che ha inventato il jazz, vero?“

“Già. E tu sei quello che suona solo se ha l’Oceano sotto il culo, vero”

“Già.” (Baricco, 1994: 38)

Wie bereits angesprochen, bedient sich ein Film und speziell Verfilmungen literarischer Werke verschiedener Mittel, um die verbalen Originale auf dem Bildschirm, oder an der Leinwand umzusetzen. Man kann also nicht von einer misslungenen Umwandlung sprechen, wenn der Regisseur den sprachlichen Stil des Autors nicht hundertprozentig auf seine Ebene der Kreation mitnehmen kann oder möchte. Dies ist nicht das Ziel einer Verfilmung, weswegen man Vergleiche dieser Art differenziert betrachten sollte.

### **6.3 Fazit**

Ich bin der Meinung, dass dem Regisseur Giuseppe Tornatore mit seiner Version von Alessandro Bariccos Monolog eine solide Umwandlung gelungen ist. Bezüglich der Treue zum Original wird klar, dass wegen der Icherzählung der literarischen Vorlage eine hundertprozentige Nachahmung nicht konsequent verfolgt werden kann, da diese Art der Narration dem Genre Film im Allgemeinen nicht förderlich ist. Löst sich nun der Kritiker von dieser Sichtweise des Vergleichs und stellt die Werke in einer eigenständigeren Weise gegenüber, so wird deutlich, dass Tornatore so effektiv wie möglich die literarische Urform in ein anderes Medium transformiert hat.

Damit wurde das Buch keineswegs ersetzt, sondern ergänzt Bariccos Idee in der Form eines Films und spricht damit ein anderes und breiteres Zielpublikum an. (Pitroff, 2002: 104)

Bis auf die abgeänderte Rahmenhandlung und sonstiger unwesentlicher Änderungen, übernimmt der Regisseur die Erzählstruktur und zu einem erheblichen Teil auch die Sprache des Originals, zumal er die Stimme aus dem Off Passagen aus der Vorlage sprechen lässt, oder Filmdialoge relativ originalgetreu dem Text entnimmt. Außerdem werden die wichtigen Figuren der literarischen Vorlage in den Film übertragen und ähnlich gezeichnet.

Was den Rest angeht, so stellt man fest, dass im Film andere Wege zur Vermittlung der Fakten und der Stimmung gegangen werden, wodurch es naheliegt, die Verfilmung als **eine** mögliche Interpretation des Buches wahrzunehmen. Wie bereits weiter oben erwähnt, rezipiert jeder Leser auf eine andere Art und filtert andere Aspekte aus einem Werk heraus. So geschieht dies auch bei einem Drehbuchautor oder Regisseur, der sich mit dem Transfer in ein anderes Medium beschäftigt.

Abgesehen von subjektiver Interpretation und der daraus entstehenden Rekreation, wird letztere auch durch andere Faktoren beeinflusst. Ein Regisseur zieht vor seinem Schaffen sicherlich auch seine Erwartung bezüglich der Publikumsreaktion, die Festlegung auf ein Filmgenre, oder seine Budgetgröße in Betracht.

Der rote Faden Bariccos, jedoch, wurde von Tornatore durchaus verfolgt. Enttäuschung könnte die Verfilmung wegen Umsetzungsproblemen anderer Elemente hervorrufen, denn der Monolog Bariccos ist bei den Lesern aufgrund seiner Kreativität und seines Imaginationsspielraums so beliebt. Die Schreibweise des Autors, gekennzeichnet durch Leichtigkeit und Nähe zum Rezipienten, ist ebenfalls ein wichtiger Erfolgsfaktor des Werkes. Dieses Material Bariccos ist nur sehr schwierig in ein anderes Medium zu transferieren und ist Tornatore meiner Meinung nach auch nicht zur Gänze gelungen.



## 7 Zusammenfassung

Meine Diplomarbeit behandelt Alessandro Bariccos Text *Novecento* und dessen filmische Adaption *La leggenda del pianista sull'Oceano* von Giuseppe Tornatore. Nach einer Einführung in die Theorie der Filmanalysen und der Sprache in und zwischen Literatur und Film, wird eine wissenschaftliche Gegenüberstellung der beiden Werke vorgenommen.

Von zahlreichen Arten von Filmanalysen stelle ich einige in dieser Arbeit vor, wobei ich auch deutlich klarstelle, dass die Analysemethode immer auf die entsprechenden Werke abgestimmt werden muss und, dass die Deutung und die darauffolgende Untersuchung eines Filmes stets individuell und subjektiv geschieht. Ich vollziehe meinen Vergleich zwischen dem Buch und dessen Verfilmung mit Hilfe der Analyse der narrativen und linguistischen Strukturen der Werke.

Die filmische Sprache, die sich aus der Relation ihrer verschiedenen Elemente zueinander ergibt, kommuniziert mittels filmischer, expressiver, oder linguistischer Mittel. Unterscheidende Faktoren zur Verbalsprache sind Bilder, die als Kommunikationsmittel zur Verfügung stehen und die Tatsache, dass ihre Dekodierung universellen Charakters ist. Wörter zur Faktenvermittlung stellen ein gemeinsames Element dar.

In Bezug auf den Dialog in Text und Film erläutere ich, dass dieser in der Literatur den Inhalt des Textes selbst darstellt, während er im Film eher eine den Inhalt unterstützende Funktion einnimmt. Handelt es sich um eine Verfilmung, so kann der originale Dialog entweder samt Form und Inhalt, oder aber rein inhaltlich übernommen werden. Nachdem die Funktionsweise des Dialogs in filmischen Adaptionen dargelegt wird, gehe ich außerdem kurz auf den Monolog als Sonderform des Dialogs ein. Ein vereinendes Element von Text und Film ist die Erzählsituation, welche in beiden Medien als Icherzählsituation und auch als auktoriale existieren kann.

Bezüglich des Transferprozesses lässt sich feststellen, dass sich dieser vor allem auf das Material der literarischen Vorlage stützt. Der Regisseur der Verfilmung trifft die Auswahl der Passagen, die in das neue Medium transferiert werden, nach seinem

Geschmack und nach der Übertragbarkeit des Materials. Auch wenn die Adäquatheit einer Verfilmung nur subjektiv bewertet werden kann, ist die Auffassung des Inhalts als zentrales Übertragungselement weit verbreitet.

Das Problem der Ich-Kamera analog zu einem Icherzähler behandelt die Unmöglichkeit der filmischen eins zu eins Darstellung der Sichtweise des Protagonisten, da die Kamera eigentlich fortwährend ausschließlich aus der Perspektive der erzählenden Person filmen müsste. Dies ist sowohl technisch schwierig, als auch praktisch langweilig und außerdem für den Rezipienten kaum aufzufassen.

Der Sprachtransfer vom literarischen Medium ins filmische kann wie bereits weiter oben im Rahmen des Dialogtransfers erwähnt, auf verschiedenen Wegen passieren. Entweder der Regisseur übernimmt so viele Charakteristiken des Ausgangstextes wie möglich in seinen Film mit, oder aber er konzentriert sich bei der Adaption hauptsächlich auf den Inhalt. Modernisierung und Historisierung eines Textes stellen obendrein Möglichkeiten des Transfers dar. Die diversen Adaptionarten festzuhalten kann bei der Verfilmungsanalyse äußerst hilfreich sein, da so auch die Methode der Untersuchung leichter angepasst werden kann.

Wurde der Ausgangstext vor der Filmrezeption bereits gelesen, geschieht erstere nicht mehr unabhängig, sondern wird von sämtlichen Impressionen der vorherigen Lektüre beeinflusst.

Das bisher Beschriebene stellt in aller Kürze den theoretischen Einstieg in diese Diplomarbeit vor. Darauf folgt der Hauptteil der vergleichenden Analyse, nachdem der Autor Alessandro Baricco und der Regisseur Giuseppe Tornatore vorgestellt werden. Die Inhalte der beiden Medien ähneln einander sehr: Novecento wird auf einem Schiff aufgefunden, wächst auf diesem auf und entpuppt sich als Klaviergenie. Er verbringt sein gesamtes Leben inklusive seines Ablebens auf dem Dampfer.

Die dabei thematisierten Gegenstände beziehen sich auf das Übermaß an Auswahlmöglichkeiten, das dem Menschen im Leben zur Verfügung gestellt wird. Des Protagonisten Umgang mit diesem Problem steht dabei im Mittelpunkt. Beim Versuch diese Auswahl künstlich auf ein Minimum zu reduzieren, scheitert Novecento kläglich und fungiert somit als Sinnbild für die generelle Unrealisierbarkeit eines Ausweichmanövers aus der Situation.

Ein weiteres Hauptthema ist das des menschlichen Charakters und der individuellen Persönlichkeit. Zur Präsentation dieser Elemente bedient sich Baricco nicht nur des Wesens des Protagonisten, sondern auch der Wesensarten anderer Figuren.

Die Gegenüberstellung von Bariccos Text und Tornatores Film hat ergeben, dass der Inhalt der Adaption dichter ist als jener der Vorlage. Das Personeninventar wird vergrößert und die Hauptcharaktere werden anders beschrieben. Außerdem invertiert der Regisseur die Erzählstruktur und lässt den Film am Ende der Geschichte beginnen. Die Zahl der Dialoge wird erhöht und deren Inhalt erweitert, wodurch den Charakteren tiefere Persönlichkeiten verliehen werden. Der Ich Erzähler des Textes wird übernommen und spricht im Film einige Parts aus der Vorlage so gut wie unverändert.

Die vergleichende Sprachtransferanalyse hat eine leichte Abänderung der Erzählung zum Resultat. Sie zeigt jedoch deutlich, dass der Regisseur großen Wert auf eine werkgereue Umwandlung legt. Um diese zu vollbringen, bedient er sich verschiedener Methoden wie beispielsweise der Bilder, der Kameraeinstellungen, der Erzählerstimme, der Mimik, der Gestik, des Tons und der Musik.

Der Sprachstil des Originaltextes kann und sollte bei einer Adaption nicht zu hundert Prozent übertragen werden. In diesem Fall ist dies auch nicht passiert und so konnte der Vergleich der beiden Medien auf differenzierte Art und Weise vollzogen werden, indem jedes Werk auf dessen künstlerischen Ebene betrachtet wurde. Sinngemäß und auf die Grundidee des Inhalts bezogen, hat Tornatore eine meiner Meinung nach adäquate Version Bariccos *Novecento* geschaffen, die das Original angemessen ergänzt. Anzumerken bleibt jedoch, dass die Hauptelemente *Novecentos* Erfolg, nämlich dessen Imaginationsspielraum und Kreativität, keinesfalls im Film vorhanden sind.



## 8 Riassunto

### Introduzione

Lo stile di Alessandro Baricco mi ha ispirata ad occuparmi più profondamente dell'opera ed ha suscitato il mio interesse nel film di Tornatore. In questo modo è nata l'idea per la mia tesi di laurea.

La tesi, dopo un'introduzione teorica al tema, è suddivisa in tre capitoli principali. Il primo capitolo è dedicato ai diversi metodi di analisi cinematografica e del linguaggio letterario e nei film. Prima di analizzare il film di Giuseppe Tornatore, presento nei particolari il testo di Baricco e concludo con un confronto tra i due.

Lo scopo dell'analisi è sapere se l'opera del regista si trova all'altezza del suo modello letterario, con riguardo alle differenze medialità per considerare entrambi delle creazioni individuali.

### L'analisi cinematografica

Per prima cosa è importante dire che non c'è un unico metodo valido di analisi cinematografica, ma che ce ne sono tanti diversi. Il modo di analizzare il film deve essere adatto all'opera letteraria o cinematografica in questione. Generalmente il film è costituito da immagini, suoni e musica, mentre il suo significato consiste in immagini, linguaggio, scrittura e rumori. La ricezione e l'interpretazione di un film avvengono sempre su un livello soggettivo, prima di cominciare con un'analisi per spiegarne la struttura.

Nel metodo filologico, per esempio, si tiene un protocollo di tutte le informazioni di forma verbale o visiva. Il codice d'informazione del film viene considerato un testo, che viene caratterizzato attraverso il lessico cinematografico. La condizione di base è il deciframento della struttura narrativa.

Un altro modo di procedere nell'analisi cinematografica si basa sul contenuto e indaga la trama, i personaggi, la struttura narrativa e il messaggio del film. Per

un'analisi fondamentale provvisoria, ma anche per la ricerca di una conoscenza specifica questo è il modo più adatto.

Analizzare le impostazioni della cinepresa e le sequenze del film può anche essere utile per un confronto tra un modello letterario e un film.

Lo stile della narrazione rappresenta l'elemento centrale dell'analisi di opere letterarie e cinematografiche e crea il messaggio e l'effetto di un film, i quali vengono cercati nell'analisi.

Esistono anche altre tecniche, come quella psicoanalitica, o quella della scienza della comunicazione, in cui la letterarietà, la psicologia, le semiotica e la sociologia hanno un ruolo importante. L'analisi di traduzione intersemiotica si occupa degli elementi significativi e la loro trasmissione nell'altro medium. Lo scopo dell'analisi del discorso è quello di intendere il processo della costruzione del film come testo mediale.

Questa tesi si concentra sugli elementi narrativi e linguistici del testo e del film per poi farne un confronto.

### Il linguaggio letterario e cinematografico

I segni caratteristici del linguaggio cinematografico sono le impostazioni della cinepresa, il montaggio, le prospettive della cinepresa, le condizioni della luce, l'acustica e la disposizione delle immagini. La relazione tra questi elementi rivela il linguaggio del film. Il medium del film, però, non ha a disposizione gli stessi mezzi di comunicazione del genere letterario, il che ha come conseguenza la creazione dei suoi propri mezzi, che possono essere del genere cinematografico, di quello espressivo oppure di quello linguistico.

Un fattore distintivo tra la lingua del testo e quella del film è che il film crea la sua struttura linguistica con delle immagini, mentre nella letteratura vengono usate solo parole. La lingua verbale, invece, ha come caratteristica la pluralità, che al film, che può essere capito da tutti, manca. Un fattore unificante sono le parole per l'esposizione dei fatti.

Il dialogo nella letteratura presenta la visione del mondo dei protagonisti e il dialogo stesso è il contenuto, mentre il dialogo nel film ha solo la funzione di sostenere la trama. Se un film si basa su un testo, possono essere presi dei dialoghi, compreso il contenuto e delle aggiunte o cancellature per adattarli meglio al nuovo medium. Può essere trasmesso anche esclusivamente il contenuto. Il testo di un dialogo letterario può, inoltre, essere presentato dalla voce narrante del film.

Nella creazione dei dialoghi in un adattamento cinematografico vengono presi in considerazione il contesto del genere, il testo originale e la lingua quotidiana. Il monologo e il monologo interiore rappresentano delle forme speciali del dialogo, in cui il secondo presenta delle emozioni e i pensieri dei personaggi.

Lo stile della narrazione avvicina i due media, poiché si servono di metodi simili, tranne per quello che riguarda la struttura dello spazio narrativo. Il film è in grado di usare sia il modo diretto della narrazione, lasciando parlare un personaggio che partecipa alla trama, sia quello indiretto, in cui il narratore si trova spazialmente e temporalmente lontano dagli eventi.

Per quanto riguarda il tempo, il film ha tante possibilità diverse per lasciar agire i personaggi in tempi differenti, come per esempio l'accelerazione, il rallentatore o l'inversione.

L'organizzazione dello spazio nel film può produrre delle relazioni tra oggetti e spazio molto complicate e ha effetti non solo sulla messa in scena ma anche sulla trama.

Il processo di trasferimento si basa soprattutto sul valore materiale del modello letterario. Le parti scelte dal regista secondo il suo gusto e secondo la loro trasferibilità, vengono poi usate nel film.

Da ogni trasferimento vengono perse delle informazioni e se il prodotto finale sia adatto o no può essere deciso solo individualmente. Non è che ogni opera letteraria offra le stesse condizioni per un adattamento cinematografico, perché alcuni testi non si prestano a cause del genere o della loro struttura narrativa.

È largamente diffusa l'opinione che il film debba trasmettere soprattutto il senso del suo modello, per non offenderlo.

Il trasferimento dell'io narrante può essere difficile, poiché in teoria dovrebbe essere incluso nella guida della cinepresa al cento per cento, il che sarebbe però troppo faticoso per il recipiente.

Per trasformare il linguaggio letterario in quello cinematografico ci sono diversi modi. Possono per esempio essere presi solo delle singole parti dell'originale, oppure il regista resta estremamente fedele al modello, il che porta a un risultato troppo strutturato e noioso. La trasformazione può anche basarsi per la maggior parte sul contenuto, oppure fare del testo originale una versione più moderna trapassando il contesto storico. Vice versa si può produrre il film, mettendo l'accento sull'aspetto storico di un'opera letteraria.

Stabilire i diversi modi di adattamento serve al confronto tra libro e film, il che può essere fatto più facilmente. Conoscendo il tipo di adattamento, anche la scelta del modo dell'analisi risulta più facile. Sia per il tipo dell'adattamento che per quello dell'analisi, vale che per lo più ci sono delle forme mischiate, a causa del fatto che il processo della ricezione sia sempre collegato a quello dell'interpretazione.

La ricezione di un film corrisponde al processo della lettura di un testo. La teoria cognitiva del film vede lo spettatore come soggetto e vuole sapere quale atto si compie per la sua comprensione del film. Le teorie post strutturalistiche fanno del recipiente un'oggetto e vogliono scoprire l'effetto che il film ha su di lui.

Sia per il testo che per il film il recipiente deve possedere una certa conoscenza preliminare per completare l'opera in questione. Ogni persona interpreta quello che legge o vede nel proprio modo per cui si serve della propria conoscenza preliminare. Attraverso la scoperta e la decifrazione del codice linguistico o cinematografico dell'opera il recipiente fa sì che quella possa esistere.

Se lo spettatore di un adattamento cinematografico ha già letto il testo originale, non percepisce il film come un'opera autonoma, dato che le impressioni della ricezione del testo influenzano quelle del film.



## Il Testo

Alessandro Baricco nasce nel 1958 a Torino, dove poi termina i suoi studi di filosofia e di musica. Pubblica diverse opere in entrambi i campi e lavora come giornalista e critico musicale. Vince alcuni premi per i suoi romanzi, di cui tanti vengono tradotti in tedesco e due vengono filmati. Grazie ad alcune emissioni televisive è regolarmente presente in pubblico e crea anche una scuola di scrittura a Torino.

Nel 1994 Baricco scrive il monologo *Novecento*, raccontando la vita di un uomo che nasce, vive e muore su un piroscafo che si chiama *Virginian*. Viene trovato da un marinaio che l'alleva e gli da il nome *Novecento*, come l'anno in cui lo trova. Dopo la morte del marinaio il bambino comincia a suonare il pianoforte e dal primo momento lo sa fare in un modo incredibilmente bello. Diventa il pianista della nave e la gente, anche al di fuori del piroscafo, lo conosce e ne parla. Nel 1927 Tim Tooney sale sul *Virginian* per lavorarci come trombettiere. Non solo diventa il collega, ma anche il migliore amico del protagonista. Passano sei anni, raccontandosi le loro vite e vivendo insieme situazioni emozionanti e mistiche. Anche quando *Novecento* viene sfidato a un duello con il sedicente inventore del jazz, o quando prova a scendere dalla nave non riuscendoci, il suo amico gli sta accanto. Nel 1933, però, Tim lascia il piroscafo per continuare la sua vita sulla terra ferma. Non rimane in contatto con il protagonista, fino a quando viene a sapere che il *Virginian* verrà fatto esplodere con *Novecento* ancora a bordo. Così Tim decide di risalirci per parlargli. *Novecento* gli parla della sua paura del mondo fuori dalla nave, perché è troppo grande per lui e della sua felicità in generale. In conclusione da il consiglio a Tim di scendere dal piroscafo, poiché è pieno di dinamite.

Una delle tematiche principali del testo è la possibilità di compiere svariate scelte nella vita, che molto spesso, come anche in questo caso, vengono evitate nel miglior modo possibile. *Novecento* certamente si rende conto che a causa del suo spazio vitale limitato gli manca qualcosa di elementare nella vita. Quando invece fallisce nel tentativo di cambiare questa situazione, comincia ad accettarla piuttosto che combatterla. Così prende la decisione di restare sulla nave fino alla fine della sua esistenza, anche se questo significa saltare in aria insieme al piroscafo. Nel suo mondo artificialmente ridotto al minimo, trova il suo modo per provare e vedere tutto quello che anche una persona normale vive. Attraverso le esperienze dei passeggeri che conosce sul *Virginian* si costruisce un mondo tutto suo.

Un altro soggetto trattato nel monologo è quello dell'identità umana e in senso stretto la personalità dell'individuo. Vengono presentate in riferimento alla problematica dell'immensità di scelta mostrando i loro modi di superarla. Anche qui il protagonista si crea una personalità costituita da quelle degli stranieri in sostituzione al proprio carattere. Attraverso tutte le storie che assorbe nasce un'identità narrativa. Il fatto che Novecento non abbia una vera e propria personalità è causa del suo atteggiamento leggero, a volte perfino indifferente, verso la serietà della vita.

Anche la misticità, l'illusione e la finzione, che appaiono nella descrizione del personaggio principale e della sua vita interiore, trovano il loro spazio nel gruppo di tematiche della narrazione di Baricco.

La nave, che trasporta regolarmente gli emigranti dall'Europa all'America, rappresenta simbolicamente la mancanza della patria e delle origini, la breve vita e la fugacità. Oltre a ciò, lo spazio limitato offerto dal piroscampo minimizza il fattore della coincidenza a tal punto che si trasforma in destino.

Per quanto riguarda i personaggi, quello di Novecento ha il ruolo principale. Il protagonista ha un carattere molto speciale, che si distingue per la sua intelligenza sociale, il suo candore e la sua bonarietà. È attento e trasognato allo stesso tempo, mistico ed eccellente nell'essere un genio del pianoforte.

Il suo migliore amico e collega, Tim Tooney, che passa sei anni sul Virginian, ha 17 anni quando ci sale per suonare la tromba nel gruppo musicale della nave. È un musicista appassionato con una personalità compassionevole e benevola. Ha però un modo di parlare poco elegante usando tante bestemmie.

Danny Boodmann, il marinaio che trova e alleva Novecento, e gli altri personaggi che appaiono nell'opera di Baricco non hanno dei ruoli molto importanti, cosicché qui non vengono presentati separatamente.

Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce. (Baricco, 1994: 7)

È questo il modo in cui l'autore stesso cerca di descrivere il genere del suo testo. La lingua usata nel monologo è ricca di segni caratteristici della lingua parlata, come le frasi semplici, corte e frammentarie. Anche l'uso di particelle espletive, di interiezioni e di un lessico relativamente povero è tipico per il parlato e viene usato nell'opera. Delle ripetizioni o la sintassi scorretta si estendono su tutto il monologo creando insieme a tanti volgarismi lo stile leggero di Novecento.

Le didascalie integrate nel testo non ostacolano la lettura, ma fanno sì che il recipiente venga ricordato regolarmente al fatto che il testo originariamente fosse stato creato per un regista e un attore.

La prima reazione del lettore sullo stile di Baricco è probabilmente quella di stupore, siccome non vi è abituato e quindi può sembrare strano. Il fatto che in questo caso il linguaggio diverga in concezione e realizzazione suscita una rottura di convenzione e di conseguenza l'insoddisfazione delle aspettative del lettore.

L'io narrante del testo, Tim Tooney, che però occasionalmente per via delle didascalie si trasforma in Novecento, partecipa direttamente agli avvenimenti. La maggior parte del monologo viene raccontata in terza persona, presentando degli eventi del passato. Sono inclusi invece anche dei pensieri filosofici di Tim che valgono altrettanto nel tempo presente.

Baricco presenta la biografia del suo protagonista in modo schematico, passo dopo passo, cosicché la ricezione si compie facilmente.

## Il film

Con interpreti come Tim Roth, Pruitt Taylor Vince, Clarence Williams III, Bill Nunn, Mélanie Thierry, Easton Gage, Cory Buck e Peter Vaughan il film *La leggenda del pianista sull'Oceano* viene prodotto in Italia dalla casa cinematografica Medusa nel 1998. L'opera si basa sul monologo *Novecento* di Alessandro Baricco, dura 170 minuti e viene accompagnato dalle musiche di Ennio Morricone.

Il regista, Giuseppe Tornatore, è nato a Bagheria nel 1956 ed è un regista internazionalmente conosciuto e di grande successo.

## Il paragone tra testo e film

Il film ha un contenuto più denso, ma la base della trama è la stessa nel libro e nel film. Alcune scene che nel libro non esistono vengono aggiunte nel film. Tante di queste non hanno nessuna influenza sugli avvenimenti, mentre altre intervengono direttamente sulla trama.

L'inventario dei personaggi viene allargato dal regista e i personaggi principali vengono in parte caratterizzati diversamente. Novecento, per esempio, a parte il fatto che sembri più triste nel film, è presente in molti più dialoghi e riceve così un carattere molto più profondo. Oltre a ciò il protagonista filmico sembra ancora più ingenuo e lontano dal mondo di quello letterario. Anche l'aspetto romantico di Novecento, è stato aggiunto da Tornatore.

Il Tim letterario di 17 anni, nel film si chiama Max ed ha già 24 anni. Anche lui, interagendo più spesso con la gente, ha una natura più marcata che nel libro. Inoltre le sue emozioni sono abbastanza presenti, cosa che non accade nel testo di Baricco.

La struttura del film viene rivoltata da Tornatore usando la fine della storia come scena iniziale. Il testo, invece, offre la situazione del narratore sul palco, spazialmente e temporalmente lontano dagli avvenimenti che serve come trama e fa da cornice. Nel film, però, ne viene creata un'altra, in cui il narratore comincia il racconto trovandosi ancora all'interno della storia e creando così la base per una fine. Il regista aggiunge alcuni elementi, altre parti vengono modificate amplificando i dialoghi o cambiando il testo narrativo di Max. In generale il film contiene più informazioni in confronto al testo relativamente corto, anche se nell'insieme la struttura narrativa di Tornatore si orienta al filo conduttore dell'originale letterario. Tornatore si serve dalla voce narrante del testo di Baricco, restandoci per lo più abbastanza fedele.

I due esempi, che sono stati analizzati tracciando le parallele tra il libro e il film per trovare come il linguaggio sia stato trasferito, rivelano un cambiamento leggero della narrazione. In generale, però, la caratteristica del testo letterario viene seguita. Il regista, per trasferire il linguaggio del testo al film, si serve di metodi diversi e precisamente di immagini, di tecniche di ripresa, della voce narrante, di mimica, di gestualità, di rumori oppure di musica, che in questo caso ha un ruolo speciale, dato che fa parte della trama.

Lo stile della lingua dell'originale non può e non deve essere trasferito al cento per cento in un altro medium e così il confronto deve essere considerato in un modo differente. Il regista quindi ha creato una sua versione della storia, prendendo l'idea di base da Baricco, portandola su un altro livello narrativo per completarla. Una critica invece, potrebbe essere la mancanza del vasto spazio d'immaginazione e della creatività che vengono offerti dal testo letterario, che però sono quasi impossibili da trasferire nel film.



## 9 Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit Alessandro Bariccos *Novecento* und dessen filmischer Adaption Giuseppe Tornatores *La leggenda del pianista sull'Oceano*. Es wird ein wissenschaftlicher Vergleich zwischen beiden Werken vollzogen, dessen Fokus sich auf linguistischer Ebene befindet.

Die Arten der Filmanalyse, die zuerst dargelegt werden, sind sehr breit gefächert und auf einen spezifischen Fall bezogen oft nicht eindeutig definierbar, da sich auf das Werk abgestimmte Mischformen ergeben.

Außerdem wird im ersten Teil der Arbeit der Sprachtransfer des Adaptionprozesses behandelt, der ebenfalls auf verschiedenen Wegen geschieht und sich durch die Festlegung der filmischen Analysemethoden einfacher entschlüsseln lässt.

Der Hauptteil dieser Arbeit ist dem anfangs erwähnten Vergleich zwischen Text und Film gewidmet, um schließlich im Rahmen eines Fazits auf die Methode des Sprachtransfers und die Adäquatheit Tornatores Film zu eingehen. Bei dieser gegenüberstellenden Analyse orientiere ich mich hauptsächlich an narratologischen Vorgängen und linguistisch-bezogenen Untersuchungsarten, wobei Inhalt und Themengebiete nicht zur Gänze ausgespart werden.

In dieser Diplomarbeit wird das Ziel verfolgt, zu veranschaulichen, inwieweit Tornatore mit seiner Adaption dem Original Bariccos gerecht wird. Außerdem soll im Zuge dessen klar werden, dass eine literarische Vorlage und ihre filmische Adaption zwei eigenständige künstlerische Produkte sind und aufgrund dessen individuell betrachtet werden sollten.





## 10 Bibliografie

### Primärliteratur

- Baricco, Alessandro, 1994. *Novecento*. Milano: Feltrinelli

### Film

- Tornatore, Giuseppe, 1998. *La leggenda del pianista sull'Oceano*. 1998

### Zeitschriftenartikel

- Tarantino, Elisabetta, 2007. "Sailing off on the Adel: Alessanfro Baricco's Metaliterary Trilogy (Part 1)", in: *Romanca Studies, Vol 25 (3)*. Swansea University

### Internetquellen

- [http://de.wikipedia.org/wiki/Alessandro\\_Baricco](http://de.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Baricco), 15.10.2012
- Mattiuzzo, Barbara: *Giuseppe Tornatore – Biografia*. <http://www.ecodelcinema.com/giuseppe-tornatore.htm>, 20.10.2012
- Del Salvatore, Giusy: *La leggenda del pianista sull'oceano – Recensione*. <http://www.ecodelcinema.com/la-leggenda-del-pianista-sull-oceano---recensione.htm> (21.10.2012)

## Sekundärliteratur

- Baricco, Alessandro, 2009. "Quegli otto minuti di Natural Born Killers", in: Cinquegrani, Alessandro (Hg.), *Letteratura e cinema*. Brescia: La Scuola
- Blank, Andreas, 1991. *Literarisierung von Mündlichkeit*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Braun, Stefan, 1981. „Heinrich von Kleist“, in: Kanzog, Klaus (Hg.), *Erzählstrukturen-Filmstrukturen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Calaresu, Emilia, 2005. "Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa", in: Hölker, Klaus (Hg.), *Aspetti dell'italiano parlato*. Münster: LIT VERLAG
- Cinquegrani, Alessandro, 2009. "Questioni preliminari", in: Cinquegrani, Alessandro (Hg.), *Letteratura e cinema*. Brescia: Editrice La Scuola
- D'Achille, Paolo, 2006. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino
- Golini, Antonio; Amato Flavia, 2001. „Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana“, in: Bevilacqua, Piero; De Clementi, Andreina; Franzina, Emilio (Hg.), *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma: Donzelli editore
- Fritsch, Eva; Fritsch, Dirk, 2010. *Filmzugänge: Strukturen und Handhabung*. ÖIn: Halem

- Fuchs, Gerhild, 2003. *Alessandro Bariccos Variationen der Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann
  
- Graffi, Giorgio; Scalise Sergio, 2003. *Le lingue e il linguaggio: Introduzione alla linguistica*. Bologna: il Mulino
  
- Hörnlein, Frank, 1996. "Thelma & Louise: Neue Angebote für Identifikation und Konstruktion des Geschlechterverhältnisses im Spielfilm?", in: Hofmann, Wilhelm (Hg.), *Sinnwelt Film: Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft
  
- Hurst, Matthias, 1996. *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Tübingen: Niemeyer
  
- Kanzog, Klaus, 1981. „Erzählstrukturen, Filmstrukturen: Eine Einführung“, in: Kanzog, Klaus (Hg.), *Erzählstrukturen-Filmstrukturen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
  
- Kanzog, Klaus, 1991. *Einführung in die Filmphilologie*. München: Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig
  
- Kanzog, Klaus, 2007. *Grundkurs Filmsemiotik*. München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR

- Kesicka, Karolina, 2009. *Adaption als Translation: Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen*. Dresden-Wroclaw: Neisse Verlag
- Kobus, Isabel, 1998. *Dialog in Roman und Film: Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen „The Go-Between“ und „Accident“*. Frankfurt am Main: Peter Lang
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf, 1990. *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Marazzini, Claudio, 2002. *La lingua italiana: Profilo storico*. Bologna: il Mulino
- Mieth, Angelika, 2002. "Eine Betrachtung", in: Mieth, Angelika (Hg.), *Inspiziert von...: Literaturadaption im praktischen Vergleich: Annäherungen und Möglichkeiten*. Berlin: VISTAS
- Pelz, Heidrun, 2005. *Linguistik: Eine Einführung*. Hamburg: Hoffmann und Campe
- Peters, Jan Marie, 1989. „The Lady in the Lake: und das Problem der Ich-Erzählung in der Filmkunst“, in: Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hg.), *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Pittrof, Ursulina, 2002. *Der Weg der Rose vom Buch zum Film: Ein Vergleich zwischen dem Buch „Il nome della rosa“ und seiner filmischen Umsetzung*. Marburg: Tectum Verlag

- Söll, Ludwig, 1974. *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag

## 11 Curriculum Vitae

Name: Bianca Vrban

Geburtstag: 05.06.1987

Geburtsort: Wien

Ausbildung:

Juni 2005 Matura am BG/BRG Rosasgasse

März 2007 Beginn des Studiums der Romanistik (Italianistik) an der Universität Wien

Auslandsaufenthalte:

September 2005 - Oktober 2005 Aufenthalt als Au-Pair in Milano, Italien

Juli 2010 – September 2010 Aufenthalt als Au-Pair am Lago di Como, Italien

Juli 2011 – September 2011 Aufenthalt als Au-Pair in Brest, Frankreich

Berufserfahrung:

2005 – 2006 Kaufmännische Angestellte bei Firma Anker

2007 Zahnärztliche Assistentin

2008 – 2009 Teil des Informationspersonals an der Wiener Staatsoper

2011 Betreuung von Kindergruppen im Einkaufszentrum Q19

seit 2010 Lernhilfe Italienisch, Französisch, Deutsch, Englisch

seit 2010 Tätigkeit als Dolmetscherin bei italienischen Weinmessen

seit 2012 Organisation und Administration im Yogastudio Bikram Yoga Loft

