

Das Freiheitsexperiment

Night Train to Lisbon im Wettbewerb der Berlinale 2013

Nein, die Berlinale ist nicht längst vorbei. Vielmehr erlebte am 13. Februar um 22:00 Uhr *Night Train to Lisbon* im Berlinale Palast unter massivem Filmstaraufgebot im Rahmen des Wettbewerbs, allerdings außer Konkurrenz, seine Weltpremiere. Erst am 7. März wird die **Bestseller-Verfilmung** des Romans von Pascal Mercier gleichzeitig in den deutschen und schweizerischen Kinos anlaufen. Die schweizerisch-deutsche Produktion zielt auf ein internationales Kinopublikum, was sich nicht zuletzt in der englischen Version wie Titel ankündigt.



Von besonderem Interesse bei *Nachtzug nach Lissabon* (2004) ist die Konstellation eines deutschsprachigen Bestsellerromans mit einer internationalen Produktion, die auf einen globalen Markt ausgerichtet ist. Mehr noch: der Romanautor schreibt auch als Philosophieprofessor mit dem Klarnamen Peter Bieri über die **Freiheit des Willens**. Und genau darum geht es in dem Roman. Wie setzen das der Regisseur Bille August und die Drehbuchautoren Greg Latter und Ulrich Herrmann für das ganz große Publikum um? Welche Mechanismen und Verschiebungen finden statt vom Philosophie-Essay zum Roman zum großen Kinofilm mit Staraufgebot?



Gut, erst die Stars, denn schließlich soll der Film über seine **Starbesetzung** funktionieren. Einige Stars werden auf den folgenden Fotos vom Roten Teppich zu sehen

sein: der im 91sten Lebensjahr stehende Christopher Lee, der 60 Jahre jüngere Jack Huston, August Diehl, Burghard Klaußner, Lena Olin, Mélanie Laurent, Bille August, Martina Gedeck und vor allem Jeremy Irons. Außerdem spielen dann noch Charlotte Rampling und Bruno Ganz sowie einige andere Stars mit. Und am Roten Teppich ganz vorne stand Erika Rabau (mit blondem Schopf), die selbst eine legendäre Berlinale-Fotografin ist.



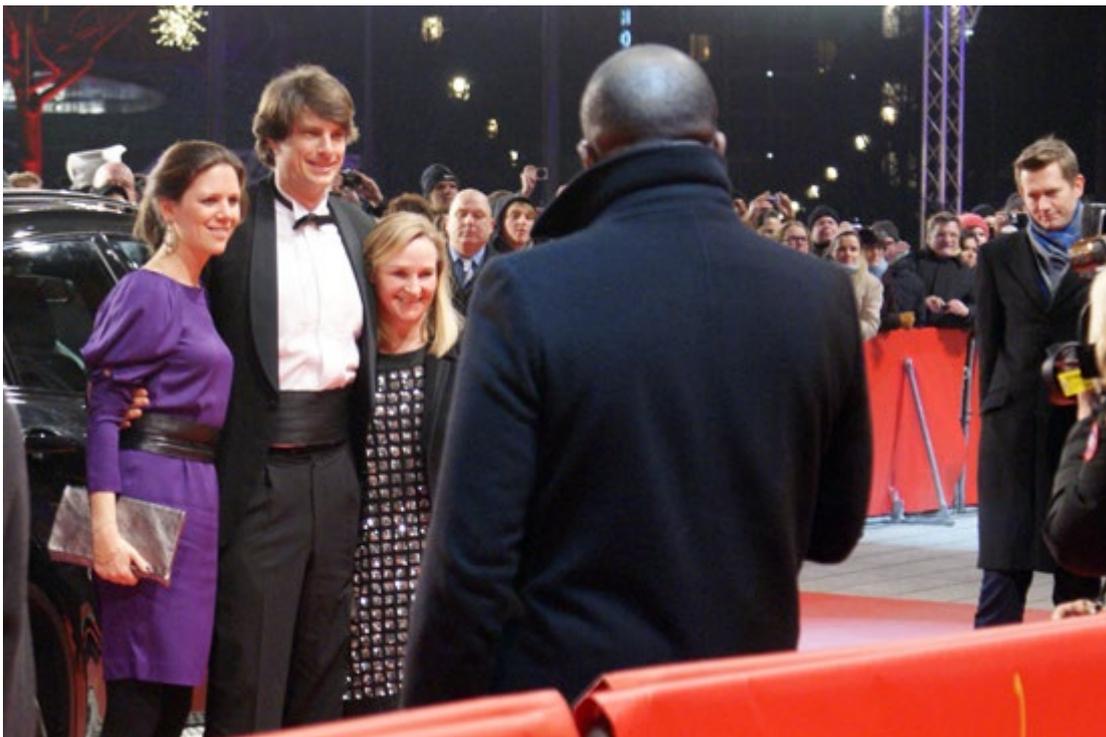
Vorab muss noch die beachtliche **Internationalität** der Besetzung, die zweifellos zu den Produktionsbedingungen gehört, erwähnt werden. Deutschland, Schweiz und Portugal sind nur eine unzulängliche Einordnung. Denn schließlich spielt Lena Olin als Schwedin eine Portugiesin, die im spanischen Exil lebt. Und Jack Huston ist ein Newcomer des englischen Films und Fernsehens, der das Potential zum internationalen Star hat. Jeremy Irons, der einen intellektuellen Lehrer in Bern spielt, der im Strudel der Erzählung in Lissabon ein Anderer wird, ist natürlich durch seinen Oscar für *Reversal of Fortune* (1990) ein Weltstar. Und Bille August wurde als dänischer Regisseur mit dem Kinder- und Jugendfilm *Pelle Eroberer* 1989 mit dem Oscar ausgezeichnet.



Mit August Diehl, Burghardt Klaußner und Bruno Ganz wird die **Besetzung** vor allem in Richtung intellektuell anspruchsvoller Schauspieler verschoben. August Diehl als junger Jorge O'Kelly lässt in einigen Einstellungen auf seinem Gesicht eine ganze Serie von Katastrophen spielen, wie es nur er kann. Es entspricht dann absolut einer Logik der Besetzung, dass der alte Jorge O'Kelly von Bruno Ganz gespielt wird. Und in den Szenen zwischen Jeremy Irons als nachforschendem Lehrer, Raimund Gregorius, und Bruno Ganz knistert es am Schachbrett und beim Rotwein tatsächlich.



Der Vorwurf, dass eine **Verfilmung** nicht an den Roman als Vorlage heranreicht, ist ein alter, der vermutlich so lange existiert, wie sich das Medium Film dem Verfilmen von Romanen widmet. Prominentes Beispiel, das sich gar nicht oft genug zitieren lässt, ist die Verfilmung von Heinrich Manns Roman *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen* (1905) als *Blauer Engel* (1929). Aus dem provokanten, gesellschaftskritischen Roman des „linken“ Autors Heinrich Mann wird ein Unterhaltungsfilm mit systemstabilisierender Tendenz. Wo Mann die gesellschaftliche Ordnung kritisiert und das im Titel deutlich formuliert wird, wird das Rotlichtmilieu des Blauen Engels zum Moralproblem. Heinrich Mann war gewiss kein Moralapostel. Hinzu kam die Besetzung des Gymnasiallehrers Raat mit Emil Jannings, der bereits ein weithin bekannter UFA-Star war und der 1929 den ersten Oscar als Best Actor überhaupt bekommen hatte. Das war das Produktionsjahr des Films *Blauer Engel*, der erst 1930 in die Kinos kam.



Das Verhältnis von **Roman** und seiner Verfilmung wird zutiefst von den unterschiedlichen Produktionsbedingungen bestimmt. Es ist nicht nur eine Übersetzungsfrage eines Mediums in ein anderes. Vielmehr wird die Erzählung von Systemen der Produktion durchzogen. Es werden andere Fragen gestellt. Bei *Night Train to Lisbon* lässt sich das sehr genau beobachten, zumal sein Autor Pascal Mercier/Peter Bieri mit dem Roman quasi eine philosophische Frage formuliert, zu der er 2005 im Medium Essay in anderer Weise in der Debatte um die Hirnforschung bzw. Neurowissenschaften [im SPIEGEL](#) deutlich Stellung bezogen hat. Es geht nämlich vor allem um die Frage der Freiheit und des Willens als ihr Ausdruck.



Unter den anders formulierten und vor allem personalisierten „Fragen nach der Bestimmung menschlichen Handelns und dem ungelebten Potential jeden Lebens“ schimmert die tiefere Frage nach der Freiheit hervor. Der Modus der **Bestimmung** schneidet so zwischen Selbstbestimmung und Fremdbestimmung die Freiheit als Sinnfrage an. Gleichzeitig wird das Lesen mit einem Wunsch nach einem „mehr“ Wissen über den Autor verknüpft.

... Er muss mehr erfahren über diesen Autor, den die gleichen Fragen umtreiben wie ihn selbst – Fragen nach der Bestimmung menschlichen Handelns und dem ungelebten Potenzial jeden Lebens. Seine rastlose Suche quer durch Lissabon fordert das widersprüchliche Bild eines klugen und mutigen, aber auch zerrissenen Mannes zutage, der zur Zeit von Salazars Diktatur lebte... (Datenblatt Berlinale)



Peter Bieri eröffnete 2005 seinen Essay als Debattenbeitrag zu den **Neurowissenschaften** in einer Weise, die der Frage nach der Bestimmung nicht fern liegt. Denn es geht hier in einem anderen Kontext sehr wohl um die Frage der Selbstbestimmung als Erfahrung der Freiheit:

Es gehört zu unserem Selbstverständnis, dass wir uns in unserem Tun und Wollen als frei erfahren. Wir erleben uns als Urheber unseres Handelns; wir haben den Eindruck, einer offenen Zukunft entgegenzugehen; wir betrachten uns als Wesen, die kraft dieser Freiheit für ihr Tun verantwortlich sind. Es müsste uns verstören, wenn sich herausstellte, dass diese Freiheitserfahrung nichts weiter ist als eine hartnäckige Illusion.

Bieri führt im Folgenden aus, dass die Neurowissenschaften mit ihren bildgebenden Verfahren „diese Freiheitserfahrung“ als Illusion vorgeben zu entlarven.



Eine **Diktatur**, die insbesondere über ihre Geheimdienste Einfluss auf die politischen und persönlichen Entscheidungen ihrer Bürger nimmt, stellt sich die Frage nach dem „Tun und Wollen“ ähnlich wie bei einem „neurobiologischen Uhrwerk“. Was in der Diktatur aus politischer Macht bestimmt und geregelt wird, funktioniert in der Matrix der Neurowissenschaften durch biologische Programme, wie es Wolf Singer 2011 in seiner [Walter-Höllerer-Vorlesung](#) an der Technischen Universität ausgeführt hat. Die Gefährdung der Freiheitserfahrung dadurch, dass die Macht eines Geheimdienstes eine Entscheidung getroffen hat, die jemand für seine eigene hielt, ist vergleichsweise ebenso groß:

... Und es scheint auch so, als ließen solche Entdeckungen nur den einen Schluss zu: dass unser Wollen und Tun keineswegs aus Freiheit geschieht, sondern als Folge eines neurobiologischen Uhrwerks, das unbeeinflussbar hinter unserem Rücken tickt. Gewiss, wir fühlen uns frei. Doch das Gefühl trügt: Wir sind es nicht.



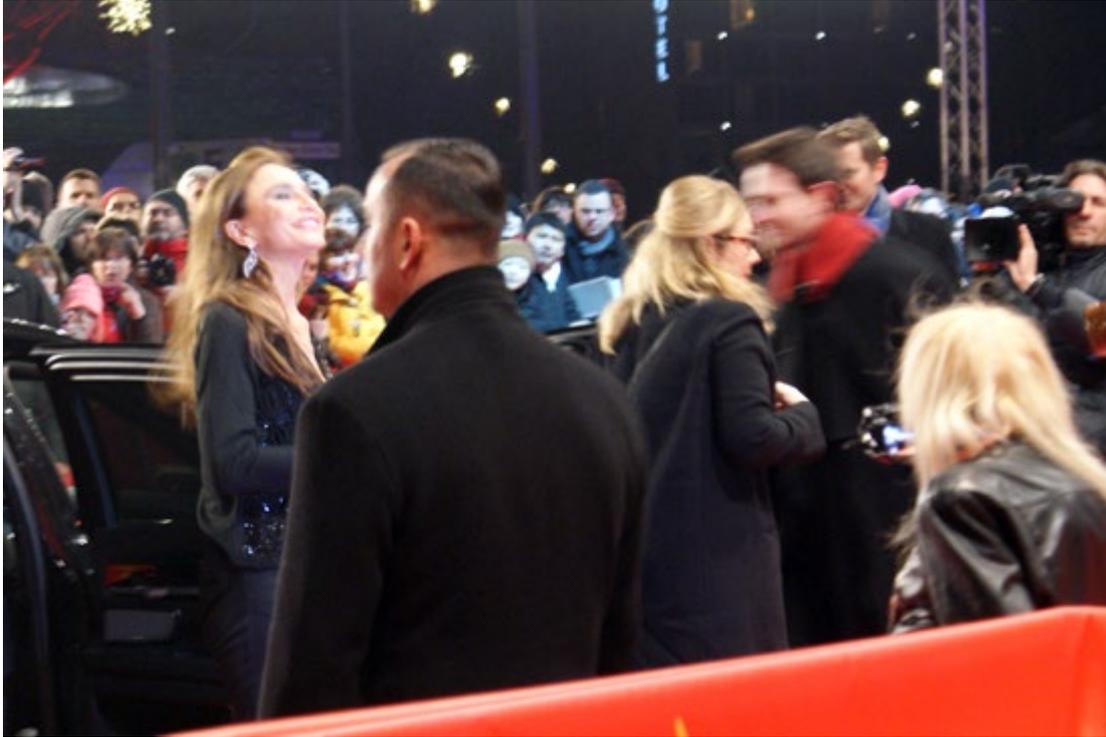
Wo gibt es **Entscheidungen**? Wie finden sie statt? Im Film *Night Train to Lisbon* werden fortwährend Entscheidungen getroffen. Oder etwa nicht? Das beginnt beispielsweise nach kurzer Zeit im Film damit, dass der Lateinlehrer Raimund Gregorius völlig unvorbereitet ohne Gepäck vor der Entscheidung steht, ob er in den Nachtzug einsteigen soll oder nicht. Im Film steigt Gregorius nicht in den Zug, sondern er springt auf den fahrenden Zug, dessen Türen auf höchst unwahrscheinliche Weise nach Abfahrt noch offen sind. Entscheidung?

Aber zeigen die Bilder nicht, dass in Wirklichkeit gar nicht wir entscheiden, sondern das Gehirn? Das klingt, als wären wir unfreie Marionetten. Doch so kann es nicht sein. Das Gehirn nämlich kann gar nichts entscheiden, die Idee des Entscheidens hat keinen logischen Ort in der Rede übers Gehirn. Entscheidungen im eigentlichen Sinne gibt es nur, wo von Gründen und Überlegen die Rede sein kann. Es ist ein Fehler, in die Rede über das Hirn einen Begriff wie "entscheiden" aus der Sprache des Geistes einzuschmuggeln. Es ist so, als spräche man in der physikalischen Geschichte über ein Gemälde plötzlich von seinem Thema. (Peter Bieri in seinem Essay)



Im Roman und im Film, möglicherweise im Film noch verstärkt, bleibt das Moment der Entscheidung äußerst vage. Eher wird das Leben von Raimund Gregorius durch eine Verkettung von **Zufällen** aus den Angeln gehoben. Ob die junge Frau auf der Kirchenfeldbrücke tatsächlich in die Aare springen will oder nicht bleibt unklar. Doch Gregorius stürzt, in der Absicht sie zu retten, auf sie zu und reißt sie vom

Brückengeländer. Dass er wenig später ein Buch aus der Manteltasche der jungen Frau nimmt und in diesem zu lesen beginnt, kann ebenfalls wenig als Entscheidung gelten. Dabei wird genau dieses Lesen auf merkwürdige Weise zum entscheidenden Moment der Handlung.



Pascal Mercier stellt seinem Roman als **Motto** ein Zitat des Dichters Fernando Pessoa (1888-1935) aus Lissabon voran. Die Schriften Pessoa wurden überwiegend erst nach seinem Tod veröffentlicht. Indessen haben sie in den letzten ca. zwanzig Jahren durch Übersetzungen ins Englische, Französische und Deutsche nicht zuletzt in der Literaturwissenschaft und Philosophie ein großes Interesse erregt. 2003 erschien die erste editions- und übersetzungswissenschaftlich ernst zu nehmende Ausgabe des *Livro de Dessaossegos* im Züricher Amann Verlag. Mercier gibt darauf in seinem Roman einen Wink, wenn er von der „Spur“ spricht. Doch das Pessoa-Zitat als Motto ruft vor allem eine – auch verstörende – Vielheit des Selbst auf.

Jeder von uns ist mehrere, ist viele, ist ein Übermaß an Selbsten. Deshalb ist, wer die Umgebung verachtet, nicht derselbe, der sich an ihr erfreut oder unter ihr leidet. In der weitläufigen Kolonie unseres Seins gibt es Leute von mancherlei Art, die auf unterschiedliche Weise denken und fühlen.

Fernando Pessoa, LIVRO DO DESASSOSSEGO, Aufzeichnungen vom 30.12.1932[\[1\]](#)



Nachtzug nach Lissabon knüpft auf mehrfache Weise an Fernando Pessoa an. Nicht nur die Verschränkung der Frage nach dem **Selbst** mit den übermäßigen Möglichkeiten an „Selbsten“ wird in der Eröffnungssequenz des ersten Teils unter dem Titel „Aufbruch“ in mehrfacher Weise durchgespielt. Vielmehr noch werden Sprache und Spracherwerb aufs Engste mit dem „Übermaß an Selbsten“ narrativ verkoppelt. Doch zunächst wird gerade die Entscheidungsfreiheit zu einem Gutteil in Frage gestellt. Denn nicht Raimund Gregorius war es, sondern es „*war der Augenblick, der alles entschied*“. Mercier/Bieri setzt durch die Hervorhebung des Augenblicks im Kursiv diesen in Bezug zum nachträglichen Wollen:

Vor dem Spiegel trocknete er die Brille und wischte sich das Gesicht ab. Die Zahlen auf der Stirn waren noch immer zu erkennen. Er hielt einen Zipfel des Handtuchs unter das warme Wasser und wollte gerade zu reiben beginnen, als er mitten in der Bewegung innehielt. *Das war der Augenblick, der alles entschied*, dachte er, als er sich das Geschehen Stunden später in Erinnerung rief. Mit einemmal nämlich war ihm klar, daß er die Spur seiner Begegnung mit der rätselhaften Frau gar nicht auswischen *wollte*. (S.15f)

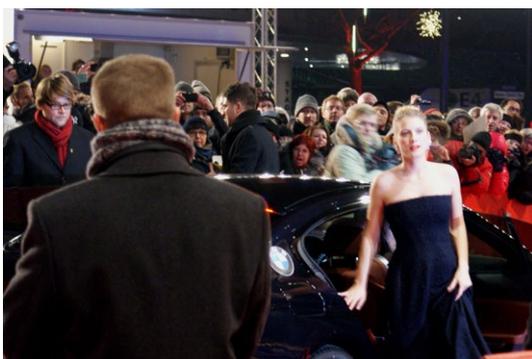


Die Entscheidung darüber ein Anderer zu werden, wird im Roman durchaus mit einer **Nachträglichkeit** der „Spur“ verknüpft. Der Augenblick verändert alles. Doch erst im Modus der Erinnerung stellt sich die Frage, ob das sich erinnernde Selbst die „Spur ... auswischen“ will (!) oder nicht. Das Modalverb *wollen* wird so zu einer Frage des Wollens als Willen eines Subjekts. Die sozusagen materielle Spur der Telefonnummer, von der Frau mit Filzstift auf seine Stirn geschrieben, wird gleichzeitig zur Erinnerungsspur, die das Selbst verändert hat. Das Szenarium der „Spur“ erinnert deutlich an Sigmund Freuds *Notiz über den Wunderblock* von 1925. - „Er ist in unbegrenzter Weise aufnahmefähig für immer neue Wahrnehmungen und schafft doch dauerhafte - wenn auch nicht unveränderliche - Erinnerungsspuren von ihnen.“ - Die „Spur“, die damit zugleich einen Wink auf Jacques Derridas dekonstruktivistische Lektüre von Sigmund Freuds Schriftkonzepten mit *Freud und der Schauplatz der Schrift*^[ii] gibt, wird von Bieri/Mercier innerhalb von zwei Sätzen mit dem Wollen zu einer Entscheidungs- und Freiheitsfrage des Selbst gemacht. Darüber kann man streiten. Denn Derrida stellt mit seiner Rede von der Spur das selbstkonstitutive Wollen durchaus in Frage. Doch genau in diesem philosophischen Feld spielt sich *Nachtzug nach Lissabon* ab.



Der fiktive **Roman**, der Gregorius durch die Frau von der Brücke in die Hände gespielt wird und von dem er zunächst nur den Autornamen, Titel und Erscheinungsort und Jahr – „AMADEU INÁCIO DE ALMEIDA PRADO, UM OUVRIVES DAS PALAVRAS, LISBOA 1975“ – kryptisch lesen kann, weil er kein Portugiesisch versteht, erinnert durch den übersetzten Titel wiederum an Fernando Pessoa. Denn das Ich aus Pessoa's fragmentarischem Hauptwerk, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, „zieht“ sich „in das fremde Haus, das weitläufige Büro in der Rua dos Douradores zurück“.iii[iii] Die Straße der Goldmacher oder -schmiede ist mit anderen Worten der Schreib- und Lebensort des fiktiven Ichs.

»Ein Goldschmied der Worte, heißt es. Ist das nicht ein schöner Titel?«iv[iv] (S.28)



Doch Raimund Gregorius, den seine Schüler „Mundus“ rufen, weil er so viel weiß und geradezu über ein **Weltwissen** in der griechischen, lateinischen und hebräischen Literatur verfügt, unterscheidet sich deutlich von Fernando Pessoa's Bernardo Soares. Denn statt Büro und Hilfsbuchhalter, der einen Akt der Befreiung nahezu grundsätzlich ausschließt, es sei denn in der Sprache, erzählt Bieri/Mercier mit Gregorius von einem Akt der Befreiung aus dem auch beschränkenden Weltwissen.

... Nach einer Weile begriff er, daß er dabei war, eine große Befreiung zu erleben; die Befreiung von einer selbstauferlegten Beschränkung, von einer Langsamkeit und Schwerfälligkeit, wie sie aus seinem Namen sprach und wie sie aus den

langsamen Schritten seines Vaters gesprochen hatte, wenn er im Museum bedächtig von einem Raum in den anderen gegangen war; die Befreiung von einem Bildnis seiner selbst, in dem er auch dann, wenn er nicht las, einer war, der sich kurzsichtig über verstaubte Bücher beugte; ein Bildnis, das er nicht planvoll entworfen hatte, das vielmehr langsam und unmerklich gewachsen war; das Bildnis von Mundus, das nicht nur seine eigene Handschrift trug, sondern auch die Handschrift vieler anderer, die es angenehm gefunden hatten und bequem, sich an dieser stillen, musealen Gestalt festhalten und sich bei ihr ausruhen zu können... (S. 36)



Doch genau das, was Bieri/Mercier durch den „Augenblick, der alles entschied“ zum **Ereignis** der biographischen „Befreiung“ macht, wird von Fernando Pessoa mit Bernardo Soares entschieden anders formuliert. Bei Pessoa gibt es „eine Geschichte ohne Leben“, während Mercier das Leben und die Fakten des Buches qua Raimund Gregorius, der „Spur“ und dem fiktiven Autor Amadeu Inácio de Almeida Prado in die Literatur zurückholt. Pessoa wird im Namen Pessoa als Motto geradewegs umgeschrieben. Denn während Pessoa als ein Protagonist der Dekonstruktion gelesen werden kann, schreibt Mercier als re-konstruktiver Philosoph. Im „Fragment 12“ heißt es bei Pessoa:

Vermittels dieser Eindrücke ohne Zusammenhang und ohne den Wunsch nach Zusammenhang erzähle ich gleichmütig meine Autobiographie ohne Fakten, meine Geschichte ohne Leben. Es sind meine Bekenntnisse und, wenn ich in ihnen nichts aussage, so, weil ich nichts zu sagen habe.v[v]



Die **Rekonstruktion** nimmt im Film *Night Train to Lisbon* im Modus einer Detektivgeschichte den entscheidenden Zug an. Der Autor ist zwar verstorben, doch die wahre Geschichte lässt sich auf spannende Weise durch Erzählungen und Rückblenden zwar nicht mühelos, doch plausibel rekonstruieren. Vor dem Hintergrund einer Dreiecksgeschichte und der Aufarbeitung der Verstrickungen in die Diktatur wird alles sagbar und kann in Bilder gefasst werden. Fernando Pessoa wird zum gelegentlich eingeworfenen Lokalkolorit einer malerischen Altstadt von Lissabon.



Und wie kommt die **Freiheit** im Film vor? Wie wird sie ins Bild gesetzt? Und welche Momente der Handlung betreffen das Bild von Freiheit? Während im Roman die

Verkettung der Ereignisse keinesfalls so überstürzt eintritt und Gregorius sogar einen Kündigungsbrief an seinen Rektor schreibt, ihn am Bahnhof einwirft und am Geldautomaten seine Hände zittern,vi[vi] also vor allem eine Entscheidung als Akt der Befreiung trifft, stürzt er im Film zum Bahnhof und springt auf den fahrenden Zug. Die Freiheit im Film ist, um es zugespitzt zu sagen, die Freiheit der goldenen Kreditkarte, der MASTERCARD® GOLD, mit der Gregorius in Lissabon frische Hemden etc. kaufen kann. Ungeachtet sich auf die Frage des „Übermaß von Selbsten“ einzulassen, was Jeremy Irons wohl zu spielen möglich gewesen wäre, wird eine Detektivgeschichte, mit der das Wissen um den Autor rekonstruiert wird, in knackige Bilder von einem schönen Lissabon gesetzt.



Was der Film in einem Höchstmaß vorführt, ist, dass sich alle **Fragen** beantworten lassen. Und am Schluss hat sich dann Jeremy Irons so sehr in die eher farblose Augenärztin Mariana (Martina Gedeck) verliebt, dass er am Bahnhof nicht in den Zug zurück nach Bern einsteigen wird. Der Roman endet anders, aber das spielt schon keine Rolle mehr. Es geht indessen vielmehr darum, anhand der Gegenüberstellung von Film und Roman deutlich zu machen, welche Formate das Erzählen im Roman und im Film bestimmen.



Der Film *Night Train to Lisbon* wird von **Wissensformatierungen** geprägt. Dies betrifft sowohl den Modus der Detektivgeschichte, in der es darum geht ein wahres Wissen, hinter dem Roman und seinem Autor herauszufinden, wie die Liebesgeschichte zwischen Mariana und Raimund, die wissen, dass sie zusammengehören. Doch der Film generiert sich aus noch einem anderen Wissen, das sich keinesfalls so genau wie in der Detektivgeschichte an Fakten, an Details festmachen lässt. Es ist ein eher spekulatives Wissen. Im Wissen um den Star spiegelt sich „der“ Kinobesucher.

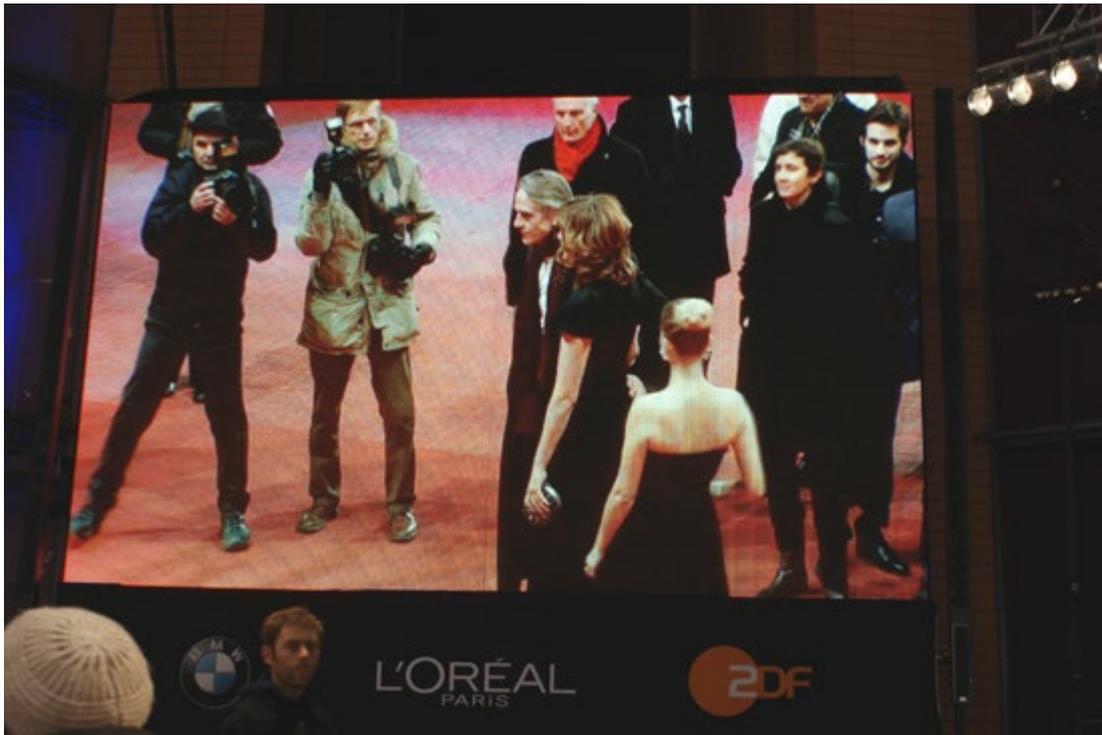


Empört sagte meine Platznachbarin im Berlinale Palast, als noch Jeremy Irons ausdauernde **Performance** auf dem Roten Teppich auf der Leinwand übertragen wurde und der Berichtstatter leise bemerkte: „Der zieht aber eine Show ab“, „Jeremy Irons

zieht doch keine Show ab. Da, der Junge zieht eine Show ab. Wer ist das überhaupt?" Die Empörung der jungen Frau verriet auch ihre Identifikation qua Wissen. Jeremy Irons ist glaubwürdig, weil man einiges von ihm gelesen hat, von ihm weiß. Der junge Schauspieler stellte sich dann als Jack Huston heraus, der im Film die jugendliche Hauptrolle, eben den Autor Amadeu Inácio de Almeida Prado spielt, von dem Raimund Gregorius quasi identifikatorisch mehr wissen will und so ziemlich alles durch Erzählungen und Rückblenden zu wissen bekommt.



Der **Star** lässt sich als ein Wissensformat formulieren. Zumindest funktioniert er auf diese Weise für die Produktion von *Night Train to Lisbon*. Das Wissen vom Star generiert sich dabei durch einen Modus der Wiederholung und dessen Glaubwürdigkeit. Im Star wird so eine Verwechslung der Rolle mit dem Schauspieler angelegt. Und sie ist für den Schauspieler und seine Performance geradezu verpflichtend. Er sollte sie möglichst nicht durchbrechen, um dem Kinobesucher und/oder Fernsehzuschauer mit seinem Namen das Versprochene auch einzulösen. Genau das macht seinen Wert aus.



Night Train to Lisbon ist mit anderen Worten ein höchst konventioneller **Kassenfilm** geworden, der Bern und Lissabon in satten Farben auf die Leinwand bringt, seine Stars exzellent in Szene setzt, eine knackige Geschichte erzählt und weder die Fragen nach Selbst- oder Fremdbestimmung in der Diktatur noch dem „Übermaß an Selbsten“ oder gar nach der Freiheit ernsthaft zum Thema macht. Vielmehr verweisen die Wissenformatierungen auf eine starke Unfreiheit im filmischen Erzählen. — Unsinnig ist es allerdings, den Film zu kritisieren, weil er sich nicht an den Roman von Pascal Mercier hält. Nicht zuletzt kostet ein Film sehr viel mehr Geld und erfordert ungleich höhere Investitionen(!), als ein Buch zu verlegen. — Und Fernando Pessoa, der die wirklich radikalen Wissensfragen gestellt hat, wurde so gut wie gar nicht bzw. sehr viel später verlegt.

Torsten Flüh

Tags: [night train to lisbon](#), [nachtzug nach lissabon](#), [freiheit](#), [lissabon](#), [politik](#), [willen](#), [bestseller](#), [star](#), [starbesetzung](#), [jeremy irons](#), [jack huston](#), [erika rabau](#), [berlinale 2013](#), [bille august](#), [verfilmung](#), [neurowissenschaften](#), [diktatur](#), [entscheidung](#), [fernando pessoa](#), [das buch der unruhe](#), [selbst](#), [spur](#), [nachträglichkeit](#), [wissensformatierungen](#)
Categories: [Film](#)

i[i] Mercier, Pascal: *Nachtzug nach Lissabon*. München Wien 2004. S. 11

ii[ii] Derrida, Jacques: *Freud und der Schauplatz der Schrift*. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main 1989. S. 302 ff

iii[iii] Pessoa, Fernando: *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Zürich 2003. S. 21

iv[iv] a.a.O. Mercier, S. 28

v[v] a.a.O. Pessoa, S. 12

vi[vi] o.a.O. Mercier, S. 44