

UNIVERSITÄT LETTLANDS  
FAKULTÄT FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN  
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**MAX FRISCHS AUTOBIOGRAPHISCHE  
ERZÄHLUNG *MONTAUK* UND DEREN  
FILMISCHE ADAPTION VON VOLKER  
SCHLÖNDORFF (2017)**

MASTERARBEIT

Verfasser: Larisa Gridņeva

Studentenausweis: lg18045

Betreuer: Ass. Prof. Dr. phil. Tatjana Kuharenoka

RĪGA 2020

## ANOTĀCIJA

Šis maģistra darbs „Maksa Friša autobiographiskais stāsts *Montauk* un tā adaptācija Volkera Šlēndorfa filmā” ir veltīts slavenā šveicu rakstnieku stāstu un vācu režisora filma analīzei. Darba mērķis ir aplūkot atšķirības un līdzības starp stāsta un ekranizāciju struktūrām un izpetīt literāra darba pārnese kino žanra jomā. Maģistra darbs ir strukturēts trīs daļās.

Pirmajā daļā tiek apkopota teorētiskā informācija par literatūras ekranizāciju, ko sniedz gan literatūras, gan kino pētnieki. Tiek apskatīti aspekti par literatūras ekranizācijas veidiem, kā arī par intermediālo sakarību starp filmu un literatūru.

Otrajā daļā tiek pievērsta uzmanība režisora Volkera Šlēndorfa ekranizācijai un Maksa Friša autobiographiskam stāstam kā pirmavotam, kā arī abu makslinieku koncepcijai uz literāro avotu ekranizāciju.

Trešajā daļā tiek aplūkoti divi mediji – vizuālais un rakstiskais, analizējot atšķirības un līdzības starp stāstu un filmu, starp stāsta personāžiem un viņu pārstāvjiem filmā, kā arī būtisko struktūras maiņu ekranizējot stāstu.

Atslēgas vārdi: Literaturverfilmung, Adaption, Max Frisch, Montauk, Volker Schlöndorff

## **ABSTRACT**

The master work „Max Frisch Montauk’s autobiographical story and his film adaptation by Volker Schlöndorff” is devoted to the analysis of the stories of a famous Swiss writer and German filmmaker. The objective of the work is to consider the difference and common between story and adaptation structures and to explore the gear of literary work in the genre of cinema. The master work is structured in three parts.

The first part summarizes the theoretical information on the adaptation of literature, which is provided by researchers of both literature and cinema. Aspects are considered about the types of literature adaptation, as well as about the intermediate relationship between film and literature.

The second part focuses on filmmaker Volker Schlöndorff’s adaption and Max Frišs autobiographical story as the first source, as well as the concept of both genius on the adaptation of literary sources.

The third part considers two media-visual and written, analyzing the differences and similarities between the story and the film, between the characters of the story and their representatives in the film, as well as the significant change in structure by adaptation the story.

**KEY WORDS:** Literaturverfilmung, Adaption, Max Frisch, Montauk, Volker Schlöndorff

# INHALTSVERZEICHNIS

## ANNOTATION, SCHLAGWORTE

0. EINLEITUNG.....	4
1. LITERATURVERFILMUNG.....	7
1.1. Zu Begriff und Geschichte der Literaturverfilmung .....	7
1.2. Literaturverfilmung im Kontext der Intermedialität.....	10
2. ZWEI KÜNSTLER UND LITERATURVERFILMUNG.....	15
2.1. Max Frischs <i>Montauk</i> als literarische Vorlage.....	15
2.2. Max Frischs Verhältnis zum Film.....	19
2.3. Über den Regisseur.....	21
2.4. Volker Schlöndorffs Konzeption von Literaturverfilmungen.....	23
2.5. Volker Schlöndorffs <i>Rückkehr nach Montauk</i> als Adaption.....	26
3. VOLKER SCHLÖNDORFFS FILMISCHE ADAPTION IM NARRATIVEN VERGLEICH MIT MAX FRISCHS VORLAGE.....	31
3.1. Unterschiede im Bereich der Handlung und Struktur.....	31
3.2. Unterschiede im Bereich der Raumkonstruktion.....	36
3.3. Die Zeitgestaltung.....	39
3.4. Figuren und Figurenkonstellation .....	40
4. FAZIT .....	45
5. LITERATURVERZEICHNIS.....	47
5.1. Primärliteratur .....	47
5.2. Sekundärliteratur .....	47
5.3. Internetquellen .....	48
6. ANHANG.....	51

Dokumentationsblatt

## 0 EINLEITUNG

In der vorliegenden Masterarbeit geht es um die Wechselbeziehungen von literarischen Texten und deren Verfilmungen. Anhand Vergleichs von Max Frischs Erzählung *Montauk* (1975) und Volker Schlöndorffs filmischer Adaption *Rückkehr nach Montauk* (2017) wird versucht, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von zwei Medien herauszuarbeiten und die mögliche Problematik aufzuzeigen, welche sich bei der Umsetzung einer Erzählung in einen Film ergibt.

Die vorliegende Forschungsarbeit entstand aus einem persönlichen Interesse nicht nur am Werk von Max Frisch, sondern auch an der Volker Schlöndorffs Verfilmung *Rückkehr nach Montauk* nach Frischs Erzählung *Montauk*, sowie an dem relevanten Thema wie das der menschlichen Identität.

Die Filmkunst ist eine Zusammenfügung von vielen Kunstarten. Seit seiner Entstehung versucht der Film eine eigene Sprache, die sich von anderen Künsten wie Theater, Literatur, Malerei unterscheiden wird, zu finden. Aber das Kino ist eng mit diesen Kunstarten verbunden, besonders mit der Literatur. Für viele Filmproduktionen werden die Drehbücher geschaffen, denen häufig die literarischen Werke zugrunde liegen. Filmemacher suchen überall nach Stoffen und Motiven, die sie umsetzen können. Sie benutzen nicht nur ganze literarische Werke als Vorlage für ihre Filme, sondern auch heben einzelne Handlungselemente oder Figuren aus dem Text von Werken hervor, und verarbeiten den Stoff selbständig, unabhängig von dem Text, setzen ins Medium Film um, mit anderen Worten adaptieren sie.

Max Rudolf Frisch (1911-1991) war ein Schweizer Journalist, Schriftsteller sowie Architekt. Max Frisch gehörte zu den bekanntesten deutschsprachigen Autoren der Nachkriegsliteratur und Postmoderne. Im deutschsprachigen Raum wurde er vor allem durch seine Theaterstücke *Andorra* sowie *Biedermann und die Brandstifter* bekannt. Aber auch seine Romane *Homo faber*, *Stiller* oder *Mein Name sei Gantenbein* sind berühmte Werke deutschsprachiger Literatur. In den fünfziger Jahren führt Frisch mit seinen Weltbekannten Romanen *Homo faber* und *Stiller* ein Thema ein, das bis heute einen weiten Teil der deutschen Literatur einnimmt: das Thema der Identität des modernen Menschen. Auch seine anderen Werke, bemerken Frisch-Forscher, wie etwa das 1950 erschienen Tagebuch 1946-1949, seine Theaterstücke *Biedermann und die*

*Brandstifter* und *Andorra*, die späteren Erzählungen *Montauk* oder *Der Mensch erscheint im Holozän*, behandeln sein zentrales Thema der Identitätsfindung.

Volker Schlöndorff, Oscar-Preisträger, ein bedeutender Filmemacher des Neuen Deutschen Kinos ist vor allem als Meister der Verfilmungen literarischer Werke bekannt. Der Film *Rückkehr nach Montauk* (2017) ist Schlöndorffs zweite Verfilmung von Frischs Werken. Der Filmemacher versuchte die Geschichte völlig verändern. Dieses Mal beherrschen Schlöndorffs persönliche Erinnerungen und Sehnsüchte durch den ganzen Film. Vielleicht hat Schlöndorffs Versuch seine eigene Lebensgeschichte, seine Lebenskrisen und Lebenslügen in Frischs Stoff zu finden dazu beigetragen, dass er die literarische Vorlage sehr frei interpretiert hat. Dieser Umstand hat meines Erachtens dazu beigetragen, dass der Film bei Kritik und Publikum eher missverstanden wurde.

Das Ziel der Forschungsarbeit ist die filmische Adaption der literarischen Vorlage zu analysieren und Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Literaturverfilmung und der literarischen Vorlage zu untersuchen.

Die folgende Aufgaben sind gestellt:

- über der Theorie der Literaturverfilmung sich zu informieren; das Leben und Werk von Max Frisch und Volker Schlöndorff zu forschen;
- zwei Medien von solchen Aspekten aus wie Handlung, Raum, Zeit, Figuren zu vergleichen

Bei der Analyse der Umsetzung der Frischs Erzählung *Montauk* in den Schlöndorffs Film *Rückkehr nach Montauk* wurde der narratologisch orientierter Ansatz verwendet, der die Nähe von Erzählliteratur und narrativem Spielfilm aus verschiedenen Blickwinkeln untersucht.

Bei der Forschung von Leben und Werk beider Künstler wurde nicht nur die Literatur über sie, sondern auch zahlreiche Interviews mit ihnen benutzt.

Die Arbeit umfasst die Einleitung, drei Kapitel, das Fazit, das Literaturverzeichnis, den Anhang.

Zunächst wird ein Überblick über theoretische Fragen der Literaturverfilmung und über die intermedialen Relationen zwischen dem Film und der Literatur gegeben.

Das zweite Kapitel gibt die Information über beide Autoren und ihre Werke, und auch über Schlöndorffs und Frischs Konzeption von Verfilmungen. Das dritte Kapitel enthält die Analyse der beiden Werke, nämlich die Analyse der Handlung, des Raums, der Zeit, der Figuren.

# 1. LITERATURVERFILMUNG

## 1.1. Zu Begriff und Geschichte der Literaturverfilmung

Unter dem Begriff Literaturverfilmung wird im Allgemeinen eine Umsetzung literarischer Vorlage, zumeist eines Romans oder einer Novelle bzw. Erzählung, seltener eines Dramas, in das Medium des Films verstanden.<sup>1</sup> Im Laufe der Geschichte haben viele Fachleute ihre Meinung über dieses Thema geäußert.

Es gibt mehrere Synonyme für den Begriff Literaturverfilmung: *Transformation*, *Transposition*, *Adaption*, usw. Das größte Problem bei den genannten Synonymen ist die Tatsache, dass diese Begriffe generell für alle Arten des Medienwechsels denkbar sind, nicht nur für die Umwandlung einer literarischen Vorlage in einen Film.

Für Wolfgang Iser ist z.B. die Literaturverfilmung nur eine mögliche Form der Adaption.<sup>2</sup> Ulrike Schwab erklärt die Bedeutung des Begriffes Adaption wie folgt:

„Adaption“ bedeutet die Bearbeitung eines (fiktionalen) Stoffes für ein anderes Medium. Der Wechsel findet statt zwischen Medien derselben Kunstform oder Medien unterschiedlicher Kunstformen. Der Begriff „Adaption“ bezeichnet sowohl den Vorgang als auch das Resultat.<sup>3</sup>

Obwohl die Literaturverfilmung eine verhältnismäßig lange Geschichte hat, wird sie nur in der letzten Zeit als ein selbstständiges Forschungsgebiet betrachtet. Mit den Verfilmungen literarischer Werke beschäftigt sich ein besonderer wissenschaftlicher Bereich „Adaptionforschung“. Die deutsche Forscherin Irina O. Rajewski definiert diese Wissenschaft wie folgt:

„Sie untersucht die Verfilmung und Verfilmbarkeit literarischer Werke und fragt, nach welchen Regeln die in einer literarischen Vorlage erzählte Geschichte in das Medium Film umgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien sich solche Umsetzungen klassifizieren und bewerten lassen“<sup>4</sup>.

Das Phänomen der Literaturverfilmung ist fast so alt, wie der Film selbst<sup>5</sup>. Die Literaturverfilmungen machen einen großen Anteil der Gesamtproduktion an Filmen aus. Schon in der Stummfilmzeit wurden viele Filme produziert, die auf einer

---

<sup>1</sup> <http://www.enzyklo.de/Begriff/Literaturverfilmung>

<sup>2</sup> vgl. W.Iser: 1993b, 12

<sup>3</sup> Ulrike Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. S.29

<sup>4</sup> Irina O.Rajewski: *Intermedialität*. S. 23.

<sup>5</sup> Die Anfänge des Films gehören zu der Zeitspanne von ca. 1895 bis 1920

literarischen Vorlage basierten <sup>6</sup>. Der deutsche Filmwissenschaftler Joachim Paech weist darauf hin, dass Literaturverfilmungen in der Stummfilmzeit häufig aus einer finanziellen Not heraus entstanden, er charakterisiert beispielsweise ausgehend von Verfilmung der Populärliteratur in der Stummfilmzeit die allgemeine Situation:

„Die ungeheure Popularität dieser Erzählung {...} machte es möglich, dass sich Bilder der verschiedensten Medien, darunter des Films, im Imaginären dieser Romane einnisten konnten, bis die Filme in der Lage waren, selbstständig eigene Geschichten zu erzählen.“<sup>7</sup>

Aber die Umsetzung von literarischen Texten in das moderne Medium Film wurde lange umstritten. Sowohl die Literaturwissenschaft, als auch die Filmkritik hatten eine negative Einstellung gegenüber der Literaturverfilmung eingenommen. Heute finden sich kaum noch generelle Vorbehalte gegen die Literaturverfilmung. Die filmische Adaption von Literatur wird heute als selbstständige medienspezifische Ausformung der Literatur betrachtet.

Im Laufe der Geschichte sind unterschiedliche Meinungen zu der Produktion von Filmen, die auf die literarische Vorlage basieren, entstanden. Das Verständnis des Verhältnisses von Literatur und Film veränderte sich ebenso. In der jüngeren Adaptionforschung werden die Akzente ganz anders gesetzt:

„Wichtig erscheint [...] die Beobachtung, dass ein Wandel in der Auffassung von Literaturverfilmung stets auch eine veränderte Sicht der Wechselwirkungen von Literatur im Medium des Buches und Literatur im Medium des Filmes impliziert. [...] der Film erscheint nun selbst den Literaten als ein literaturfähiges Medium. Damit waren die Barrieren zwischen der alten Institution Literatur und der neuen Institution Film aufgehoben: die Einbahnstraße ‚von der Literatur (Ursache) zum Film (Wirkung)‘ kann der medialen Wechselwirkung weichen.“<sup>8</sup>

Der deutsche Literaturwissenschaftler Alfred Estermann befasst sich in seinem Werk *Die Verfilmung literarischer Werke* ausführlich mit dem Phänomen der Literaturverfilmung und konzentriert sich auf die geschichtliche Entwicklung des Films. Er unterteilt die Filmgeschichte in drei Zeiträume: den Zeitraum des Experiments (1895-1911), den Zeitraum des Stummfilms (1912-1929) und den Zeitraum des Tonfilms (ab 1933).<sup>9</sup> Im ersten Zeitraum des Experiments wurde beispielsweise Goethes Faust zehnmal verfilmt. In der Stummfilmzeit werden über 230

---

<sup>6</sup> Vgl. Ulrike Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin, 2006, S. 32.

<sup>7</sup> Vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*. S.12

<sup>8</sup> Vgl. Albersmeier (1989), S. 33-34

<sup>9</sup> Vgl. Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965, S. 15-183.

deutschsprachige literarische Werken verfilmt, vor allem klassische Werke.<sup>10</sup> Diesen Zeitraum bezeichnen die Filmwissenschaftler als Blütezeit der deutschen Filmgeschichte. Manche Literaturautoren waren an der Realisation ihrer Werke interessiert und arbeiteten aktiv mit Filmemachern mit, um ihre Finanzen zusätzlich aufzubessern.

In der Zeit des Tonfilms erschienen neue technische Möglichkeiten des Films. Die Zeit forderte die Veränderungen in der Filmindustrie. Sowohl die Filmkritiker als auch die Schriftsteller selbst haben oft recht negative Haltung der Literaturverfilmung gegenüber zum Ausdruck gebracht. Eine typische Reaktion – die ablehnende Haltung der Verfilmung gegenüber – kann man beispielsweise bei Hermann Hesse finden:

„Es ist aber ein großer Unterschied zwischen einem Film, der von einem Dichter erdacht wird, und einem Film, der ein schon vorhandenes Werk der Dichtung sich aneignet und für seine Zwecke benützt. Das erste ist echte und legitime Leistung, das zweite Diebstahl oder, hübscher gesagt, Anleihe. Eine Dichtung, die rein mit den Mitteln der Dichtung arbeitet, rein mit der Sprache also, darf nach meiner Auffassung nicht als ‚Stoff‘ verwendet und von einer andern Kunst mit deren Mitteln ausgebeutet werden. Das ist in jedem Fall Degradierung und Barbarei.“<sup>11</sup>

In vielen Untersuchungen wird darauf aufmerksam gemacht, dass einen großen Beitrag zur Entwicklung der Literaturverfilmung das Neue Deutsche Kino leistete. Eine Reihe von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten schloss sich Anfang der sechziger Jahre zusammen, um eine Kampfansage gegen die herrschende Filmpraxis zu machen und den „neuen deutschen Spielfilm“ zu schaffen. Hierbei sollten die „Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner“, von „branchenüblichen Konventionen“, von der „Bevormundung durch Interessensgruppen“<sup>12</sup> im Mittelpunkt stehen. Daraus resultierte auch eine neue Sichtweise der Literaturverfilmung. Die Privilegierung einer möglichst „werkgetreuen“ Verfilmung, die meist in einer relativ naiven Nacherzählung des Inhalts der literarischen Vorlage bestand, wich einem individuellen Ansatz, bei dem der Regisseur als aktualisierender Interpretant auftrat. Zu diesen Regisseuren gehören sowohl Rainer Werner Fassbinder als auch Volker Schlöndorff.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Literaturverfilmungen die ganze Filmgeschichte durchziehen, von dem Anfang des Experiments bis heute in die

---

<sup>10</sup> Vgl. Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier u. Co 1965, S. 15-183

<sup>11</sup> Zitiert nach: Arnet, Edwin, Bernt von Heiseler, Hermann Hesse u.a.: *Die Rundschau. Verfilmte Dichtung*. –In: *Freude an Büchern*. Monatshefte für Weltliteratur. Jg. 2. Heft 9. Sept. 1951, S. 254

<sup>12</sup> Vgl. Gast: *Das Oberhausener Manifest*, 1993, S. 46.

Tonfilmszeit. Dieses Phänomen ist relevant auch heute, darauf beweisen die zahlreichen Adaptionen der bekannten und unbekanntes Literatur.

## 1.2. Literaturverfilmung im Kontext der Intermedialität

Literaturverfilmung bezieht sich auf zwei Medien - Literatur und Film, die verschiedene Informationsträger sind. Literatur und Film haben sowohl viele Gemeinsamkeiten, als auch Unterschiede. Literatur vermittelt die Information durch die Sprache, beziehungsweise durch die Schrift. Beim Film sind der Ton und das Bild Codes der Vermittlung.

Der deutsche Germanist Klaus Kanzog betrachtet den Film als Text und begründet seine Position durch folgende These: man kann den Film als Text analysieren: „Die Grundbestimmung des Wortes ‚Text‘ (Weben, Gewebe, Zusammenfügen, Zusammenhang) legt es darüber hinaus nahe, dem Film insgesamt einen eigenen Textstatus zuzuerkennen.“<sup>13</sup> Der Film ist nach Kanzog Träger von Zeichen, von visuellen Zeichen (Bild, Schrift) und von akustischen Zeichen (Geräusche, Musik, Sprache).

Der Begriff „Intermedialität“ wurde in den letzten Jahren sehr relevant. Dieser Begriff wird zur Bezeichnung verschiedener Arten von Bezugnahmen und Kombinationen unterschiedlichen Medien und Künste verwendet. Die deutsche Forscherin Irina O. Rajewsky bezeichnet Literaturverfilmungen als ein Phänomen des Medienwechsels, auch als Medientransfer oder Medientransformation. Hier sieht die Autorin die Qualität des Intermedialen im Produktionsprozess des medialen Produkts an sich, den Prozess der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes in ein anderes Medium<sup>14</sup>. Rajewsky unterscheidet drei Bereiche der Intermedialität: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge.<sup>15</sup>

Medienkombination ist das Medienprodukt, zwei oder mehrere Medien treten ohne Bezug aufeinander in Kombination, z.B. Film und Oper. Das Forschungsinteresse richtet sich auf die Auswirkungen und ästhetischen Effekte des Zusammenspiels unterschiedlicher medialer Systeme.

---

<sup>13</sup> Klaus Kanzog, 1997, S.18

<sup>14</sup> Irina O. Rajewsky :*Intermedialität*, S.15

<sup>15</sup> Irina O. Rajewsky :*Intermedialität*, Tübingen: Francke, 2002. – 216 S.

Zu Medienwechsel gehören Literaturverfilmungen, Literaturopern, Adaptionen, Inszenierungen dramatischer Texte. Beim Medienwechsel betrifft das Intermediale den Produktionsprozess: die Transformation eines medienspezifischen Produkts in ein anderes. Die Erforschung gilt hier den Veränderungen infolge der Transformation in ein anderes semiotisches System.

Andere Kinoforscher dagegen behaupten, dass nicht nur ein literarisches Werk als die Vorlage sein kann, umgekehrt kann ein Film die Schaffung eines literarischen Werkes nach sich ziehen.

„ Im Zeitalter von Medienwechseln und Intermedialität wäre es wenig sinnvoll, die Verfilmung der Literatur als Einbahnstraße zu begreifen: Längst werden nach Filmen ... Romane geschrieben. Die 'Verbuchung' von Filmen läuft parallel zur Literaturverfilmung... Solch intermediale Vernetzung hat natürlich auch Rückwirkungen auf den Buchmarkt. Selbst von den Gegnern der Literaturverfilmung wird ihre oft auflagensteigernde Servicefunktion als angenehme Begleiterscheinung konzidiert.“<sup>16</sup>

Der dritte Bereich der intermedialen Bezüge betrifft den Bezug z. B. eines literarischen Textes, Filmes oder Gemäldes auf ein anderes Medium bzw. auf ein anderes semiotisches System. Auf diesen Bereich „intermedialer Bezüge“ konzentrieren sich die weiteren Ausführungen, in denen die Autorin aus einer – wie sie sagt – „literaturzentrierten Perspektive“ den literarischen Rekurs auf audiovisuelle Medien, das Fernsehen und den Film begrifflich zu differenzieren versucht.<sup>17</sup>

Der Professor für Medienkulturwissenschaft Jens Schröter behauptet, dass man den Begriff von Intermedialität in vier Typen differenziert werden kann: 1) Synthetische Intermedialität, 2) Formale oder Trans-mediale Intermedialität, 3) Transformationale Intermedialität und 4) Ontologische Intermedialität. Der erste Typ bezeichnet laut Schröter den Prozess der Zusammenfügung mehrere Medien zu einem neuen Medium. Der zweite Typ, der sich einerseits auf trans-mediale Gemeinsamkeiten verschiedener Medien stützt, andererseits aber ein hierarchisches Verhältnis zwischen diesen Medien voraussetzt. Diese Hierarchie wird immer dann impliziert, wenn behauptet wird, ein bestimmtes Verfahren sei von einem Medium auf ein anderes 'übergegangen' - z.B. in der Rede von einer 'Literarisierung des Kinos'. Der dritte Typ der intermedialen Beziehung besteht darin, dass ein Medium ein anderes repräsentiert. Und der vierte Typ der intermedialen Beziehung besteht darin, dass der Film sich durch transformierende

---

<sup>16</sup> Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt 1989; hier aus: Vorwort, S. 17

<sup>17</sup> Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, 2002

Bezugnahme auf ein anderes Medium selbst bestimmen kann. Der dritte Typ und der vierte Typ sind dabei eher als verschiedene Seiten derselben Medaille aufzufassen.<sup>18</sup>

Die Literaturverfilmung wird als Medienwechsel von der Literatur (im Medium Buch) zum Film erachtet. Der Übergang vom Buch zum Film kann als ein gewaltiger Umformungsprozess aufgefasst werden, „der die Ablösung des Zeichensystems ‚literarischer‘ Text durch das neue Zeichensystem ‚Film‘ charakterisiert und so zu einer neuen Verbindung von Literatur und Film führt.“<sup>19</sup> Eine Literaturverfilmung drückt somit eine persönliche Interpretation und Lesart des schriftlichen Vorbilds aus und fungiert nicht als dessen Übersetzung. Filme, ähnlich wie epische und dramatische Literaturwerke, widerspiegeln und deuten eine fiktive Wirklichkeit. Unter einer gelungenen Filmadaption des literarischen Werkes wäre eine solche zu verstehen, die das Interesse des ästhetisch aufgeweckten Zuschauers erregt und ihn zur Lektüre des verfilmten Buches animiert.

„Es gibt sie nicht, die literarische Adaption. Es gibt keinen gültigen Film zu einem Roman oder eine Erzählung. Es gibt Romane, die mehrmals verfilmt wurden. Eine weitere Version ist niemals auszuschließen. Es gibt Möglichkeiten, Annäherungen, Auseinandersetzung mit einem Stoff, immer aber ist es die Erschaffung einer neuen Wirklichkeit in einem anderen Medium.“<sup>20</sup>

Helmut Kreuzer, Literaturwissenschaftler und Experte für Bildschirmmedien, unterscheidet vier Arten der möglichen Beziehung zwischen Film und Literatur. Jede dieser Arten kennzeichnet einen unterschiedlichen Grad der Annäherung, Umsetzung und Deutung der literarischen Vorlage:

- Adaption als Aneignung des literarischen Rohstoffes (Der Regisseur gestaltet das grobe Handlungsgerüst nach der literarischen Vorlage samt Figuren, die er für seinen Film für notwendig hält. Es handelt sich in diesem Falle um keine Literaturverfilmung, sondern um einen eigenständigen Film, der freizügig mit der Vorlage umgeht.)
- Adaption als Illustration (Bebilderung) der Literatur (Sie hält sich möglichst streng an den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation der literarischen Vorlage. Dialoge der Vorlage werden teilweise sogar wörtlich übernommen,

---

<sup>18</sup> Schröter, Jens: Internetquelle

<sup>19</sup> Albersmeier Franz-Josef/Volker Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt 1989; hier aus: Vorwort, S. 11.

<sup>20</sup> Angela Mieth: *Literaturadaptionen im praktischen Vergleich*. Annäherungen und Möglichkeiten, Berlin, Vistas 2002, S. 11

manchmal auch ein längerer, aus dem Hintergrund gesprochenen, auktorialer Text.)

- Adaption als Transformation (Übertragen ins Bild wird hier nicht der Inhalt des literarischen Textes, sondern die Form-Inhalt-Beziehung. Ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise werden erfasst und in das andere Medium mit anderer Kunst- und Darstellungsart transponiert. Im Endeffekt entsteht ein „analoges“ Werk. Eine interpretierende Transformation strebt danach, den Sinn eines literarischen Werkes zu erfassen und wiederzugeben, ohne es ersetzen zu wollen.)
- Adaption als Dokumentation (Sie bedeutet im engen Sinne keine Literaturverfilmung, sondern ein verfilmtes Theater, das in besonderem Maße entweder für die Leinwand oder für den Bildschirm bestimmt ist.)<sup>21</sup>

Meines Erachtens ist die erste Adoptionsart der Aneignung die einfachste Form der Literaturverwendung in einem Film. Die Literatur dient hier als Hauptstoff für den Film und entsprechend dominiert, weil die entlehnten literarischen Elemente den Film deutlich prägen. Aus historischer Sicht stellt die Nachahmung die erste Stufe dieser Beziehung der gegenseitigen Beeinflussung dar. Da bei der Nachahmung die wichtigsten Elemente und Mittel der literarischen Vorlage literaturnah auch im Film verwendet werden, lässt diese Art der Literaturverfilmung nur wenige Freiräume für formale Transformationen bei der Umsetzung der Vorlage zu. In einer Skala der intermedialen Beziehung entspricht eine derartig genaue Verwendung von Literatur im Film der Explizitheit (Genauigkeit) in der Wiedergabe der literarischen Vorlage. Bei der Nachahmung ist die Verwendung eines Mediums durch ein anderes Medium offensichtlich.

Wenn in einem Film nur einige Elemente und Mittel aus einer literarischen Vorlage verwendet werden, dann handelt es sich um die zweite Art der Adaption, um eine Evokation. Bei der Evokation wird nur eine oder andere dieser Elemente wiederholt, etwa eine Person, bestimmte Räumlichkeiten oder ein Teil der Handlung des Textes. Ein großer Teil der zugrunde liegenden literarischen Vorlage wird dabei im Film nicht gezeigt, und die Gesamtheit der Vorlage wird durch den Film allenfalls evoziert, beispielweise, nur in der Wahrnehmung des Zuschauers durch die eine oder

---

<sup>21</sup> Helmut Kreuzer: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption.* /in:/ Eduard Schäfer (Hrsg): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980, Tübingen 1981, S. 36ff.

andere im Film gezeigte Person hervorgerufen werden. Trotz der lediglich partiellen Darstellung der literarischen Vorlage im Film erzeugt diese Art der intermedialen Beziehung während der Filmanschauung eine Vorstellung des gesamten Textes.

Die interpretierende Transformation verwendet den Film zur Veränderung der Vorlage mit dem Ziel einer Kritik, einer Reflexion oder Interpretation dieses Mediums. Die Genauigkeit der Verwendung des literarischen Texts ist keine Voraussetzung, wohl aber die deutlich erkennbar veränderte Wiederholung von gleichen inhaltlichen und strukturellen Elementen des Films. Diese Wiederholung wird sichtbar gemacht, aber sie muss gleichzeitig den Kontakt des Literarischen im Film in einer kritischen Perspektive verdeutlichen. Für Kreuzer impliziert dies, dass der Filmregisseur das literarische Werk gründlich studiert und sich dann eine Meinung über dieses Werk, seine Geschichte, Wirkung und seine Ästhetik bildet. Die Interpretation des Filmemachers verändert dabei den literarischen Text, indem sie durch die Bearbeitung "Momente der Kritik, der Parodie und Ironie gegenüber der Vorlage wie gegenüber älteren Verfilmungen" einfügt.<sup>22</sup>

Ganz anders als bei der Nachahmung, der Evokation oder auch der interpretierenden Transformation bezieht sich der Film auf ein literarisches Werk, wenn er nach dem Modell der Transfiguration konzipiert ist. Nach diesem Modell werden die literarischen Texte nicht verändert. Diese Art der intermedialen Beziehung verfremdet das Literarische am stärksten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine Literaturverfilmung lediglich mit denjenigen Instrumenten, die für die Analyse literarischer Werke bestimmt sind, nicht erforscht werden darf. Die Literaturverfilmung ist und bleibt ein selbständiges Kunstwerk, welches durch die Wahl des bearbeiteten, gleichen Stoffes in einem intermedialen Verhältnis zu dem literarischen Vorbild steht.

---

<sup>22</sup> Kreuzer: ebd. S. 29

## 2. ZWEI KÜNSTLER UND LITERATURVERFILMUNG

### 2.1. Max Frischs *Montauk* als literarische Vorlage

Im Jahr 1975 veröffentlichte Max Frisch die Erzählung *Montauk*. Das Eingangsmotto am Anfang des Buches deklariert die Erzählung als autobiographischen Text:

„Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, daß ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates [...] ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt... So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches.“<sup>23</sup>

Frisch erklärt in seiner Erzählung, dass er „diesen Tag beschreiben möchte, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie’s dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.“<sup>24</sup>

Als 1973 die Beziehung mit zweiter Ehefrau Marianne Frisch in eine Krise<sup>25</sup> geraten war, reiste Frisch im Frühling 1974 für zwei Monate allein nach New York. Die Verlegerin Helen Wolff<sup>26</sup> hatte ihn zu einer Vortragsreise eingeladen und ihm zur Betreuung eine junge Amerikanerin Alice Locke-Carey zur Seite gegeben. Der dreiundsechzigjährige Frisch und die einunddreißig Jahre jüngere Frau freundeten sich an und verbrachten ein gemeinsames Wochenende in Montauk, einem kleinen Küstenort auf der Spitze von Long Island. *Montauk* erzählt im Wesentlichen diesen Wochenendausflug sowie die wenigen Tage darauf bis zur Rückreise nach Europa.

„Morgen ist schon Sonntag, abends muß Lynn in der Stadt sein, Montag im Office, Dienstag fliegt er nach Europe.“<sup>27</sup> „Lynn weiß, wo es schön wäre: Montauk. Ihre leichte Zuversicht, daß es schön am Meer, ermuntert ihn zu dem Vorschlag für das nächste Wochenende, sein letztes hier.“<sup>28</sup>

Frisch empfand die neue Beziehung. Seine junge Begleiterin nennt er in der Erzählung Lynn, „Lynn wird kein der Name für eine Schuld“<sup>29</sup> Man fährt Auto, stromert durch die Landschaft, ißt, spielt Ping-Pong, plaudert, schläft zusammen. Man hat Zeit, und Frisch lässt, im Strandsessel sitzend, Füße im Sand, die Hände im Nacken

---

<sup>23</sup> Max Frisch, *Montauk*, S.5

<sup>24</sup> Max Frisch, *Montauk*, S.82

<sup>25</sup> Max Frisch: *Montauk*, S.55

<sup>26</sup> ebd. S.198

<sup>27</sup> ebd. S. 96

<sup>28</sup> ebd. S.117

<sup>29</sup> Max Frisch, *Montauk*, S. 189

verschränkt, seine Gedanken in die Vergangenheit schweifen. Lynn wird in der Erzählung als jung, leichtfüßig, langbeinig, schmalhüftig, rothaarig, klug, spöttisch, blasshäutig ohne Sommerprossen vorgestellt. Der erste Kuß, die erste gemeinsame Nacht, ihr offenes Haar und ihre Brille, ihre gescheiterte Ehe, Lynn als veröffentliche Person, deren Job ist, ein Interview zu vermitteln, finden den Platz in der Erzählung. Seine Gegenwartereignisse bilden eine erste Schicht der Erzählung.

Während dieses Wochenende entscheidet er sich, einfach zu beschreiben, was er sieht, „diese dünne Gegenwart“<sup>30</sup>, „Gegenwart bis Dienstag“<sup>31</sup>. Aber die Bilder, die er sieht, erinnern ihn ständig an andere Bilder aus seinem Leben: er ist am Meer in Montauk und denkt an die Nordsee, wo er 1949 war; er sieht, wie Lynn die Haare hinaufknotet, und denkt an Marianne, an seine zweite Ehefrau, damals am Mittelmeer, 1962; er geht ans Morgenmeer spazieren, während Lynn schläft, erinnert an sein Strandspaziergang, während Ingeborg schläft. Er ist am Atlantik, trotzdem denkt er an Griechenland, dann wieder an Sylt. Die assoziierten Erinnerungen bilden eine zweite Schicht der Erzählung.

„Es stört ihn, daß immer Erinnerungen da sind.“<sup>32</sup> Diese Erinnerungen sind zumeist an Frauen, vor allem an das Scheitern der Ehe mit Marianne Oellers, aber auch an die erste große Liebe zur jüdischen Braut Käte Rubensohn, an die Heirat mit der großbürgerlichen Trudy von Meyenburg, an das erste Kind, an die Scheidung, an Ingeborg Bachmann, an die Mutter, und ferner an den Freund W. (Werner Conix) und nehmen mehr als Hälfte des Buches ein.

Seine Beziehungen mit Frauen stehen jedoch im Zentrum der Erzählung, alle andere Begebenheiten fungieren in *Montauk* als Rahmenhandlung. Als Beispiel kann Frischs Beziehung zu Ingeborg Bachmann dienen. Über seine schwierige Beziehung zu Ingeborg Bachmann äußerte sich Frisch auch ausführlich, beschrieb ebenso die erste Begegnung in Paris wie die zahlreichen Zerwürfnisse, die sexuelle Freizügigkeit Bachmanns und die Eifersuchtsanfälle Frischs. „Ich bin Narr und weiß es. Ihre Freiheit zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll.“<sup>33</sup> Er erinnert sich daran, wie sie sich in Paris kennenlernen und später nach Rom zusammenziehen, wie er während ihrer Verhältnisse an Hepatitis erkrankt, nachdem er sie

---

<sup>30</sup> Max Frisch, *Montauk*, S.138

<sup>31</sup> ebd. S.99

<sup>32</sup> Max Frisch, *Montauk*, S. 9

<sup>33</sup> Max Frisch: *Montauk*, S. 149

weggeschickt hat und gleichzeitig er glaubt, ohne sie nicht leben zu wollen, er macht ihr einen Heiratsantrag, den sie jedoch ablehnt. Und immer wieder ist seine Eifersucht Bestandteil seiner Reflexion um Ingeborg Bachmann. Die Besessenheit, mit der Max diese toxische Beziehung geführt hat, beendet in der Schilderung einer Autofahrt, bei der er mehr als vierzehn Stunden mit kaputten Scheinwerfer durch die neblige Nacht fährt, weil er glaubt, es nicht mehr ohne Ingeborg aushalten zu können.<sup>34</sup>

Ein weiteres Beispiel ist Max' Beziehung zu seiner zweiter Frau Marianne, von der er zurzeit getrennt lebt. Er erinnert sich an das Haus in Berzona, das er gemeinsam mit Marianne gebaut hat und an ihr gemeinsames Leben in Berlin-Friedenau, an Reisen zusammen. Ihre Konflikte, die zur Trennung geführt haben, gibt es in Frischs Erinnerungen. Trotzdem liebt er Marianne. Und so sagt Marianne am Ende ihrer 9-jährigen Beziehung zu ihm: „ICH HABE NICHT MIT DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST.“<sup>35</sup>

Warum nennt Frisch diese „dünne“ Gegenwart, wenn es so viele Erinnerungen von Vergangenheit bis Zukunft gibt, erklärt Frisch mit der verfremden Form der Kommunikation: „Vielleicht weil es zwischen Lynn und ihm nur die englische Sprache gibt, [...] fühlt ihm in ihrer Gegenwart mancherlei ein, was ihm sonst, wenn er's aussprechen könnte, gar nicht einfällt, [...] schweigend in der Fremdsprache verdränge ich weniger, das Gedächtnis wird durchlässiger...“<sup>36</sup>

Festgehalten ist auch die Erinnerung an den Tod der neunzigjährigen Mutter, die ihrem fünfundsechzigjährigen Sohn „nicht ohne Strenge“ gesagt hatte:“ Du sollst nicht immer über Frauen schreiben, denn du verstehst sie nicht.“<sup>37</sup> Frisch überlegt:

„manchmal meine ich sie zu verstehen, die Frauen, und im Anfang gefällt ihnen meine Erfindung, mein Entwurf zu ihrem Wesen; zumindest verwundert es sie, wenn ich in ihnen sehe, was meine Vorgänger nicht gesehen haben. Damit gewinne ich sie überhaupt.“<sup>38</sup>

Die Grundlage seiner männlichen Natur, nämlich seines Leben als Mann, und sein Verhältnis zu Frauen erklärt er, wie folgt:

NIE HABE ICH MIT EINEM MANN SO SPRECHEN KÖNNEN WIE MIT DIR, das habe ich mehr als ein Mal gehört bei Abschieden. [...] Mein Entwurf hat etwas Zwingendes. Wie jedes Orakel. [...] natürlich habe ich nicht für jede Frau den gleichen

---

<sup>34</sup> vgl. *Montauk*, S.143-151

<sup>35</sup> Vgl. *Montauk*, S.105

<sup>36</sup> Max Frisch: *Montauk*, S.108

<sup>37</sup> ebd. S. 107

<sup>38</sup> vgl. *Montauk*, S.118

Entwurf. Es läßt mir keine Ruhe, ich muß wissen, wen ich liebe.[...] Es muß an mir liegen, wenn ähnliche Verhaltensweisen wiederkehren, oft sogar haargenau. Dabei fehlt es, so meine ich, nicht an Fantasie; ich erfinde für jede Partnerin eine andere Not mit mir. [...]Ob es mich peinigt oder beseligt, was ich um die geliebte Frau herum erfinde, ist gleichgültig; es muß mich nur überzeugen.“<sup>39</sup>

Ob seine Erfindungen auch den Frauen gleichgültig sind, vor allem wenn er sie publizierte, schien Frisch nicht zu kümmern. Dafür hielt er fest:

„ Vier Abtreibungen bei drei Frauen, die ich geliebt habe. Dreimal ohne Zweifel, daß es richtig war. Nie ohne Schrecken. Die Rolle des Mannes dabei, der den Arzt bezahlt“<sup>40</sup> – „Mein Laster: MALE CHAUVINISM“, heißt es an anderer Stelle.<sup>41</sup>

Als dritte Schicht der Erzählung finden sich seine dünne Reflexionen zu Alter, persönlichen Empfindlichkeiten, Ruhm, Erfolg, Geld, vor allem aber zur Literatur:

„ Da Lynn nichts gelesen hat, was ich veröffentlicht habe, genieße ich es, einmal Gegenteil zu reden: -Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist, daß ich schreibe, um mich auszudrücken. Ich schreibe für mich. Die Gesellschaft, welche auch immer, ist nicht mein Dienstherr, ich bin nicht ihr Prester oder auch nur Schulmeister. Öffentlichkeit als Partner? Ich finde glaubwürdigere Partner. [...] Lynn protestiert gar nicht; es klingt überzeugender (auch für mich) als erwartet.“<sup>42</sup>

Das Wochenende in Frischs *Montauk* ist auch Auslöser für zahlreiche Selbsterkenntnisse des Protagonisten. Ob er mit Lynn auf einem Pfad geht, mit ihr im Auto fährt oder gemeinsam mit Lynn am Strand sitzt, immer schweifen seine Gedanken ab, hin zu Schulterfahrungen seines Lebens. Der Leser erfährt dabei intimste Details aus dem Leben des Protagonisten.

Frisch berichtet dem Leser nicht nur seine Erlebnisse oder Erfahrungen, sondern auch appelliert an Nachdenken zum Thema des menschlichen Identität. Für Frisch besitzt jeder Mensch seine einzigartige Individualität, die ihre Berechtigung aus sich selbst beziehe und verwirklicht werden müsse. Darum gibt es viele Interpreten von Frischs Werken auf seine autobiographischen Schriften, die seine Werke als Vorlage zurückgreifen möchten.

Die öffentlichen Reaktionen auf die Erzählung *Montauk* waren überwiegend positiv. Marcel Reich-Ranicki lobte in höchsten Tönen: «Montauk ist Max Frischs

---

<sup>39</sup> Vgl. *Montauk*, S.119

<sup>40</sup> ebd. S.108

<sup>41</sup> ebd. S.94

<sup>42</sup> Max Frisch: *Montauk*, S. 28

intimstes und zartestes, sein bescheidenstes und gleichvoll kühnstes , sein einfachstes und vielleicht eben deshalb sein originellstes Buch.»<sup>43</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Erzählung *Montauk* stark autobiographisch gefärbt ist. Die Erzählung ist so unromantisch, und noch mehr selbstkritisch, wie man sich es vorstellen kann. Es handelt sich um einen alten Mann und spätere Liebe. Es kommt zu Bewusstsein, dass dieses die letzte Liebe sei, und diese Liebe wie alle andere auch scheitern werde.

## 2.2. Max Frischs Verhältnis zum Film

Schon früh zeigte Max Frisch sein Verhältnis zum Film. Als Beispiel kann ein Zitat aus dem Artikel von Schweizer Publizist und Filmautor Alexander J. Seiler dienen:

„,ich möchte mir gerne einen regenmantel kaufen und schuhe’, schreibt der noch nicht 22jährige Max Frisch am 16. März 1933 aus Prag an seine Mutter, ‘aber es lang vorläufig nicht. ich brauche eben auch etwas geld für theater und so. im kaffeehaus bin ich selten. kino: nie’”<sup>44</sup>

Alexander J. Seiler meint ebenso, dass man in der Tat zahlreiche Passagen in Frischs erzählerischem Werk „Filmischer als ein Film” charakterisieren könnte. Eben darum, vermutet Seiler, entzog sich dieses der „Verfilmung” umso beharrlicher, je eifriger Filmemacher verschiedenen Temperaments und Kalibers sich darum bemühten. Und eben darum wich wohl auch Max Frisch selbst einer bewußten und nachhaltigen Auseinandersetzung mit einer Kunstform aus.

„ Ich bin nicht so sehr interessiert an der Verfilmung von Romanen”, sagt Frisch 1986 zu der Germanistin Ingrid Scheffler, die ihn für ihre Doktorarbeit über sein „Verhältnis zu den Medien” befragt. Und drei Sätze später doppelt er nach: ‘Mir war nie an einer Verfilmung gelegen. Ich habe zwar immer wieder Optionen gegeben, aber zum Glück ist noch kein Roman verfilmt worden. Der *Homo faber* war stets unter Option, der *Stiller* ist wieder unter einer Option. Aber sehr freuen würde ich mich über eine Realisierung des Filmprojekts nicht.’<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Urs Bircher: *Mit Ausnahme der Freundschaft*, Limmat Verlag, 2000, S. 201

<sup>44</sup> Alexander J. Seiler : „*Zu filmisch für den Film?*”, S.128: Aus dem Buch:“*jetzt :max frisch*“, Suhrkamp-SF DRS, 2001

<sup>45</sup> ebd. Aus dem Buch:“*jetzt :max frisch*“, Suhrkamp-SF DRS, 2001

Weiter schreibt Seiler, dass „der tiefste Grund für die ambivalente und darum glücklose Beziehung des Augenmenschen Max Frisch zum Film darin liegt, daß er die Welt nicht in Bildern sah, sondern im „Weißen zwischen den Worten“, Theodor Adornos berühmter Satz: „Das einzige, was mich am Film stört, ist das Bild“ traf auf Frisch insofern zu, als er die Filmbilder, die ihm vorschwebten und auch gefielen, eigentlich nicht brauchte, ja gar nicht gebrauchen konnte.“<sup>46</sup>

Der Schweizer Filmemacher Richard Dindo, der eine filmische *Montauk-Lektüre* (1981) in Zusammenarbeit mit Max Frisch realisierte, betont, dass man beim Lesen Frischs *Montauk* den Eindruck hat, der Autor erlebe und beschreibe einen Film:

„Es ist , als ob er einen ‚fotografierenden Blick‘ auf die Dinge werfen würde. Dem Leser wird bewußt, wie fundamental VISUELL die Schreibweise des Autors ist. Man versteht eine sehr persönliche, autobiographische Erzählung, oft an der Grenze dessen, was man sagen kann, und da kommt ein Filmemacher, und will das alles auch noch filmen. Aber wie der Autor selber in seinem Brief geschrieben hat: ‚der Leser des Buches kann sich seine eigenen Bilder vorstellen, der Film aber wird behaupten: so ist es gewesen, hier der Beweis-die Bilder...‘“<sup>47</sup>

Dindo erklärt weiter, warum Max Frisch zunächst mit dem Filmprojekt nicht einverstanden war:

„Er hat keinen „Foto-Roman“ schreiben wollen, er hat Bilder aus seinem Leben in Form einer autobiographischen Erzählung beschrieben.[...] er braucht das ‚wahre‘ Bild nicht, das sich nur seinem Schreiben entgegenstellen, ihm widersprechen, es in Frage stellen würde“<sup>48</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ungeachtet Frischs Verhältnis zum Film und zur Verfilmung im Ganzen seine Werke Beliebtheit bei Filmemacher genießen. Obwohl Frischs Dramen oft in Fernsehproduktionen verfilmt wurden, wurde seine Prosa erstmals durch Georg Radanowicz *Das Unglück nach der Tagebuchskizze Skizze eines Unglücks*, (1975), Richard Dindo *Max Frisch, Journal I–III nach der Erzählung Montauk*, (1981) und Krzysztof Zanussi *Blaubart nach der gleichnamigen Erzählung*, (1985) adaptiert. Wenige Monate nach Frischs Tod lief Volker Schlöndorffs Verfilmung *Homo Faber* in den Kinos. Und im Jahr 2017 wird Schlöndorffs Adaption *Rückkehr nach Montauk* zu Frischs autobiographischer Erzählung *Montauk* erschienen. Am Ende des Films gibt es die Aufschrift: „Dem Andenken von Max Frisch gewidmet.“

---

<sup>46</sup> ebd.

<sup>47</sup> ebd. Richard Dindo: *Die Beziehung zum Bild*, S. 218

<sup>48</sup> ebd. S.220

### 2.3. Über den Regisseur

Volker Schlöndorff ist ein deutscher Regisseur, ohne den man sich die Geschichte des deutschen Kinos nicht vorstellen kann. Mit dem Film *Die Blechtrommel* (BRD, 1979) nach dem Roman von Günter Grass, der als erster deutscher Film mit einem *Oscar* für den besten ausländischen Film und die *Goldene Palme* bei Festival ausgezeichnet wurde, verhalf er dem deutschen Nachkriegskino wieder zu weltweitem Ansehen.

Nach dem Tod von Rainer Werner Fassbinder zählt er zu den wenigen heute noch Aktiven des Neuen Deutschen Films mit internationalem Renommee. Er ist vor allem für seine Literaturverfilmungen bekannt. Er gilt bis heute als wichtigster Vertreter des literaturadaptierenden Films.

Schlöndorff wurde am 31. März 1939 in Wiesbaden in der Familie des Arztes geboren. Seine Kindheit verbrachte er in Schlangenbad, verließ aber schon in jungen Jahren seine hessische Heimat in Richtung Frankreich. Aus dem eigentlich geplanten Aufenthalt von zwei Monaten wurden schließlich zehn Jahre, Schlöndorff verbrachte also einen Großteil seiner Jugend in Paris. Hier vollendete er seine schulische Ausbildung und legte so den Grundstein für seinen darauf folgenden Weg zum Film.

In den frühen 1960er-Jahren, als seine Regie-Karriere begann, gehörte Schlöndorff mit Fassbinder, Alexander Kluge oder Werner Herzog zu der Gruppe junger Regisseure, die mit dem Motto "Papás Kino ist tot" den endgültigen Bruch mit der etablierten Unterhaltungsindustrie propagierten.

Nach Regie-Assistenzen bei Louis Malle, Jean-Pierre Melville und Alain Resnais drehte er 1966 in Deutschland sein erstes Film „*Der junge Törless*“. Die Verfilmung nach einem Roman Robert Musils aus dem Jahr 1906 wurde mehrfach ausgezeichnet und gilt als erster Erfolg des Neuen Deutschen Films.

Im Verlaufe seiner Karriere adaptierte Schlöndorff in seinen Filmen unter anderen Klassiker von Heinrich Böll, Nicolas Born, Arthur Miller, Max Frisch und Marcel Proust. Neben seiner Tätigkeit als Filmregisseur inszeniert er mit Begeisterung Opern und Bühnenwerke.

Nach dem *Oscar*-Erfolg seiner *Blechtrommel*-Verfilmung arbeitete Schlöndorff in den USA, mit der Absicht, auch den Rest seines Lebens dort zu verbringen. Mit dem Fall der Berliner Mauer (am 9. November 1989) änderte er seine Lebensplanung und zog von New York City nach Berlin bzw. Potsdam.

Neben seinen Filmen zeigt Schlöndorff auch politischen Einsatz, nicht nur in seinen Filmen. 2005 und 2009 unterstützte er öffentlich die CDU-Kanzlerkandidatin/spätere Bundeskanzlerin Angela Merkel in ihrem Wahlkampf. „Also schreibe ich einen Brief an die Kanzlerin, einen öffentlichen natürlich, aber auch einen privaten.“<sup>49</sup>

Zu einer der interessantesten Literaturverfilmungen Schlöndorffs wird *Die Fälschung* (1981) nach dem Roman von Nicolas Born gezählt. Die Filmarbeiten mit Bruno Ganz und Hanna Schygulla fanden während des libanesischen Bürgerkriegs in Beirut statt.

Am 21. März 1991 feierte Schlöndorff seine Verfilmung von Max Frischs *Homo faber* Premiere. Diese Verfilmung genoss bei deutschen Filmemacher große Anerkennung. Zwei Monate nach den Dreharbeiten starb Max Frisch an Krebs, kurz vor seinem Tod schenkte er Schlöndorff seinen Jaguar 420, Baujahr 1967, aus Dank für die Verfilmung von *Homo Faber* mit den Worten "Wo ich jetzt hinkomme, brauche ich kein Auto mehr."<sup>50</sup> Frisch muss – wie seine Biographen betonen -von Faible für Jaguar gewusst und daher in Schlöndorff den richtigen Erben seines automobilen Nachlasses gesehen haben. Schlöndorff erinnert sich, dass er und Frisch sich in den drei Jahren der gemeinsamen Arbeit an der *Homo faber*-Verfilmung „sehr nahe gekommen“ sind. Eines Abends, nach langem Feilen am Dialog der deutschen Fassung, bot Frisch dem Regisseur das Du an, besiegelt wurde es mit Champagner. Am nächsten Morgen führte er ihn in die Tiefgarage, überreichte den Autoschlüssel.<sup>51</sup> Schlöndorff sagt später : „Frisch wusste, dass ich auch einen Jaguar habe. Er ließ sich genau erklären, wie ich damit zurechtkomme und ob ich ihn pflege. das war im Grunde das Examen.“<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Vgl. Artikel „*Sehr verehrte Frau Bundeskanzlerin, liebe Angela.*“ Cicero, <https://www.cicero.de/innenpolitik/sehr-verehrte-frau-bundeskanzlerin-liebe-angela/41037> letzter Zugriff am 05. Mai 2020

<sup>50</sup> Vgl. Artikel „*Volker Schlöndorff und der Jaguar von Max Frisch*“, 2014, <https://www.tagesspiegel.de/mobil/volker-schloendorff-und-der-jaguar-von-max-frisch-wenn-die-raubkatze-wieder-schnurrt/9780296.html> letzter Zugriff am 05. Mai 2020

<sup>51</sup> ebd.

<sup>52</sup> Vgl. Juliane Primus: *Volker Schlöndorff, Ein Geschenk mit 186 PS*, 2014, <https://www.bz-berlin.de/kultur/ein-geschenk-mit-186-ps> letzter Zugriff am 06. Mai 2020

Die Literaturkritiker bemerkten, dass Max Frisch seinen Jaguar 420 in manchen seinen Büchern erwähnt hat: auch in der Erzählung *Montauk*.

Seit über 50 Jahren macht Schlöndorff Filme, mehr als 35 Kinofilme und Fernsehspiele hat er während seiner Regie-Karriere inszeniert. 2017 kam sein bislang letztes Werk für die große Leinwand in die Kinos: *Rückkehr nach Montauk*.

Am 25. Juni 2019 hat der Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier im Schloss Bellevue den Regisseur Volker Schlöndorff mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Steinmeier ehrte Schlöndorff für seinen künstlerischen wie politischen Anspruch und unterstrich:

"Sie haben eine Bild- und Filmsprache gefunden für so vieles, was in unserer Gesellschaft virulent war und ist. Ihre Generation war die erste, die unbelastet, weil ohne eigene Schuld an den Verbrechen des Dritten Reiches, in die Zukunft hätte gehen können. Sie haben aber, aus freiem Willen, eine Verantwortung geschultert, die viele der tatsächlich Verantwortlichen nicht übernehmen wollten"<sup>53</sup>

Auch Schlöndorffs Rolle als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Frankreich hob Steinmeier hervor. Schlöndorff ist bereits seit seiner Schulzeit Frankreich verbunden, verkehrte in den cinephilen Kreisen von Paris und war vor seiner eigenen Regie-Karriere Volontär und Assistent bei Louis Malle, Jean-Pierre Melville und Alain Resnais.

#### **2.4. Volker Schlöndorffs Konzeption von Literaturverfilmungen**

„Eine Literaturverfilmung, sagt Schlöndorff, sei ein bißchen so, als würde man noch mal Abitur machen“<sup>54</sup>. Volker Schlöndorff, anscheinend, macht gerne Abitur – nach *Törleß*, *Katharina Blum*, der *Blechtrommel*, der *Fälschung*, einer *Liebe von Swann*, dem *Tod eines Handlungsreisenden*, dem *Aufstand alter Männer* und der *Geschichte der Dienerin* jetzt schon zum neunten Mal. "Die Frage, sagt Schlöndorff, die er sich beim Drehen einer Literaturverfilmung immer wieder stelle, sei: "Bin ich auf der Höhe des Romans?" Volker Schlöndorff macht Abitur, und die Schriftsteller sind seine Prüfer. Der erste Zuschauer, dem Schlöndorff seinen *Homo Faber* vorlegte, war der achtzigjährige Max Frisch. "Bin ich auf der Höhe des Romans?" Ja, du bist es. Im Jahr

---

<sup>53</sup> <http://www.bundespraesident.de>: Pressemitteilung letzter Zugriff am 07. Mai 2020

<sup>54</sup> Vgl. Artikel: *Die Fälschung. Volker Schlöndorff verfilmt Max Frisch*, 1991  
<https://www.zeit.de/1991/13/die-faelschung> letzter Zugriff am 05. Mai 2020

1991 verfilmte Volker Schlöndorff *Homo Faber* von Max Frisch, „aus persönlichen Gründen“, sagte er.<sup>55</sup>

„Der Homo faber ist besonders, er hat fast etwas Autobiografisches und ist untrennbar verbunden mit Max Frisch, mit dem ich drei Jahre an diesem Projekt gearbeitet habe, und diese Gemengelage lässt mich sagen: es ist vielleicht nicht der Beste, aber der Liebste.“<sup>56</sup>

Legendärer Filmmacher Volker Schlöndorff und der große Schriftsteller Max Frisch wurden nach der Verfilmung *Homo Faber* Freunde. Das war anders als bei einer Schulfreundschaft, wenn man auf derselben Bank sitzt und sich automatisch näher kommt, vielleicht ein Leben lang, so erlebte Schlöndorff es mit dem Regisseur Bertrand Tavernier in Frankreich<sup>57</sup>. Es gibt Gemeinsames, was Schlöndorff mit Frisch verbunden hat:

„Frisch habe ich ja erst viel später kennengelernt, aber ....Na gut, lasse ich lieber gleich die Hosen runter buchstäblich. Frisch hat Frauen geradezu inbrünstig verehrt, ich auch. Gleichzeitig sind wir beide immer schlecht mit Frauen zurechtgekommen. das eine bedingt womöglich sogar das andere. Wir stellen Frauen auf einen Sockel und beten sie an. Im Alltag wird es dann schwierig, sich ihnen zu öffnen.“<sup>58</sup>

Schlöndorff glaubt, dass Max Frisch mit seinem jüngsten Film *Rückkehr nach Montauk* zufrieden wäre: „Ich glaube schon. Max war sehr tolerant“<sup>59</sup>

Für *Rückkehr nach Montauk* ließ sich Schlöndorff von Max Frischs autobiographischer Erzählung *Montauk* inspirieren und drehte einen Film über sich selbst. Schlöndorff behauptet, dass die Idee zum Film durch die Max Frisch Erzählung *Montauk* kam. Der Schriftsteller verarbeitet darin das Scheitern einer Beziehung durch die Begegnung mit einer jüngeren Frau, die zu seiner Geliebten wird.

„Als ich „Homo Faber“ drehte, erzählte er mir von seiner jüdischen Freundin Käte Rubensohn: Er hatte sie in den Dreißigerjahren in Zürich geliebt. Er war Student und nahm das nicht so ernst. Sie ging zurück nach Deutschland, und er musste annehmen, dass sie das nicht überlebt hat.“<sup>60</sup>

Doch die Arbeit am Stoff zog sich und veränderte sich zudem mit der Zeit. Und Schlöndorff verfilmte seine eigene Liebesgeschichte: *Return to Montauk*. „Sein

---

<sup>55</sup> ebd.

<sup>56</sup> Vgl. Manuskript: Volker Schlöndorffs "Homo faber", 2016

<sup>57</sup> Vgl. Interview mit Volker Schlöndorff: *Verstehen Sie die Frauen*, HAZ, 2017

<https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Verstehen-Sie-die-Frauen> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>58</sup> Interview mit Volker Schlöndorff. *Verstehen Sie die Frauen*, HAZ, 2017

<https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Verstehen-Sie-die-Frauen> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>59</sup> Wenke Husmann: Interview mit Volker Schlöndorff, 2017

<https://www.zeit.de/kultur/film/2017-05/rueckkehr-nach-montauk-volker-schloendorff-film> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>60</sup> ebd.

persönlichster Film“, sagte er und erzählte von der glücklich-unglücklichen Liebe seines Lebens, seinem Scheitern, seinen Irrtümern und Verwirrungen „Irgendwann war klar, dass der Film so eigenständig wird, dass er nur noch die Grundzüge mit dem Buch gemeinsam hat.“, resümiert Schlöndorff.<sup>61</sup>

Frisch reflektiert in *Montauk* so wie Schlöndorff in *Rückkehr nach Montauk*. Und Schlöndorff hat eigene Erfahrungen eingearbeitet – auch er stand einst zwischen zwei Frauen, und hadert bis heute mit seiner Entscheidung. Es ist eine schwierige Fabel, in dem Schlöndorffs Protagonist zu Hause ist. Denn es macht ihn nicht gerade sympathisch. Darin liegt auch das Problem: Einem solchen Helden folgt man ungern.

„Eine gute Freundin hat das mal ‘Opernliebe‘ genannt, dieses ewige Hin und Her bei mir damals zwischen den USA und Deutschland, zwischen dieser jungen Frau in New York und Margarethe von Trotta in München, zwischen Liebe und Trennung. Da schwang bei mir wohl mehr Mythos als Realität mit. So weit die psychologische Kurzfassung. Außerdem kannten Frisch und ich auch dieses Bedauern über verpasste Chancen, versäumtes Leben.“<sup>62</sup>

Im Jahr 1996 schreiben die führenden Filmkritiker über den Filmemacher Schlöndorff, dass der perfekte Handwerker und Techniker Schlöndorff kein Regisseur der ‚unverwechselbaren Handschrift‘ ist. Schlöndorff ist bemüht, sich seinen Stoffen anzupassen und lässt sich dabei auch wohl von ihnen dominieren. Er ist engagiert und will wirken, wobei er das Risiko allzu greller Effekte in Kauf nimmt. Und sein Engagement für die Fragen der Gegenwart kann nicht verdecken, daß ihm die sorgfältige Rekonstruktion der Vergangenheit (wie in *Der junge Törless* und in *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*) am überzeugendsten gelang.<sup>63</sup>

Schlöndorff machte seine Filme immer mit den Autoren – mit Günter Grass, Heinrich Böll, Arthur Miller, Max Frisch –zusammen, wobei die meisten von ihnen auch immer weitgehend mit seinen Filmen einverstanden waren.

„Meine Erfahrungen mit Autoren sind eigentlich alle spannend gewesen. Ich habe mich nicht mit allen verstanden, aber Arthur Miller z. B. ist jemand, der mich sehr beeindruckt hat. Und Max Frisch habe ich geradezu geliebt.“<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Claudia Hötzendorfer, Film: Rückkehr nach Montauk, 2017  
<https://www.report-d.de/Kultur/Film/NRW-Premiere-im-Duesseldorfer-Cinema-Rueckkehr-nach-Montauk-von-Volker-Schloendorff-76751> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>62</sup> Vgl. Interview mit Volker Schlöndorff. Verstehen Sie die Frauen, HAZ, 2017  
<https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Verstehen-Sie-die-Frauen> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>63</sup> Vgl. Labenski, Jürgen / Krusche, Dieter, 1996

<sup>64</sup> Vgl. Radiosendung: Interview mit V. Schlöndorff von Gabi Toepsch, 2009

Manche Filmkritiker haben ihm gesagt, dass er schwere Stoffe für seine Filme aussuchte. Darauf antwortete Schlöndorff : „Mir selbst ist das gar nicht so bewusst. Das sind halt die Stoffe, die mich reizen.“<sup>65</sup> In diesen Vorlagen entdeckte Schlöndorff für sich, „dass die Schriftsteller in den besten Fällen eigenes Erleben verarbeitet haben und Dinge, mit denen sie nicht fertig geworden sind.“<sup>66</sup>

Schlöndorffs Konzeption besteht darin, dass er etwas verfilmt, wenn das Buch er mag und es da eine Wahlverwandschaft gibt, und eher die Wahlverwandschaft zu seinen Personen. Für Schlöndorff sind die Bücher oder die Romane gut, wenn der Schriftsteller etwas selbst Erlebtes und oft traumatisch Erlebtes in dem Buch verarbeitet. Im Grunde bei Literaturverfilmungen muss man suchen, meint Schlöndorff, wo denn der Kontakt irgendwie zu Filmemachers von ihm selbst Erlebten ist und es da irgendwas was damit zu tun hat gibt.<sup>67</sup> Weiter diskutiert Schlöndorff: „Ich lieb aber gar nicht Frisch, Böll, Grass oder Proust, sondern ich liebe gewisse Bücher und in diesen Büchern wieder besondere Figuren, bei denen ich eine Verbindung mit mir hergestellt hab.“<sup>68</sup>

Schlöndorff dachte lange darüber, und im Nachhinein öffnete er für ihn selbst ein Paradox: auf der einen Seite muss das Erlebte einem Nahe sein, damit man es umsetzen kann, damit man es Nachempfinden kann. Aber andererseits, wenn es zu nah ist, dann hat man keinen Abstand und kanns nicht ausdrücken.

„Und ich glaube das ist mir passiert bei „Rückkehr nach Montauk“, wo ich ja auf dem Umweg über die Erzählung von Max Frisch ein eigenes Erlebnis erzählt hab und erzählen wollte und gemerkt hab: ich hab zu diesem Erlebnis überhaupt keinen Abstand gehabt. Ich hab erst nachdem ich den Film gemacht hab verstanden was mir überhaupt vor 20 Jahren mal passiert ist. Und das ist natürlich zu spät. Jetzt müsste ich eigentlich jetzt noch mal mich hinsetzen und das neu machen, aber das geht im Kino nicht: man kann nicht das Remake des eigenen Remakes machen.“<sup>69</sup>

## 2.5. Volker Schlöndorffs *Rückkehr nach Montauk* als Adaption

„Jetzt habe ich so viel Literatur verfilmt, jetzt verfilme ich mal einen Schriftsteller“<sup>70</sup>, sagt Volker Schlöndorff über seine filmische Adaption *Rückkehr nach Montauk* (Originaltitel: *Return to Montauk*) aus dem Jahr 2017 von der Frischs Erzählung *Montauk*.

---

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> ebd.

<sup>67</sup> Vgl. Josef Schnelle: *Eine lange Nacht mit Volker Schlöndorff*, 2019, S. 46

<sup>68</sup> ebd.

<sup>69</sup> Vgl. Josef Schnelle : *Eine lange Nacht mit Volker Schlöndorff*, 2019, S. 46

<sup>70</sup> Interview mit Schlöndorff „Kein Mensch verändert sich“, 2017

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rueckkehr-nach-montauk-im-kino-kein-mensch-veraendert-sich-1.3496354> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

Das Drehbuch für seine Adaption *Rückkehr nach Montauk* schrieb Schlöndorff zusammen mit dem irischen Schriftsteller Colm Tóinbin, denn „wir haben beide unsere Erfahrungen und Erlebnisse mit einfließen lassen“<sup>71</sup>, sagte Schlöndorff. Der Film wurde bei französischem Filmkonzern *Gaumont* produziert. Die Dauer des Films beträgt 140 Minuten.

Das Geschehen der Filmhandlung, also das Auftreten der Figuren, ihre Interaktion, das Konflikt und dessen Lösung wird durch die Einteilung in einzelne Szenen strukturiert. Ein neuer Handlungsort bezeichnet auch eine neue Szene. Die zeiträumliche Ereignisfolge und Figurenwechsel macht die Handlung des Films chronologisch. Die Einanderreihung von Fragmenten, Episoden, einzelnen Szenen, bildet die narrative Struktur des Films.

Die Handlung des Films beginnt mit dem Monolog von Max Zorn, in dem er erzählt, dass sein Vater, ein Philosophielehrer, ihm vor dem Sterben bat, ein Paar philosophischen Bücher zu bringen und auf dem Nachttisch zu legen, wo unter diesen Büchern ein unberührtes Exemplar des Buches von Derek Parfit *On what matters* war. Der britische Philosoph argumentiert in diesem Buch, dass es die zwei Dinge gibt, die in unserem Leben wichtig sind: das Eine, das was eine Person getan hat und bereut, und das Andere, das was eine Person nicht getan hat, aber hätte tun sollen und ebenso bereut. Während dieses Monologs stellt sich Max das Bild von zwei Frauen vor, von einer, der er Leid zufügte, von anderer, die er enttäuscht hat. Später es wird gezeigt, dass dies tatsächlich eine Lesung aus Zorns Schriften ist. Dieses Zitat könnte man als Hauptmotiv des Filmes nennen. In dieser Hinsicht der „Wichtigkeit und Unwichtigkeit“ schätzt Protagonist seine Handlungen.

Der Schriftsteller Max Zorn kommt aus Berlin in New York für einige Tage zu seiner Buchpräsentation an. Während der Lesung aus seinem eigenem Roman *The Hunter and the Hunted* schwelgt Zorn in Erinnerungen: Vor siebzehn Jahren fand Max in New York seine große Liebe Rebecca, die er verliebte, um sich seiner Karriere zu widmen, und die konnte er nicht vergessen. Prototyp für die Zorn-Figur könnte sowohl Frisch als auch Schlöndorff sein.

---

<sup>71</sup> Claudia Hötendorfer, Film: *Rückkehr nach Montauk*, 2017  
<https://www.report-d.de/Kultur/Film/NRW-Premiere-im-Duesseldorfer-Cinema-Rueckkehr-nach-Montauk-von-Volker-Schloendorff-76751> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

Seine jüngere Lebensgefährtin Clara erwartet ihn. Sie hat als Praktikantin beim amerikanischen Verlag an der Veröffentlichung der englischen Übersetzung mitgearbeitet und Max seit Monaten nicht gesehen. Die Filmkritiker bemerken, dass in dem Charakter von Clara Assoziationen mit Frischs zweiter Frau Marianne und mit Schlöndorffs Erster Frau, der Filmemacherin Margarethe von Trotta verbinden.<sup>72</sup>

Bei einer Lesung trifft Max zufällig seinen früheren literarischen Mentor Walter. Auf die Bitte von Max erhält die PR-Assistentin Lindsey von Walter die Kontaktdaten von Rebecca Epstein, jener Frau, von der sein Roman handelt und mit der er einst in New York eine Beziehung geführt hatte. Ursprünglich aus Ostdeutschland kommend, hat Rebecca in der Stadt als Staatsanwältin Karriere gemacht und arbeitet mittlerweile erfolgreich als Wirtschaftsanwältin. Max möchte sie zu seiner Lesung in der Public Library einladen, diese Einladung sagte sie später ab. Max beschließt zusammen mit der PR-Assistentin Lindsey Rebecca in ihrer Kanzlei zu besuchen. Rebecca trifft die beiden im Foyer, erscheint aber distanziert und erhält von Max am Ende ein Exemplar seines Buches.

Bei der Lesung in der New Yorks Public Library trägt Max eine sehr persönliche Stelle aus seinem Roman vor, die Clara verunsichert. Claras Arbeitskollege Roderick findet das taktlos. Nach der Lesung verbringt Max mit seiner Ehefrau Clara und Verlagskollegen den Abend in einem Club, in dem betrunkenener Max eifersüchtig auf Claras Freundschaft zu amerikanischen Schriftsteller Roderick reagiert.

Max verlässt den Club und besucht Rebecca spontan in ihrem eleganten Apartment in der Innenstadt, wohin sie nach dem Konzert mit ihrer Freundin Rachel ankam. Rebecca schickt Max zurück in sein Hotel. Am nächsten Tag bekommt Max unerwartet für ihn eine Einladung von Rebecca zu einem Ausflug am Wochenende in Montauk, wo beide einst glücklich waren. Rebecca will sich ein Strandhaus ansehen, das zum Verkauf steht. Max stimmt zu und verheimlicht den Ausflug mit der Hilfe seiner PR-Assistentin Lindsey von Clara.

---

<sup>72</sup> *Hans-Bernhard Moeller and George Lellis, Schlöndorff's Return to Montauk: Adaptation as Gender-Aware Self-Criticism*, 2017  
[https://fq.salisbury.edu/issues/46\\_3/schlondorffs\\_return\\_to\\_montauk\\_adaptation\\_as\\_gender\\_aware\\_self\\_criticism.html](https://fq.salisbury.edu/issues/46_3/schlondorffs_return_to_montauk_adaptation_as_gender_aware_self_criticism.html) letzter Zugriff am 08.Mai 2020

Als der Makler nicht wie vereinbart erschien, um das Strandhaus aufzuschließen, bleiben Max und Rebecca in Montauk und verbringen die Nacht in einem Hotel. Nach der Nacht im Hotel fasst Max den Entschluss, sich von seiner Ehefrau Clara zu trennen und Rebecca wieder anzunähern. Rebecca ist aber gegen eine Beziehung mit dem sprunghaften Schriftsteller und lehnte diesen Vorschlag ab. Sie erkennt anscheinend, dass es für sie beiden nicht ewig dauern kann.

Das Strandhaus, das sie am nächsten Tag besichtigen, wird zur Metapher für das Leben, das Rebecca und Zorn zusammen haben könnten. Max deutet darauf hin, dass er für immer auf der Couch sitzen könnte. „Hier würde ich sitzen und nie wiederaufstehen.“<sup>73</sup> Rebecca äußert Bedenken und fragt sich, ob der Standort zu isoliert sei. Früher hatte Rebecca ein anderes Haus in Maine, das sie ohne Bedauern verkaufte, weil sie es nicht genug benutzte. Wenn Rebecca das Montauk-Haus kaufe, würde es für immer sein.

Im Gespräch mit Max am Strand erinnert Rebecca sich an ihr Leben ohne Max. Rebecca hatte nach der Beziehung mit Max die Liebe ihres Lebens kennengelernt, einen jungen Arbeitskollegen, der aber an einem plötzlichen Herzinfarkt starb. Bis heute hat Rebecca den Verlust nicht verarbeiten können. Max gegenüber war nach dem Ende ihrer Beziehung nach Berlin zurückgekehrt und hatte auf einer Lesereise eine Affäre mit einer Frau angefangen, die ein Kind von ihm bekam, eine mittlerweile 16 Jahre alte Tochter. Schweigend treten Max und Rebecca die Rückfahrt nach New York an, nachdem Rebecca kurz zuvor einen Nervenzusammenbruch erlitten hat.

In New York stellt Max fest, dass Clara das gemeinsame Hotel verlassen hat. Er sucht sie in ihrer schäbigen und schmutziger Wohnung auf, beschwert sich über den Geruch aus dem Kebab-Restaurant. Hier zeigt Schlöndorff Unterschied zu Rebeccas gemütlichem Haus und welche wirtschaftliche Realitäten für die meisten New Yorker sein könnten, vor allem für Frauen in unterbezahlten Positionen. Clara vorwirft Max, dass er in den letzten Monaten zu wenig Kontakt zu ihr gehalten zu haben. Auch verdächtigt Clara ihn, um sie mit der PR-Assistentin Lindsey betrogen zu haben, die ihn bei den Vorbereitungen zur Reise nach Montauk gedeckt hatte. Max verneint und nimmt ihr das Versprechen ab, zusammen zu bleiben. Er versucht sie zu ihm nach Europa mitzunehmen. Clara antwortet mit Nein.

---

<sup>73</sup> Vgl. Film: *Rückkehr nach Montauk*: 1:14:00

In der vorletzten Szene besuchen Max und Clara Walter, der eine lang versprochene Originalzeichnung von Paul Klee schenken wollte. Das Trio diskutierte über Walters Sorglosigkeit beim Erhalt seiner umfangreichen und wertvollen Kunstsammlung ein. Clara ist schockiert, dass Walter bestimmte Werke verstauben und verblässen ließ, weil sie nicht vor Sonnenlicht geschützt waren. Walter antwortet boshaft, dass er diese Werke gekauft hat, er besitzt sie und hat Recht sie zu zerstören. Max lehnt letztlich das Geschenk zur Claras Verwunderung ab. Diese Szene hat möglich die Bedeutung der Vergänglichkeit der Kunst und darum werden mit der Leichtigkeit die Werke abgegeben. Manche Filmkritiker ziehen die Parallele zwischen der Walters Kunstsammlung und Zorns „Sammlung“ von Frauen.

Bei der Abreise am Flughafen gibt Max seinen Fehler zu, teilt Clara seinen Seitensprung mit Rebecca mit, die er als „Geist“ bezeichnet. Clara erwidert frech, dass man Geister nicht „ficken“ könne. Diese direkte Antwort richtete sie ihm vielleicht, um Max aus illusorischen Welt herauszuziehen und ihn zu veranlassen, aus der Vergangenheit zurückzukehren. Der Geist bedeutet metaphorisch die Zorns Erinnerungen an die Vergangenheit mit Rebecca.

Er fliegt allein ohne Frauen ab, ihm gelingt nicht alte Liebe zurückzugeben, und die heutige er hätte verloren. Resümee ist dazu, du kannst physisch nach Montauk zurückkehren, aber du kannst nicht alte Gefühle zurückgeben. Alles verändert sich, auch die Menschen.

Abschließend ist zu sagen, Schlöndorff hat Recht, seine filmische Adaption ist seinem Wesen nach ein neues Werk. Obwohl Schlöndorff Themen, narrative Situationen, Motive aus Frischs episodischen achronologischen erzählerischen Reflexionen nimmt, fügt er auch seinen Stoff hinzu und bindet die Elemente von Frischs *Montauk* in eine neue, stärker strukturierte dramatische Erzählung ein, die sich auf die Erfahrungen aus Schlöndorffs eigenem Leben überlagert.

### 3.VOLKER SCHLÖNDORFFS FILMISCHE ADAPTION IM NARRATIVEN VERGLEICH MIT MAX FRISCHS VORLAGE

#### 3.1 Unterschiede im Bereich der Handlung und Struktur

„Eine strukturelle Gemeinsamkeit, die mit der physischen Verarbeitung eng zusammen hängt, ist das Narrative von Literatur und Film. Egal, was geschieht, es wird erzählt. ‘Die Größen *Raum*, *Figur*, *Geschehen* und *Zeit* können als *Basis-Paradigmen* aller Erzähltexte verstanden werden’, meint dazu Michaela Mundt.“<sup>74</sup>

Nach Meinung des Filmtheoretikers James Monaco hat der Film sehr enge Verbindung mit dem Roman. Film und Roman erzählen beide lange Geschichten mit einer Fülle von Details, und sie tun dies aus der Perspektive des Erzählers, der oft eine gewisse Ironie zwischen Geschichte und Betrachter schiebt.<sup>75</sup> Der Film hat das narrative Potential, trotzdem ist der Film ein visuelles Medium. In dieser Hinsicht stimme ich Monaco vollkommen zu, dass der Unterschied zwischen den beiden Erzählformen, visueller und sprachlicher Erzählweise, existieren. Dieser Unterschied besteht darin, dass der Film zuerst begrenzter ist, da er in Echtzeit stattfindet. Die starke Seite des Films ist seine visuelle Möglichkeiten, durch die der Zuschauer aktiv an der Erfahrung teilnimmt. Was durch Beschreibung nicht vermittelt werden kann, lässt sich ins Bild übertragen. Romane werden vom Autor erzählt. Die Leser sehen und hören nur, was der Autor ihnen sehen und hören lassen möchte. Filme werden auch von ihren Autoren erzählt, aber Zuschauer sehen und hören sehr viel mehr als das, was ein Filmemacher notwendigerweise möchte.

Um das Verhältnis der fiktionalen Inhalte der beiden Medien, Film und Literatur, zueinander herauszustellen, muss man verschiedene Möglichkeiten und Realisierungen an konkreten Beispielen genauer beobachten.

Max Frisch hat seine Erzählung *Montauk* geschrieben, um „Auskunft über sich selbst“ zu geben, „wenn möglich wahres“. Und ihm das gelang. Schlöndorff nimmt das als Herausforderung an. Er musste keine Handlung erfinden, keine dramatische Konflikte erstellen, aber er musste versuchen, genau wie möglich jeden Augenblick zu beschreiben.<sup>76</sup> Und Filmemacher gelang das auch. Im Film zeigte Schlöndorff viel

---

<sup>74</sup> Stefan Neuhaus: *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, S.17

<sup>75</sup> Vgl. Monaco, 2000, S.45

<sup>76</sup> Interview mit Volker Schlöndorff: *Ich wusste gar nicht, wie lächerlich ein Mann sein kann*, 2017 <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-05/rueckkehr-nach-montauk-volker-schloendorff-film> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

Liebe zu den Details: Der Tod des Vaters, einen Schulfreund und Förderer Walter zufällig getroffen, Erwähnung von dem Mauerfall, Die Phrase „Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht“<sup>77</sup> klang in Frischs *Montauk* über die Beziehung mit Ingeborg Bachmann, im Film – über die Beziehung mit Rebecca, die Trennung mit der letzten Ehefrau (Bei Frisch –Marianne, bei Schlöndorff- Clara). Schlöndorff kommentiert: „Aber in Wirklichkeit sind dann Momente drin, in denen ich mich selbst auch reißt, weil das ‘gelebte Leben’ durchscheint.“<sup>78</sup> Zum Beispiel, Zorns Erschütterung, die Frau, der er einmal sehr nahe war, nach vielen Jahren wiederzusehen.

Schlöndorff hat sich auf das Hauptmotiv der literarischen Vorlage konzentriert. Das Hauptmotiv der Erzählung ist die Beziehung zwischen dem Mann und der Frauen: „Mein Leben als Mann. Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann.“<sup>79</sup> In beiden Medien sind Erinnerungen des Erzählers anwesend, aber die Handlung ist in der Verfilmung ein bißchen verändert. Die Ereignisse der Handlung finden in beiden Medien in Amerika statt, nämlich in der Stadt New York und im Dorf Montauk. Beide Protagonisten sind Männer, die Schriftsteller mit dem gleichen Namen Max. Der Film und die Erzählung variieren das gleiche Thema. Ein Mann zwischen Frauen. Frisch schreibt über alle seine Frauen, die in seiner Lebensbahn vorkamen. Seine Gefühle verändern sich, während er über die Frauen schreibt. Im Laufe der Jahre haben sich die Gefühle entwickelt, und die Zeit hat den Schriftsteller selbst verändert. In der Adaption tauschte Schlöndorff Frischs Frauen gegen seine Frauen aus. Sowohl in Frischs *Montauk* als auch im Film gibt es Altersunterschied zwischen dem Mann und der Frau. Die Frauenfiguren sind jünger als Protagonist. So schreibt Frisch in der Erzählung: „Wer die beiden sähe, würde nicht ohne weiteres wissen, was von ihnen zu halten ist: Tochter und Vater oder ein Paar?“<sup>80</sup> Die Menschen, denen Max Zorn im Film begegnet, sind vollkommen anders. Bei Frisch ist das eine junge Amerikanerin, die aber keine größere Rolle spielt und bei Schlöndorff ist das eine Deutsche, die in New York lebt und die mal Zorns große Liebe war. Aber es gibt Gemeinsames zwischen diesen beiden Frauenfiguren: beide waren Studentinnen aus Yale.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Film: 19:58; Frisch: S.151

<sup>78</sup> ebd.

<sup>79</sup> Vgl. Max Frisch: *Montauk*, S.24

<sup>80</sup> Vgl. Max Frisch: *Montauk*, S. 51

<sup>81</sup> Vgl. Max Frisch: *Montauk*, S. 18 und im Film: 57:29

In der Erzählung hat Frisch seinem Freund-Maler „W.“ einundzwanzig Seiten gewidmet. Der Autor erinnerte sich an ehemaligen Gymnasiasten und Förderer seines Architekturstudiums, den er in Zürich zufällig getroffen hat und der ihn nicht erkannt hat, an ihr letztes Treffen gemeinsam mit Ingeborg Bachmann. „W.“, Walters Vorbild im Film, Ingeborg Bachmann und Frisch diskutierten über Kunstschätze. Nach dem Treffen hat Ingeborg Frischs Freund W. gefallen. Am Ende der Erinnerung resümiert der Autor, dass „die Freundschaft mit W. für ihn ein fundamentales Unheil gewesen sei und dass W. nichts dafür könne“.<sup>82</sup> Im Film ist die Figur von Walter episodenhaft anwesend. Zuerst hat Zorn ihn im Lesesaal auch zufällig getroffen und später bekam Zorn die Einladung von Walter, ihn zu besuchen. Zu Besuch kam Zorn mit seiner Ehefrau Clara, die Walter vorwarf, dass er seine Bilder schlecht behandle, dass er seine Bilder ausbleichen lasse.

Noch gleiche Momente sind in beiden Medien auffallend, dass Lynn in der Erzählung und Rebecca im Film die Meditation machen, dass die beiden Auto fahren und am Steuer bei der Fahrt nach Montauk sind.

Darüber hinaus ist das Motiv der Schuld zu erwähnen. Für Schlöndorff ist anscheinend es das wesentliche Thema in seiner Adaption, Frischs *Montauk* gegenüber enthält weniger Beweise für erfahrene Schuld. Im Film gibt es einen Moment, wenn das Paar von der Wäscherei nach Montauk fährt, Rebecca beobachtet das Outfit von Zorn und kommentiert, dass sein Outfit „hip“ ist und er es vor Gericht nicht tragen solle. Als Zorn fragte: "Auch wenn ich unschuldig bin?", antwortete sie, dass alle Angeklagten unschuldig sind, bis ihre Schuld bewiesen ist. Und natürlich, wenn der Angeklagte gesteht, wie es Zorn im Laufe des Films tut, ist er dennoch schuldig.<sup>83</sup>

Ein weiterer Punkt, auf den eingegangen werden soll, ist der „male chauvinism“, mit dem nicht nur Max Frisch, sondern auch Max Zorn paradoxerweise bei den unterschiedlichsten Frauen ankamen oder ankommen.

Zwischen dem Film und der Literatur gibt es verschiedene formale Unterschiede. Erstens, der Film ist begrenzter in der Erzählzeit. Er kann nicht durch seine Erzählzeit von etwa eineinhalb Stunde den Inhalt des Buches von 206 Seiten übertragen, andererseits hat der Film visuelle Möglichkeiten, die das Buch nicht hat. Monaco behauptet dazu:

---

<sup>82</sup> Vgl. Max Frisch: *Montauk*, ff.29-50

<sup>83</sup> Film: *Rückkehr nach Montauk*: 55:20-55:53

„[...] der kommerzielle Film kann die zeitliche Spanne eines Romans nicht reproduzieren. Ein Drehbuch hat durchschnittlich 125 – 150 Typoskript – Seiten, ein landläufiger Roman das Vierfache. Handlungsde-tails gehen fast regelmäßig bei der Übertragung vom Buch zum Film verloren.“<sup>84</sup>

Ein weiterer formaler Unterschied zwischen Film und Literatur ist die Art der Wahrnehmung: Vermittlung der Information geschieht im Film durch die Bildsprache und den Ton. Dazu kommt auch nonverbale Sprache der Schauspieler, also ihre Mimik, Gestik. Zum Ton gehören der Dialog, Musik, Geräusche (Toneffekte). Alle diese Filmeigenschaften kann man als Filmsprache charakterisieren. Die Struktur des Films entstand durch die Montage, die den zentralen Begriff für Film ausmacht, mit anderen Worten die Organisation der Bilder in der Zeit. Als Beispiel kann im Film *Rückkehr nach Montauk* die Art und Weise gelten, wie Zorns Erinnerungen in der Lesung durch die Bilder von Rebecca im Konzert gezeigt werden.

Die Mehrzahl der auditiven Filmeigenschaften ist dominanter als visuellen. Der Ton ist mit Raumkonstruktion verbunden und ist wesentlich für das Schaffen eines Schauplatzes. Dialog und Filmmusik haben eine spezifische Bedeutung. In *Rückkehr nach Montauk* spielte die Musik *I want you* im Auto, die an die früheren Beziehungen zwischen Rebecca und Max erinnerte. Geräusch oder Toneffekte sind am wichtigsten, hier findet der wirkliche Aufbau des akustischen Umfelds statt.<sup>85</sup> Der Film beginnt mit der Stimme einer Stewardess und mit dem Flughafengeräusch, die den Filmzuschauer über diese Situation informieren. So läßt sich das Bild vorstellen, dass der Protagonist in New York angefliegen sei.

In Dialogen zwischen den handelnden Personen erfahren die Filmzuschauer die wichtige Information zur Filmhandlung. Beispielsweise ist die Szene im Film *Rückkehr nach Montauk*, in der die Hauptfigur Max Zorn und seine ehemalige Geliebte Rebecca wegen Rebecca am Montauks Strand übernachten geblieben sind. Sie erinnern sich an ihr Leben ohne einander im Laufe von 17 Jahren. Sowohl die Filmzuschauer als auch die Hauptfigur Max erfahren über Rebeccas Leben mit dem reichen Mann Markus, der früh gestorben wäre, und sie musste seine Arbeit als Anwalt fortsetzen. Darum ist sie nicht frei. In ihrem Herzen lebt noch ihr Mann. Weder Psychiater, Psychotherapeuten noch Hypnose haben ihr nicht geholfen. Aber Max hatte gedacht, dass sie einen anderen Mann liebe, darum hatte sie seinen Vorschlag zusammenzuleben abgelehnt.

---

<sup>84</sup> James Monaco: *Film verstehen*, 2000, S.45

<sup>85</sup> James Monaco: *Film verstehen*, 2000, S. 215

Durch die Tonlage, die Geschwindigkeit oder die Lautstärke der gesprochenen Sprache eröffnet sich ein weites Spektrum an zusätzlichen Charakterisierungsmöglichkeiten. Der Filmzuschauer hat auf die Fixierung des Ortes, der Zeit und den chronologischen Ablauf der Wahrnehmung keinen Einfluss. Der Leser hat dagegen beim Lesen eines Buches die freie Entscheidung, mit welcher Geschwindigkeit er liest und den Text wahrnimmt.

Die Linguisten meinen, daß der Film keine Sprache ist. Semiotiker behaupten, dass jedes Kommunikationssystem eine Sprache ist. Der bekannte Filmsemiotiker Christian Metz stellt das so fest: „Nicht weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden.“<sup>86</sup> Die Stärke der Sprachsysteme liegt darin, daß es einen großen Unterschied zwischen dem Signifikant und dem Signifikat gibt; die Stärke des Films ist es, daß es diesen Unterschied zwischen dem Signifikant und dem Signifikat nicht gibt. Die Filmsprache ist anders als die gesprochene oder geschriebene Sprache. Wie Metz kurz gesagt hat: „Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist.“<sup>87</sup>

Die Literatur vermittelt gegenüber ihren fiktionalen Inhalt allein durch die schriftliche Sprache. Die Erzählweise von *Montauk* wird gleich am Anfang der Erzählung bei einer Ortbeschreibung metaphorisch gespiegelt. „*Ein Schild, das Aussicht über die Insel verspricht: overlook.*“<sup>88</sup>, die Erzählung, die Überblick durch ein Leben geben will, aber „*overlook: das Schild hat versprochen, was es hier nicht gibt.*“<sup>89</sup> Nach der Struktur hat die Erzählung *Montauk* die intertextuelle Struktur und die wechselte Erzählperspektive. Die Gegenwartspassagen, die vom gegenwärtigen Erleben berichten, wechseln montageartig mit Erinnerungssequenzen ab und werden dabei von einem personalen Erzähler in ER-Perspektive vermittelt, die Vergangenheitspassagen von einem ICH-Erzähler. In der Erzählung *Montauk* wird der Wechsel zwischen ICH und ER nun auch formal Grundlage der gesamten Erzählung. Es gibt Passagen, die von diesem Schema abgewichen werden. So wird die Erinnerung an einen Krankenhausaufenthalt in ER-Perspektive wiedergegeben<sup>90</sup>, obwohl dem zu Beginn etablierten Schema zufolge eigentlich die ICH-Perspektive für die Erinnerungen zuständig wäre. Des Weiteren wird die Grundstruktur durch die Ansprache an ein Du,

---

<sup>86</sup> Metz: *Semiotologie des Films*, S.73

<sup>87</sup> ebd.

<sup>88</sup> Max Frisch: *Montauk*, S. 7

<sup>89</sup> ebd. S. 50

<sup>90</sup> Max Frisch: *Montauk*, S.153

beispielsweise in den Erinnerungen über die zweite Ehefrau Marianne, die neutrale *man*-Erzählung und die Verschränkung der beiden Perspektiven variiert.

### 3.2. Unterschiede im Bereich der Raumkonstruktion

Im 20. Jahrhundert wurde eine bedeutende Anzahl von literaturkritischen Arbeiten erschienen, in denen der Raum in der Erzählkunst untersucht wurde. Die Autoren dieser Arbeiten kann man als Raumforscher bezeichnen. Mit den Namen Josef Frank, Elisabeth Ströker, Jurij Lotman ist das Verständnis des literarischen Raumes eng verbunden.

Die Kategorie des Raums existiert sowohl in der Literatur als auch im Film, Räume im wörtlichen Sinne enthält jeder Text, der eine Welt entwirft. Die Kategorien von Raum und Zeit sind ein spezifisches System von Zeichen, die dazu dienen, kognitive und geschätzte künstlerische Informationen zu verkörpern und zu übertragen.

Der Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung sondern auch ein kultureller Bedeutungsträger. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.<sup>91</sup> Für Frischs *Montauk* sind diachronie organisierende Räume charakteristisch. Diese Räume werden noch *Erinnerungsräume* genannt. Sie regeln das Verhältnis von 'Vergangenheit-Gegenwart'. Den Gegenwartsraum repräsentiert Frisch, beispielsweise, durch die Beschreibung des Ortes *Montauk*: „Montauk ist ein indianischer Name; er bezeichnet die nördliche Spitze von Long Island, hunderzehn Meilen von Manhattan entfernt“<sup>92</sup> mit seinem Meeresstrand und der Küstenluft: „Ein meilenlanger Strand, ein Ende des Strandes nicht zu sehen“<sup>93</sup>, seiner Wahrnehmung des Großstadtlebens in New York, durch die Beschreibung der Beziehung mit der jüngeren Amerikanerin Lynn.

Jurij M. Lotman behandelt das Thema der Raumstruktur in seiner Theorie narrativer Struktur. Lotmans Theorie basiert auf seiner Auffassung, dass Kunstwerke sekundäre modellbildende Systeme (darunter versteht Lotman semiotische Systeme) sind, unabhängig davon ob es sich dabei um literarische Texte, Filme, Gemälde oder Bauten handelt. Er nennt die Grundstruktur eines narrativen Textes Ereignis oder Sujet. Laut Lotman setzt sich ein Sujet aus drei notwendigen Elementen zusammen: 1. ein semiothisches Feld, das in zwei komplementäre Teilfelder aufgeteilt ist; 2. eine Grenze

---

<sup>91</sup> Wolfgang Hallet, B. Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur*, 2009, S.11

<sup>92</sup> Max Frisch: *Montauk*, S. 9

<sup>93</sup> Max Frisch: *Montauk*, S. 95

zwischen diesen Teilfelder; 3. der die Handlungstragende Held.<sup>94</sup> . Aus diesen Elementen entsteht das Ereignis, wenn der Held die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen überschreitet. Lotman definiert: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“<sup>95</sup> Texte, die das Ereignis einer Grenzüberschreitung aufweisen, nennt Lotman *sujethaft*, solche, die keine Grenzüberschreitung aufweisen, *sujetlos*. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie basiert auf diese Weise auf dem Konzept des semantischen Raums, der sich über die Menge semantischer Merkmale definieren lässt, die in ihrer Kombination nur dieser und kein anderer Raum hat. Bei Lotman tritt der semantische Raum als Erzeugnis kulturell bestimmter Zeichenverwendungen. Lotmans semiotisches System orientiert sich am Vorbild der Sprache und entwirft eine spezifische Sicht der Welt. Dabei spielen räumliche Qualitäten und topologische Verhältnisse wie hoch vs. niedrig, rechts vs. links usw. eine wesentliche Rolle. Die Raumstruktur, die auf diese Weise entwickelt wird, bildet so modellhaft die Struktur der Welt ab. Dieses wird durch Lotmans Aussage belegt:

„Infolgedessen wird die Struktur eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes [...] zur Sprache der räumlichen Modellierung.“<sup>96</sup>

Lotman hebt die Bedeutung des Raumes für die visuelle Wahrnehmung hervor:

„Der dem Menschen eigene besondere Charakter der visuellen Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, daß für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle.“<sup>97</sup>

Folgende Beispiele verdeutlichen, wie man mit der Hilfe der Grenzüberschreitungstheorie die narrative Struktur des Textes beschreiben kann. Der Raum der dargestellten Welt in der Erzählung *Montauk* ist durch die Grenze zweigeteilt, die von den Erinnerungen des Erzählers repräsentiert. Die Erinnerungen trennen den Vergangenheitsraum von den Gegenwartsraum. Zugleich erlaubt es diese Theorie, die Mehrfachbedeutung gleicher Ereignisse zu erklären. Das gleiche Raummodell kann mehrere Bedeutungssysteme repräsentieren, es kann mehrfach codiert sein. So repräsentieren beide Räume-Vergangenheit und Gegenwart- den Raum des Erzählers und den Raum seiner Begleiterin Lynn „dünne Gegenwart“.

---

<sup>94</sup> Lotman, *Struktur*, 1972 S. 360

<sup>95</sup> Lotman, 1972, S. 332

<sup>96</sup> Vgl. Lotman, 1972, S. 312

<sup>97</sup> ebd. S.312

Die Kinoforscher heben vor, dass der Film als ein audiovisuelles Medium zu einer Ausdifferenzierung verschiedener Raumbegriffe führt: Zu unterscheiden sind der 'Bildraum' als das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild, der 'Architekturraum' als die natürlichen oder künstlichen Teile von Welt, wie die Projektion auf der Leinwand sie mehr oder weniger getreu darstellt, und der 'Filmraum' als die Welt, die sich der Zuschauer in seiner Vorstellung zusammensetzt. Der Filmraum, ist ein fiktiver und virtueller Raum: Seine Konstituierung erfolgt aufgrund der jeweiligen Raumposition des Zuschauers während der Wahrnehmungs- und Rezeptionsakte. Der Filmraum ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Montage, der Fragmentation und Kombination der einzelnen Einstellungen, und Kamerahandlung, die die Beziehung vom Zuschauer zum Dargestellten durch Kameraposition, Kameraeinstellung und Kamerabewegung variiert.<sup>98</sup>

Die Filme sind auf einem oder mehreren Orten lokalisiert. Im Film *Rückkehr nach Montauk* ist der Architekturraum durch das Großstadtleben in New York und durch die Ruhe und Freiheit der Meeresküste in Montauk auf dem Long Insel dargestellt. Im Raum des Großstadtlebens wird die soziale Realität von New York gezeigt, der Kontrast zwischen verschiedenen Bevölkerungsschichten. Das spricht über die Mehrfachbedeutung eines Raummodells. Als Beispiel kann im Film gelten, wie die einfache Mitarbeiter sich nach dem Arbeitstag erholen. Die Filmfigur Clara und ihre Arbeitskollegen, PR-Assistentin Lindsey gehen in die Bar auf den schrecklichen Straßen mit Duft, um zu trinken und zu tanzen. Die Filmfigur Rebecca als Vertreterin der Elite, geht mit ihrer Freundin Rachel ins Konzert, um klassische Musik zu hören. Die Wohnung - Apartment von Rebecca wird groß, reich und gemütlich gezeigt. Die Wohnungen von Clara und Lindsey sind klein, arm und elend gezeigt. Wenn Lindsey Zorn in ihre Wohnung mitnimmt, um seine neu gekaufte Hose zu säumen, sieht man enge, schmutzige Wohnung, in die, wie sie sagt, man eingebrochen wäre und für die Lindsey 1500\$ zahle. Ebenso, wenn Zorn am Ende des Films in Claras Wohnung kommt, erscheint ihr Raum noch schäbiger und schmutziger mit dem Geruch aus dem Kebab-Restaurant. Beide stehen im Gegensatz zu Rebeccas häusliche Wohnung mit drei Katzen. Rebecca als Figur hat aber im Film keinen eigenen Raum, keine eigene Subjektivität. In einer einzigen Szene ohne Zorn ist sie mit einer Freundin zusammen. In Montauk kann man einen emotionalen Raum von Rebecca andeuten, wenn Rebecca durch ihre Mimik ihre eigene Lebensgeschichte erzählt.

---

<sup>98</sup> Hans Krahl, *Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien. Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung*, 2015

Im Unterschied zur Literatur hat der Film einen Tonraum, als Bestandteil der Wirklichkeit. In der *Rückkehr nach Montauk* informieren die Durchsage im Flugzeug und Flughafengeräusche die Zuschauer über die Ankunft des Protagonisten in New York, obwohl die Bilder nicht gezeigt werden. Das gibt die Vorstellung über den unsichtbaren Raum.

### 3.3. Die Zeitgestaltung

Noch ein nicht weniger wichtiger Aspekt bei der Analyse der beiden Medien ist die Zeitgestaltung. In der Literatur wird das Verhältnis von Erzählzeit, d.h. der Zeitraum, den die Erzählung faktisch benötigt, und erzählter Zeit, d.h. der Zeitraum, von dem die Erzählung berichtet, untersucht. Beim Film ist die Erzählzeit einfach die Dauer des Filmes. Die erzählte Zeit im Film ist die Handlungszeit.

Die Strukturierungen von Raum und Zeit in einer Erzählung bilden nach der Meinung von dem russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin einen wechselseitigen und untrennbaren Zusammenhang. Sie durchdringen sich gegenseitig, indem der Raum die chronologische Bewegung der Erzählung gliedert und dimensioniert und umgekehrt die Zeit den Raum mit Sinn erfüllt. Bachtin führt den Begriff des Chronotopos ein. Der Chronotopos ist also eine Art „Raumzeit Gesetzlichkeit“, die die „Weltordnung“ einer Erzählung, ihr internes Orientierungssystem in Zeit und Raum und zugleich das Orientierungs- und Wahrnehmungsmuster ihrer Figuren festlegt<sup>99</sup>. Chronotopos bestimmt die künstlerische Einheit eines literarischen Werkes in seiner Beziehung zur Realität. Alle Chronotopoi sind in Literatur und Kunst untrennbar miteinander verbunden und emotionell gefärbt, darin besteht ein emotionell-wertvoller Moment. Jedes Motiv, jeder hervorgehobene Moment des Kunstwerks ist ein solcher Wert.<sup>100</sup>

Die Frischs Erzählung *Montauk* findet in verschiedenen Zeitebenen statt: In der ersten Zeitebene wird das Geschehen des gemeinsamen Wochenendes dargestellt, in einer zweiten Zeitebene erfährt der Leser, wie Max und Lynn sich ein paar Tage vor dem Wochenende kennenlernten und in einer dritten Zeitebene reflektiert der Protagonist Ereignisse, die in seiner Vergangenheit liegen, weit vor dem Aufenthalt in Montauk. Die Zeitebenen tauschen in einem Wechsel der Erzählpositionen. Während gegenwärtige Ereignisse in *Montauk* vornehmlich aus einer personalen Erzählposition

---

<sup>99</sup> Internetquelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Chronotopos> letzter Zugriff am 09.Mai 2020

<sup>100</sup> Vgl.dazu: Бахтин М.: *Формы времени и хронотопа в романе*, 1973

beschrieben werden, wird die zweite und dritte Zeitebene ausnahmslos von einem Ich-Erzähler dargestellt. Max'Erinnerungen nehmen einen so großen Teil der Erzählung ein.

Der Film gehört zur Art der Raum-Zeit-Künste. Das bedeutet nur das, dass sich die Filmefiguren in der Zeit und im Raum entwickelt. In diesem Zusammenhang wird der Begriff Chronotopos im Film auch verwendet. Die Filme orientieren sich in der Regel an einer Zeitebene, sie haben dank der Montage die Möglichkeit, verschiedene Zeitebenen miteinander zu verbinden. „Montage“ heißt in Frankreich das Zusammensetzen der einzelnen Film-Aufnahmen, während der deutsche Begriff „Schnitt“ ist.<sup>101</sup> Mit der Hilfe der Montage kann der Filmemacher die Zeit verkürzen oder ausdehnen. Der Film *Rückkehr nach Montauk* spielt in der Echtzeit. Die Handlungszeit beträgt eine Woche. Die Dauer des Films beträgt 140 Minuten.

Die Gestaltung des Raums und der Zeit einer Erzählung oder eines Films ist vor allem ein wichtiges Element der Charakterisierung von handelnden Personen und der Darstellung eines Weltbildes. Räume dabei sind nicht zufällig, sondern symbolisch, ebenso Raumbeziehungen wie Blicke, Bewegungen, Architektur, Reisen usw. Der Zusammenhang von Raum und Zeit konstituiert somit den Handlungsverlauf und die Handlungsmöglichkeiten der Figuren.

### **3.4. Figuren und Figurenkonstellation**

Im Film *Rückkehr nach Montauk* führt Schlöndorff Literatur und eigene Lebenserfahrungen zusammen. Die wichtigsten Figuren der Handlung sind der Schriftsteller Max Zorn, die Rechtsanwältin Rebecca Epstein, die Ehefrau von Max Zorn Clara, PR-Assistentin Lindsey, Mentor Walter.

Die männliche Hauptfigur des Films ist ein Schriftsteller namens Max Zorn. Max Zorn ist sowohl ein Alter Ego von Max Frisch, als auch von Schlöndorff selbst. Aber sein Verhalten sieht manchmal kindlich aus, wenn er sich nicht einmal traut, selbst Rebecca anzurufen, stattdessen bringt er Lindsey dazu, für ihn zu lügen. Im Film werden solche seine Charaktereigenschaften gezeigt wie Untreue, Unreife, Ambivalenz. Auf der einen Seite sagt Max, dass er seine Ehefrau Clara liebt und vermisst, auf der anderen Seite interessiert er sich nicht für ihr Leben und ihre Arbeit in New York. Als Schlöndorff das Drehbuch zum Film schrieb, dachte er : „Ach was für ein herrlicher

---

<sup>101</sup> Vgl. Monaco, *Film verstehen*, 2000, S.218

Mensch das ist". Als der dann auf der Leinwand fertig war, hat er sich gefragt: "In welcher Welt lebt der eigentlich"<sup>102</sup> Über sich selbst sagt Max im Film einfach: „Ich bin ein armer Schriftsteller“<sup>103</sup>. Zweimal wiederholt er im Film die Phrase, die ihn als Mann charakterisiert: „Ich bin kein Baum. Ein Baum hat Wurzeln, einen festen Platz. Ich bin ein Tier, ich bin wild, bewege ich mich, wechsle die Position, bin flexibel.“<sup>104</sup> Aus diesem Beispiel wird deutlich, dass seine Beziehungen mit Frauen nie dauernd werden.

Alle Frauen, die mit Max verbunden sind, werden von ihm verletzt. Eine liebt er und will nicht sie verletzt, andere will er nicht verlieren, von der dritten Frau hat er eine Tochter. Schlöndorff hat meines Erachtens Recht, wenn charakterisiert das Verhalten von Max, dass Max egoistisch in seinen Gefühlen sei. „Er nimmt die Gefühle der Frauen gar nicht wahr, die er angeblich liebt. Er liebt sich selbst in den Frauen.“<sup>105</sup> In der Szene des Films, wo Max und Rebecca am Strand des Montauks waren, sagt Max, das er nie jemanden verletzen wollte. Rebecca antwortete: „Willst du nie jemandem wehtun. Alles passiert einfach so“<sup>106</sup>. Gerade durch diese Haltung verletzt man andere sehr. Und am Ende dieser Szene bricht sie: „Wenn dieser Scheißkerl, Max Zorn, sich damals anders verhalten hätte, dann hätte ich heute drei Kinder und wäre ein ganz anderer Mensch als diese frustrierte Erfolgsanwältin.“<sup>107</sup>

Max träumt nach der ersten Nacht im Hotel von einem gemeinsamen Leben mit Rebecca, obwohl seine Ehefrau Clara in New York auf ihn wartet. Er wäre als eine gespaltete Persönlichkeit. Mit seinen Frauen verhält Max sich anders. Mit seiner Ehefrau Clara verhält er sich witzig, lustig wie mit Kumpelin. Mit Rebecca ist Max ein ganz anderer Typ, ein Lappen und er himmelt sie an. Mit seiner PR-Assistentin Lindsey verhält er sich als Junge. Sie säumt ihm den Anzug und gleichzeitig erzieht ihn. In der Szene, wo sie für ihn das Treffen mit Rebecca geplant hatte, hat sie ihm gesagt:

---

<sup>102</sup> Interview: *Kein Mensch verändert sich*, 2017  
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rueckkehr-nach-montauk-im-kino-kein-mensch-veraendert-sich-1.3496354> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>103</sup> Film: *Rückkehr nach Montauk*, 57:03

<sup>104</sup> Film: *Rückkehr nach Montauk*, 16:39-16:44

<sup>105</sup> Interview: *Kein Mensch verändert sich*, 2017

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rueckkehr-nach-montauk-im-kino-kein-mensch-veraendert-sich-1.3496354> letzter Zugriff am 08.Mai 2020

<sup>106</sup> Film: *Rückkehr nach Montauk*, 1:25:45-1:25:57

<sup>107</sup> Film: *Rückkehr nach Montauk*, 1:26:03

„Wenn du mich so behandelt würdest, wie du deine Frauen bisher behandelt hast. -Ich würde dir die Eier abschneiden“<sup>108</sup>.

Die nächste handelnde Figur ist Rechtsanwältin Rebecca Epstein. Sie sieht als stärkste Frau aller drei im Film aus. Sie hat als Anwältin eindeutig Reichtum und Prestige erreicht. Sie hat keine Angst, Zorn zu sagen, wenn er plötzlich um 23.45 zu ihr nach Hause kommt, dass seine Handlungen unangemessen sind, indem sie merkt, dass ihre Katzen „nicht mögen, dass sie unangemeldete Gentleman Anrufer nachts hereinlasse.“<sup>109</sup> Mit dem Sarkasmus antwortet Rebecca auf die Zorns Frage: „Hier wohnst du? –Nein, ich komme nur nachts zum Putzen her“<sup>110</sup>

Im Gegensatz zu Lächeln von Clara und Lindsey, behält Rebecca ein düsteres Gesicht im Laufe des ganzen Films. Als Zorn mit seiner PR-Assistentin Lindsey in ihre Rechtsanwaltskanzlei gekommen waren, war sie sauer und antwortete brüsk. Einerseits sagt sie Zorns Einladung zur Lesung ab, andererseits schickt sie Message an Zorn zum Treffen am Samstag. Sie tritt hier einerseits als eine tapfere, stolze Frau entgegen, andererseits als eine gefühlvolle Frau, die ironische, arrogante Dialoge aus Selbstschutz führt.

Nach dem Weg nach Montauk beschwert sich Rebecca über die Männer, mit denen sie sich traf, als sie eine Studentin bei Yale war: "Sie sprachen nur über sich selbst."<sup>111</sup> Wenn Zorn sie fragt, ob sie Sex mit ihnen hatte, antwortet sie: " Klar." Diese Mitteilung dient als Vorschau auf den zufälligen Sex, den sie mit Zorn in Montauk hatte. Max nimmt dieses Treffen in Montauk viel ernster als Rebecca. Tatsächlich scheint Zorn Rebecca viel mehr verbunden zu sein und kümmert sich mehr um sie als der Erzähler in Frischs *Montauk* um Lynn. Diese Betonung auf Zorns Leidenschaft für Rebecca wird dem Filmemacher einen weit dramatischeren Höhepunkt seiner Geschichte ermöglichen.

Am Ende des Films, beispielweise, als Rebecca entschlossen und eindeutig Zorns Vorschlag ablehnt, eine feste Verbindung mit ihm einzugehen, legt sie ihn indirekt nieder, indem sie ihm von der Liebe ihres ganzen Lebens erzählt, einem gewissen Markus, mit dem sie glücklich war, bis er plötzlich starb. Zorn kann selbst mit

---

<sup>108</sup> Film: 47:42

<sup>109</sup> Film: 41:00

<sup>110</sup> Film: 39:29

<sup>111</sup> Film: 57:29

einem Toten nicht mithalten. Es ist durchaus möglich, sie möchte ihr psychologisches Problem „ich bin nicht frei“ lösen. Sie hat es vielleicht sogar geschafft, das Auto in Sand stecken zu lassen und der Makler nicht kommen zu lassen, um in Montauk zu bleiben und romantische Nacht mit Max zu verbringen. Anscheinend hilft das nicht. Sie warf Zorn vor, dass er sich zuvor nicht bemüht hatte, ihre Beziehung fortzusetzen. Rebecca wollte, dass er zurück nach New York kam, aber er zog ihre Beziehung seine Karriere vor. Als Zuschauer bleibe ich in dieser Hinsicht auf der Seite von Rebecca, besonders, wenn Zorn behauptet, „er habe schon früher versucht, Rebecca zu finden, aber wegen ihres geänderten Nachnamens keinen Erfolg gehabt“<sup>112</sup>, aber er hat über ihren geänderten Nachnamen nur jetzt 17 Jahre später von Walter erfahren. Dann wird klar, wie oberflächlich die Figur tatsächlich ist: Es wäre ein Leichtes gewesen, gemeinsame Freunde zu fragen. Aber das war ihm zu anstrengend. Lieber verarbeitete er seine Erinnerung an die große, gewesene Liebe literarisch, überhöhte sie – nach egozentrierter, aber nicht untypischer Schriftstellermanier.

Die Figur von Clara ist die Ehefrau von Max, mit der er nicht verheiratet ist. Seit einem Jahr arbeitet Clara in New York. Im Film ist sie eine positive, attraktive Person, die Max liebt und im allen ihm hilft, jedes Detail mit seinem Verleger zu checken und das Hotel persönlich zu reservieren. Alles macht sie neben ihrem Praktikum für ihn unbezahlt. In der Szene, als Max zu Clara nach Hause kam, bekommt Clara eine Gelegenheit, ihre Sichtweise und eigene Geschichte zu erzählen. Max hört sie nicht, er will nur, damit sie nach Hause mitkommt und bei ihm bleibt. Er bittet sie um seine Worte nachzusprechen, dass sie alle seine Bücher gelesen hat und niemand außer ihr Max erträgt, dass sie weiß, dass Max sich nicht verändern wird, trotzdem bleibt sie bei ihm. Clara findet die Kraft, „Nein, das nicht“<sup>113</sup> zu sagen.

Die Figur von Walter ist meines Erachtens eine tragische Figur im Film. Walter sieht entfremdet, müde von Leben, wie seine Kunstsammlung, ein bißchen nervös aus. Diese Figur erscheint am Anfang und am Ende des Films. Am ersten Tag seines Aufenthaltes in New York trifft der Protagonist seinen Freund Walter zufällig, wie bei Frisch in *Montauk*. Walter ist ein alter Freund von Max, der sein Studium finanziert hat. Er hat ein riesiges Geld der Oper gespendet, dann gab es ein Dinner für ihn, wohin kam er nicht. Auch lehnte er Maxs Einladung zur Lesung ab. Walter hat eine unglaubliche

---

<sup>112</sup> Film: 19:38

<sup>113</sup> Film: 1:34:19

Kunstsammlung, wie Lindsey sagte, „er sammelt Leichen“<sup>114</sup>. In dieser Hinsicht hat Lindsey Recht, weil er seine Zeichnungen verstauben und ausbleichen läßt. Auf Claras Frage: „Warum schützen Sie sie nicht?“ Walter antwortet: „Ich könnte sie verbrennen. Sie gehören mir. Ich lasse sie ausbleichen. Sie verschwinden mit mir zusammen. Das beruhigt mich“<sup>115</sup> Möglich die Bedeutung Walters Worte darin, dass diese Kunstart stirbt. Rebeccas Adresse hat Walter für Max gegen alle seine Prinzipien gegeben. In diesen Handlungen gibt es auch Bedeutung. Walter gab Rebeccas Adresse nicht für Max, aber mehr für Rebecca. Einerseits wußte er über ihre Liebesgeschichte, in derer Rebecca verletzt blieb, andererseits mag Walter sie möglich, weil sie der Kategorie von sanften und angenehmen Frauen entsprach. Walter selbst ist einsam, aber „New York ist die perfekte Stadt für einsame Herzen“<sup>116</sup>, meint Walter.

Die Figur von Lindsey ist eine nie unterwürfige Person. Sie ist Amerikanerin im Unterschied zu anderen Figuren im Film. Nicht umsonst suchte Schlöndorff für diese Rolle die Schauspielerin mit dunkler Haut aus, anscheinend ist das ein Ansatz von Filmemacher, echte Amerikanerin unter den Europäern in Amerika und ein Unterschied zwischen amerikanischen und europäischen Mentalität zu zeigen. PR-Assistentin arbeitet im Verlag und begleitet Max, checkt für ihn Termine und gleichzeitig macht für ihn Privatanrufe und belügt Clara.

Im Text treten nämlich nur zwei Personen auf und zwar: der Autor Max Frisch selbst als Erzähler und die amerikanische Journalistin Alice Locke-Carey, die über 30 Jahre jünger als Frisch ist und für die Figur der Lynn das Vorbild dient, mit der der Erzähler ein Wochenende in Montauk verbringt. Der Erzähler berichtet nicht nur von seiner Affäre mit Lynn, er sucht sich auch seines bisherigen ‘Lebens als Mann’ erinnernd zu versichern. Frisch berichtet selbst in den Erinnerungen von realen Ereignissen, dem ersten Liebesabenteuer, seiner ersten Verlobten Käte Rubensohn, der Ehe mit Trudy Frisch-von Mezenburg, seiner Verbindung mit Ingeborg Bachmann und der Zeit mit Marianne Frisch-Oellers bis zum Frühling 1974.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Film: 9:37

<sup>115</sup> Film: 1:35:23

<sup>116</sup> Film: 48:30

<sup>117</sup> Vgl. aus dem Buch Max Frisch von Lioba Waleczek, 2001, S.117

## 4. FAZIT

Das Ziel dieser Magisterarbeit war sowohl einen Überblick über den Stand der Forschung zum Thema Literaturverfilmung zu geben und die wichtigsten Analysemethoden vorzustellen, als auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Literaturverfilmung und der literarischen Vorlage zu untersuchen.

Der Begriff von Literaturverfilmung oder besser „filmische Literaturadaption“ (nach Gast Definition) wurde in dieser Arbeit als der Medienwechsel von der Literatur zum Film verstanden. Es wurde gezeigt, dass die Prozesse der Medientransformation von verschiedenen Medienwissenschaftlern untersucht und zahlreiche Typen von Intermedialität differenziert werden. Ausgehend von Rajewsky - Theorie über verschiedene intermediale Beziehungen zwischen Medien kann man zu dem Schluss kommen, dass sich die Prozesse der Transformation eines Mediums in ein anderes Medium unterscheiden. Es wurde die These bestätigt, dass das Phänomen der Literaturverfilmung als das Ergebnis der Kombination zweier Medien bezeichnet werden kann.

Im Laufe der durchgeführten Analyse hat sich gezeigt, dass die literarische Vorlage auf verschiedene Art und Weise verfilmt werden kann. Hinsichtlich der intermedialen Beziehungen zwischen der Frischs Erzählung und der Schlöndorffs Verfilmung wird das Zusammenspiel von zwei Modellen der intermedialen Beziehungen, nämlich Aneignung und Evokation festgestellt. Diese Modelle sind jeweils einzeln in ihrer Gültigkeit begrenzt, weil jedes einzelne nur für bestimmte Passagen des Filmes gilt. Wo eines der Modelle den einen Aspekt der Beziehung des Films zu seiner literarischen Vorlage erklären kann, kann ein anderes Modell einen anderen Aspekt erklären. Als Beispiele von Evokationsmodell können solche Elemente wie die Hauptperson -der Schriftsteller, Montauk, New York- Räumlichkeiten dienen. Als Beispiel von Aneignungsmodell kann sowohl das Thema von Beziehungen zwischen dem Mann und Frauen als auch das Thema der menschlichen Identität.

Basierend auf der Theorie der Zeichen wurden zwei Medien verglichen. Auf diesem Grund wird resümiert, dass der Film als Medium der Repräsentation aus Ikonen (Bilder) besteht, aber die Literatur aus Zeichen besteht.

Die Bilder im Film haben mehr direkte und unmittelbare Beziehung zu dem, was sie beschreiben, während die Worte das selten tun. Außerdem kann der Ton im Film das

Verständnis des Publikums erheblich verbessern, weil das Filmpublikum die Informationen sowohl von Bildern als auch von Tönen erhalten kann, während die Literaturleser nur vom Text. Darum kann die Wahrnehmung der Realität im Film mehr direkter und leicht verständlicher erscheinen. Einerseits macht diese Besonderheit des Films ihn leichter zu verstehen als die den Roman, andererseits kann der Film nicht etwas Abstraktes beschreiben, genauer gesagt, die innere Welt der Menschen.

Ausgehend von zwei männlichen Protagonisten wurden in den beiden Medien die problematische und großteils gescheiterte Beziehungen zwischen Mann und Frauen ins Zentrum der Darstellung gestellt. Die analysierten Figuren versuchen ihre Vergangenheit zu verstehen und anzunehmen. Bei dem alten Verhaltensmuster versuchen die Figuren jedoch gleichzeitig sich das neue Verhaltensmuster sich selbst gegenüber anzueignen, um die Identitätssuche zu ermöglichen.

Abschließend ist zu sagen, dass der Film literarische und autobiografische Tiefe erreichte, indem er dem von Frisch inspirierten Motiv des alternden Schriftstellers auf der Suche nach verlorener Zeit und Liebe folgt und auch auf nach innen gerichteten Reflexionen beharrt, die Fragen nach Recht und Unrecht mit sich bringen. Dies führte zum Ergebnis, dass die *Rückkehr nach Montauk* eine vielfache Dialektik beinhaltet: zwischen Mann und Frau, Realität und Fiktion, Literatur und Film, überfüllte Stadt und Freiraum am Meer, Spontaneität und Reflexivität, finanzieller Kampf und Reichtum, Europa und Amerika.

## 5. LITERATURVERZEICHNIS

### 5.1. Primärliteratur

1. **Frisch, Max** : *Montauk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984
2. **Schlöndorff, Volker**: *Rückkehr nach Montauk*, 2017 [Film] DVD

### 5.2. Sekundärliteratur

1. **Albersmeier, Franz-Josef; Roloff Volker** : *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989
2. **Begegnungen**: *Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981
3. **Bohnenkamp, Anne**: *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2005
4. **Bircher, Urs**: *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991*, Zürich: Limmat Verlag, 2000
5. **Estermann, Alfred**: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier u. Co, 1965
6. **Gast, Wolfgang**: *Grundbuch, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Moritz Verlag, 1993
7. **Gast, Wolfgang**: *Literaturverfilmung. Themen. Texte. Interpretationen*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1993
8. **Gleichauf, Ingeborg**: *Ingeborg Bachmann und Max Frisch*, München: Piper Verlag, 2013
9. **Hallet, Wolfgang**, B. Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld Verlag, 2009
10. **Heinz, Ludwig Arnold**: *Was bin ich? Über Max Frisch*, Göttingen, 2002
11. **Jetzt: max frisch**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001
12. **Krah, Hans**: *Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien. Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung*, Jundu.com, 2015
13. **Kreuzer, Helmut**: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. /in:/ Eduard Schäfer (Hrsg): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Tübingen 1981*

14. **Labenski, Jürgen** / Krusche, Dieter: Dieter Krusche: Reclams Filmführer. Stuttgart: 10., neu bearb. Aufl.,1996. S. 717- 792 (Auszüge).
15. **Lioba, Waleczek**: *Max Frisch*, München: 2001
16. **Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films** (Sammlung): Joachim Paech: *Literatur und Film*. 2. überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1997
17. **Lotman, Jurij M.**: *Die Struktur literarischer Texte*, München: 1972
18. **Lotman, Jurij M.**: *Die Natur der Filmerzählung*, Übersetzung: montage/av, 1992
19. **Metz, Christian**: *Semiologie des Films*, München: Verlag Fink, 1972. - 329 S.
20. **Monaco, James**: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia Film verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004
21. **Neuhaus, Stefan**: *Literatur im Film*. Würzburg: Verlag Königshausen &Neumann, 2008
22. **Poppe, Sandra**: *Visualität in Literatur und Film*, Göttingen:Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2007
23. **Rajewsky, Irina O.**: *Intermedialität*, Tübingen: Francke, 2002. – 216 S.
24. **Schnelle, Josef**: *Eine Lange Nacht mit Volker Schlöndorff zum 80. Geburtstag*, 2019
25. **Schwab, Ulrike**: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin etc.: LIT-Verlag 2006. – 400 S.
26. **Wagenpfeil H.** *Modelle der Literaturverfilmung im neuen deutschen Film : Fassbinders „Fontane Effi Briest“ und Schlöndorffs „Homo faber“* / H. Wagenpfeil. – München : GRIN Verlag, 2006. – 161 S.
27. **Weidermann, Volker**: *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2010
28. **Бахтин М. М.** *Вопросы литературы и эстетики.* — М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407

### 5.3. Internetquellen

Interview mit Max Frisch,1967

[https://www.youtube.com/watch?v=9HCan0YDubQ&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew\\_ErqBil&index=18&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=9HCan0YDubQ&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew_ErqBil&index=18&t=0s) (Zugriff am 15.05.2020)

Interview mit Volker Schlöndorff:

<https://www.youtube.com/watch?v=3fpGgP86DfE>, 2018 (Zugriff am 8.05.2020)

<https://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Verstehen-Sie-die-Frauen>, 2017

(Zugriff am 8.05.2020)

Wenke Husmann: Interview mit Volker Schlöndorff: *Ich wusste gar nicht, wie lächerlich ein Mann sein kann*, 2017

<https://www.zeit.de/kultur/film/2017-05/rueckkehr-nach-montauk-volker-schloendorff-film> (Zugriff am 15.05.2020)

Willi Winkler: Interview mit Volker Schlöndorff: *Ich war ein Kofferträger*, 2010

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-volker-schloendorff-ich-war-ein-koffertraeger-1.630817> (Zugriff am 8.04. 2020)

Radiosendung: Interview mit V. Schlöndorff von Gabi Toepsch, 2009

Interview mit Volker Schlöndorff : *Kein Mensch verändert sich*, 2017

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rueckkehr-nach-montauk-im-kino-kein-mensch-veraendert-sich-1.3496354> (Zugriff am 15.05. 2020)

Marcel Reich-Ranicki über Max Frisch, 2001:

[https://www.youtube.com/watch?v=Tlr\\_zPCSCko](https://www.youtube.com/watch?v=Tlr_zPCSCko) (Zugriff am 29.02 2020)

Max Frisch - Gespräch mit Friedrich Luft in 2 Teilen:

[https://www.youtube.com/watch?v=dANiJA0vP4U&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew\\_ErqBil&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=dANiJA0vP4U&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew_ErqBil&index=2) (Zugriff am 29.02 2020)

[https://www.youtube.com/watch?v=CAXtMhDsmJo&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew\\_ErqBil&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=CAXtMhDsmJo&list=PLQtpW8q-ShsghKNrkYPwA8MYew_ErqBil&index=3) (Zugriff am 29.02 2020)

Über Erzählung *Montauk*:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Montauk> (Zugriff am 15.05. 2020)

[https://www.dieterwunderlich.de/Frisch\\_montauk.htm](https://www.dieterwunderlich.de/Frisch_montauk.htm) (Zugriff am 15.05. 2020)

<https://buecherblogger.wordpress.com/max-frisch-montauk-> (Zugriff am 15.05.2020)

Max Frischs Lebenslauf:

<https://wortwuchs.net/lebenslauf/max-frisch/> (Zugriff am 29.02. 2020)

<https://www.hdg.de/lemo/biografie/max-frisch.html> (Zugriff am 29.02. 2020)

<https://www.xlibris.de/Autoren/Frisch/Biographie> (Zugriff am 29.02. 2020)

<https://www.dieterwunderlich.de/Max-Frisch.htm> (Zugriff am 29.02. 2020)

<https://mfa.ethz.ch/max-frisch.html> (Zugriff am 29.02. 2020)

[https://www.homo-faber.info/lebenslauf\\_max\\_frisch](https://www.homo-faber.info/lebenslauf_max_frisch) (Zugriff am 29.02. 2020)

<https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Neue-Biografien-ueber-Max-Frisch-id9254061.html> (Zugriff am 29.02. 2020)

Max Frisch, Themen im Werk: Identität

<https://mfa.ethz.ch/max-frisch/themen.html> (Zugriff am 08.03. 2020)

Max Frisch über das Schreiben:

<http://peter-aus-meinem-leben.blogspot.com/p/zitate.html> (Zugriff am 29.02. 2020)

Volker Schlöndorff, 2019

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/volker-schloendorff-wird-80-diese-wunderbaren-widersprueche/24163280.html> (Zugriff am 29.04. 2020)

Volker Schlöndorff: „*Sehr verehrte Frau Bundeskanzlerin, liebe Angela.*”

<https://www.cicero.de/innenpolitik/sehr-verehrte-frau-bundeskanzlerin-liebe-angela/41037> (Zugriff am 14.04. 2020)

„*Volker Schlöndorff und der Jaguar von Max Frisch*”, 2014

<https://www.tagesspiegel.de/mobil/volker-schloendorff-und-der-jaguar-von-max-frisch-wenn-die-raubkatze-wieder-schnurrt/9780296.html> (Zugriff am 15.05. 2020)

Juliane Primus: Volker Schlöndorff, *Ein Geschenk mit 186 PS*, 2014

<https://www.bz-berlin.de/kultur/ein-geschenk-mit-186-ps> (Zugriff am 15.05. 2020)

Die Fälschung. Volker Schlöndorff verfilmt Max Frisch, 1991

<https://www.zeit.de/1991/13/die-faelschung> (Zugriff am 13.05. 2020)

Über Film *Rückkehr nach Montauk*

[https://de.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCckkehr\\_nach\\_Montauk](https://de.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCckkehr_nach_Montauk) (Zugriff am 8.03.2020)

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/schloendorffs-rueckkehr-nach-montauk-im-kino-der-alte-mann-und-die-liebe/19777614.html>, 2017 (Zugriff am 15.05.2020)

<https://www.welt.de/kultur/kino/article164411810/Ich-wuerde-dir-die-Eier-abschneiden.html>, 2017 (Zugriff am 15.05.2020)

<https://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.az-filmkritik-rueckkehr-nach-montauk-suche-nach-der-verlorenen-zeit.f61455d7-9434-446f-a873-6a7841d97766.html>, 2017 (Zugriff am 29.04. 2020)

Hans-Bernhard Moeller and George Lellis: *Schlöndorff's Return to Montauk:*

*Adaptation as Gender-Aware Self-Criticism*, 2017

[https://lfq.salisbury.edu/issues/46\\_3/schlondorffs\\_return\\_to\\_montauk\\_adaptation\\_as\\_gender\\_aware\\_self\\_criticism.html](https://lfq.salisbury.edu/issues/46_3/schlondorffs_return_to_montauk_adaptation_as_gender_aware_self_criticism.html) (Zugriff am 15.03. 2020)

Claudia Hötendorfer: Film *Rückkehr nach Montauk*, 2017

<https://www.report-d.de/Kultur/Film/NRW-Premiere-im-Duesselder-Cinema-Rueckkehr-nach-Montauk-von-Volker-Schloendorff-76751> (Zugriff am 5.05.2020)

Бахтин, М.М : *Формы времени и хронотопа в романе*, 1973

<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html> (Zugriff am 14.05. 2020)

## 6. ANHANG



6.1. Bild: Volker Schlöndorff, Isi Laborde, Nina Hoss, Stellan Skarsgård



6.2. Bild: Max Zorn mit Rebecca



6.3. Bild: Max Zorn mit Rebecca (Nina Hoss)



6.4. Bild: Max Zorn mit Clara (Susanne Wolff)

## DOKUMENTATIONSBLATT

Maģistra darbs „Maksa Friša autobiographiskais stāsts *Montauk* un tā adaptācija Volkera Šlēndorfa filmā” izstrādāts LU Ģermānistikas nodaļā.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Larisa Gridņeva

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai:

Vadītājs/vadītāja: asoc. prof. Tatjana Kuharenoka

Recenzents: .....

Darbs iesniegts Ģermānistikas nodaļā: .....

Gala pārbaudījuma komisijas sekretārs: ..... (paraksts, datums)

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē ..... prot. Nr. .... ,  
vērtējums: ..... Gala pārbaudījuma komisijas sekretārs:  
.....

(paraksts, datums)