

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 33 (1991)

Heft: 175

Artikel: Homo Faber von Volker Schlöndorff : ein Mensch auf der Suche

Autor: Bösigler, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866942>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

HOMO FABER von Volker Schlöndorff

Ein Mensch auf der Suche

Worin besteht er nur, der Unterschied zwischen einer Literaturverfilmung *made in Europe* und einer amerikanischen Vorlagen-*Ausschlachtung*? – Wir, die europäischen Zauderer und Super-Reflektierer, folgen einer Vorlage Buchstabe für Buchstaben. Im Gewebe des Textes suchen wir nach Atmosphäre und Charakteristik eines zwischen den Druckzeilen auf die menschliche Imaginationsfähigkeit abzielenden Werkes. Die *happy few* aus den Hügeln von Los Angeles hingegen sind es gewohnt, sich in einem Roman oder anderen literarischen Erzeugnis wie in einem Steinbruch zu bewegen. Was gerade tauglich erscheint zur Errichtung einer Box-Office-Kathedrale, wird ohne Rücksicht auf ursprüngliche Struktur oder stilistische Besonderheit des Gesteins herausgebrochen. Folge davon ist häufig genug, dass diejenigen Kinobesucher, die die literarische Vorlage eines Filmes kennen, herb enttäuscht sind. Zurück bleibt eine Geröllhalde. Ist das aber – im Schnitt versteht sich – bei europäischen Literaturverfilmungen so massgeblich anders?



Auf der anderen Seite werde ich, wenn die Medaille gewissermassen ihre Kehrseite zeigt, den Eindruck nicht los, dies sei nur die halbe Wahrheit. HOMO FABER von Volker Schlöndorff, der seit seiner Musil-Adaptation TÖRLESS einschlägig als Literaturverfilmer bekannt ist, ist ein Beispiel europäischen Schaffens in diesem Sektor, wie es zwiespältiger nicht hätte ausfallen können. Schon in der Oscar-gekrönten Verfilmung von Günter Grass' DIE BLECHTROMMEL oder ebenso dem Annäherungsversuch an Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu» mit UN AMOUR DE SWANN ist das Prozedere das gleiche: Die Einschnitte, die Schlöndorff in das Gewebe der literarischen Spur vorgenommen hat, sind mit dem Skalpell gezogen, häufig schlicht mutlos. Der Wille, ein dem Medium wirklich gerecht werdendes Werk

zu schaffen, bleibt zurück hinter einem für mein Gefühl zu grossen Respekt für die Literatur. War das nicht letztlich auch der Grund, warum Schlöndorff schlicht entging, dass Dustin Hoffman in DEATH OF A SALESMAN mit dem gleichen Duktus und der gleichen Mimik spielte, wie wenn er auf der Bühne eines Theaters sich anstrengt, auch für den Zuschauer in der obersten Empore noch verständlich und sichtbar zu bleiben?

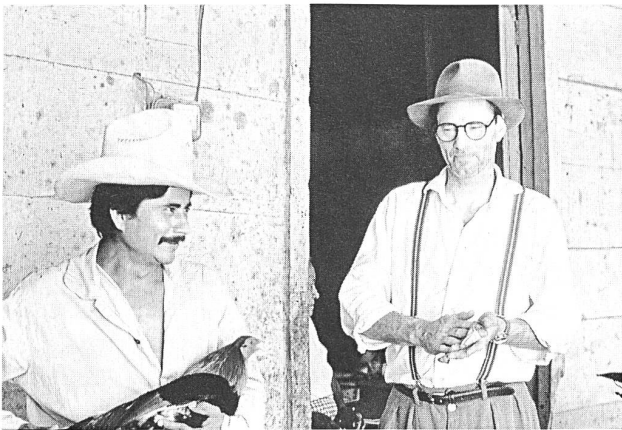
Einmal mehr wird auch in HOMO FABER die dramaturgische Struktur aus der der Buchvorlage heraus entwickelt. Es geht dem Filmemacher, der zusammen mit dem Amerikaner Rudi Wurlitzer (Drehbuchautor unter anderem für Robert Franks CANDY MOUNTAIN) das Drehbuch geschrieben hat, um die grösstmögliche Treue zur Vorlage. Versuche ich das Buch direkt mit dem Film zu vergleichen, es unter die Einzelbilder des 35mm-Streifens zu legen, finden sich grosse Parallelen. Mag sein, einige Kommas und Punkte sind anders gesetzt. Doch die Kunst des visuellen Erzählens ist irgendwo am Horizont verloren gegangen. Vielleicht hätte Schlöndorff doch Literaturkritiker werden sollen.

Selbstverständlich gibt es Bücher, die in sich bereits genügend filmische Struktur und visuelle Kraft bergen. Dass allerdings die dramaturgische Struktur von Max Frischs 1957 erschienenem «Bericht», wie er «Homo faber» im Untertitel nennt, für den Film einer einschneidenderen Abwandlung bedurft hätte, macht der Filmemacher schon in den ersten Bildern der Exposition klar. Im Juni 1957 im Flughafen von Athen: Walter Faber wartet einmal mehr auf ein Flugzeug, das in Wahrheit schon dabei ist, ohne ihn zu starten. Über diesen in Schwarzweiss kopierten Farbfilmsequenzen beginnt der Off-Text, in dem Faber die Haltung des Erzählers einnimmt, über Zufall und Fügung sinniert. HOMO FABER wird als «Kopffilm», als intellektuelles Konstrukt präsentiert. In der Literatur, in Frischs «Bericht», funktioniert das sinnierende, sich am in den späten fünfziger Jahren die Szene beherrschenden Existentialismus orientierenden Reflektieren. Dort kann Faber vor der Imaginationsfähigkeit des Lesers seine Rückschau, die ja bereits Geschehenes mit Analysen durchsetzt, ausbreiten. Eine Kette von Zufällen, die sich je länger desto mehr als in der Schablone der individuellen Existenz eingravierte Vorherbestimmungen entpuppen, kennzeichnet den Weg dieses *lonely wolf*.

Obwohl es zur Genüge Beispiele aus der Filmgeschichte gibt, wo eine Figur via Off-Text aus der Erzählgegenwart heraus einen lange andauernden *Flashback* einleitet, mag dies in HOMO FABER nicht recht gelingen. Hier



wird all das, was Faber in der Folge zustösst, irgendwo allzu sehr vorhersehbar. Das zerrüttete Dasitzen des Walter Faber, den Schlöndorff von einem Schweizer, der in New York lebt, in einen Amerikaner, der in Zürich studiert hat, verwandelte, diese verloren in der Abfertigungshalle des Athener Flughafens sitzende Knitter-Figur, der eigenartig distanzierte Gestus, mit dem Shepard alias Faber Barbara Sukowa alias Hanna in die Arme schliesst, weckt im Zuschauer genau die Erwartung, die am Schluss auch ihre Bestätigung findet. Das, was seit der griechischen Tragödie, seit den genialen Stücken Shakespeares, seit Orson Welles' CITIZEN KANE Figuren für den Zuschauer interessant macht, wird Faber durch die dramaturgische Struktur über weite Strecken einfach verwehrt: *Entwicklung*.



Doch zurück zum *plot*: Der für die Unesco arbeitende Weltenbummler Walter Faber erinnert sich also in der den gängigen Griechenland-Klischees in der Fünfziger-Jahr-Variante bestens entsprechenden Airport-Atmosphäre an einen wenige Monate nur zurückliegenden Tag im April 1957. Auf dem Rückweg von Venezuela nach New York begegnet dem Ingenieur ein Mann, der ihn an den Studienfreund Joachim Hencke erinnert. Eigentlich auslösender Moment ist dann allerdings die Notlandung der viermotorigen Propellermaschine mitten in der Sierra Madre. Auf Rettung wartend, taucht im Gespräch mit Joachims Bruder vor Faber eine Welt auf, die er offensichtlich seit langem für abgeschlossen hielt. Die Kamera taucht ab zur dritten, durch einen Filter gekennzeichneten Zeitebene, der Jugend in Zürich im Jahre 1936. Damals war Faber in Hanna verliebt. Aber er war auch ein Ich-bezogener, nach Erfolg strebender Ingenieur. Als ihre Beziehung durch Hannas Schwangerschaft einer starken Belastungsprobe gegenübersteht, er stets nur von ihrem, nie vom gemeinsamen Kind spricht, sucht Hanna beim gemeinsamen Freund Joachim Unterstützung. Jetzt erfährt Faber von dessen Bruder, dass Hanna und Joachim tatsächlich ein Kind zur Welt gebracht hätten. Allerdings haben sie sich kurze Zeit darauf getrennt; Hanna war Jüdin. Wo sie heute steckt, weiss der Bruder nicht. Der Wüste entkommen, machen sich die beiden Männer auf die Suche nach Joachim, der sich irgendwo in Mexiko als Tabakanpflanzer niedergelassen hat. Sie kommen zu spät: Joachim hat sich erhängt, die Maden haben fette Beute.

Noch in der Wüste hat Faber auf seiner, so Frischs «Bericht», Hermes-Baby einen Abschiedsbrief an Ivy, seine derzeitige Freundin, geschrieben. Auch dies ein Zufall, der nicht unmotiviert ist. Natürlich stellt sich das Verhältnis zu ihr später als schon lange zerrüttet heraus. Aber Auslöser für das Abbrechen dieser Beziehung war das Wiederauftauchen der Erinnerung an Hanna. «Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal,» lässt Frisch seinen Faber sagen, «als Techniker bin ich gewohnt, mit Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen.» Der erste Zufall, ausgelöst durch ein Verkehrsmittel, das Menschen über Hunderte und Tausende von Kilometern miteinander verbindet, wird ergänzt durch einen zweiten. Faber findet die Kraft nicht, Ivy, die ihn, trotz des Briefes aus der Wüste, in seiner Wohnung mit einem *candlelight dinner* überrascht, vor die Türe zu setzen. Also geht er. Klischee Luftschnappen.

In Tat und Wahrheit landet Faber beim ziellosen Herumstreichen im Hafen, wo ein Passagierschiff zum Auslaufen bereit liegt. Kurzentschlossen besteigt er dieses, reist per Schiff nach Frankreich, wo er in einer Woche zu einem Vortrag erwartet wird. Auf dem Ozeanriesen lernt er dann jene junge Frau kennen, die die Kette der Zufälle – oder eben Fügungen – vervollständigt: Sabeth. Die beiden, die so viele Jahre trennt, freunden sich an. Er verliebt sich in das Mädchen. Doch erst in Frankreich, während seinem Vortrag über Staudämme irgendwo in der Dritten Welt, realisiert der Mann in der Krise seinen Gemütszustand. Er rast los, will sehen, ob er Sabeth dort antrifft, wo sie vorhatte hinzugehen, im Louvre. Und tatsächlich begegnet er ihr. Er mietet ein Auto und fährt mit der jungen Frau über Südfrankreich und Italien Richtung Athen, jenes Reiseziel, das sie per Anhalter hatte erreichen wollen. In Südfrankreich offenbaren sich die beiden ihre Zuneigung; die Tage in Italien werden zu einer Art Flitterwochen – orchestriert von Sabeths archäologischen Interessen. Dann endlich, auf dem Gelände der Villa Massima bei Tivoli, erzählt Sabeth Faber von ihrer Mutter, die in Wahrheit niemand anders als besagte Hanna ist – und Walter Faber reist somit mit seiner eigenen Tochter.

Das Wiederlesen von Frischs Buch, mit dem er damals Ende der sechziger Jahre eine Art Meilenstein gesetzt hatte, führt ein Stück Literatur vor Augen, das von der





Autoreflexion lebt, die Sinn und Ziel der Existenz in Frage stellt. Dieses Selbstentblößen hat Frisch mit dieser Inzestgeschichte zu einem Punkt getrieben, an dem die Fiktion in den Hintergrund tritt, die Emotion als eigenständige Authentizität daherkommt. Das literarische Prozedere nun in das Medium Film zu übersetzen, hätte meines Erachtens erstmal eine Befreiung zur Folge haben müssen. Nur die Loslösung von der Struktur, die Frisch als literarischen Wanderweg durch die Seele des plötzlich auf sich selbst zurückgeworfenen Intellektuellen angelegt hat, hätte eine erneute Konzentration auf die Essenz der Vorlage ermöglicht. Was Schlöndorff so auf die Leinwand wirft, ist letztendlich nichts anderes als ein bebildertes Hörspiel. Das Innenleben, eine Domäne der Literatur, hätte aus dem reflektierten Passivum mehr zum sichtbaren Aktivum herausgeführt werden müssen. Die Sorgfalt, mit der Schlöndorff die Dialoge aus Frischs Buch zu übernehmen sich angestrengt hat, unterstreicht nur noch das Missverständnis, das traurigerweise Schlöndorffs Filmographie je länger desto hartnäckiger als Kontinuum zu kennzeichnen scheint. Also doch eher Literaturkritik?

Zu den Ärgernissen des Films HOMO FABER gehört letztendlich auch der handwerkliche Aspekt. Wenn der Filmemacher in dem Presseheft betont, es sei halt keine Geschichte, wie sie Hollywood zu erzählen gewohnt sei, die aber seiner Meinung nach trotzdem ein grosses Publikum finden könne, birgt das schon ein teilweises Geständnis eigenen Unvermögens. So richten Schlöndorff und sein Produzent zwar einerseits mit der grossen Kelle an, auf der anderen Seite aber gelingt es ihnen nicht, die Atmosphäre jener Zeit, in der die Geschichte spielt, wirklich zu treffen. Was die Amerikaner nicht scheuen, die schamlose Hervorhebung der Besonderheiten einer jeweiligen Epoche, wird den Europäern durch ihr eigenes Pflichtbewusstsein offenbar verstellt. So wie er bei den Buchstaben des «Berichts» hängenbleibt, kommt Schlöndorff nicht über die pure Auflistung von Requisiten aus dem Jahre 1957 hinaus. Landschaften und Objekte des täglichen Gebrauchs erhalten keine "lebende", sprich dramaturgische Funktion. Sie sind Staffage. Gleiches gilt für die Kostüme, die allzu sehr aus dem Mottenschrank geholt scheinen. Und das nur deshalb, weil alles Schrille, alles Kontrastreiche vermieden wurde. Schade.

Eine der *production value* markierenden Schlüsselszenen, mit denen von der Produktion fleissig geworben wird, ist die Notlandung der Super Constellation. Schlöndorff macht sich die Mühe, das, was man einem Europäer eigentlich nicht zutrauen würde, zu zeigen. Das Flugzeug macht seine Bruchlandung. Doch statt in den entscheidenden Sekunden, beim Aufprall in der Wüste, auf die Effekte modernen Filmemachens zurückzugreifen, wird improvisiert. Es fehlen die Aussen-aufnahmen, die das Geschehen glaubhaft gemacht hätten. Die Liste der Mängel, die dem Film Kraft und Glaubwürdigkeit nehmen, liesse sich fortführen – das vielleicht nur helvetischen Kinobesuchern eigene Problem der Befremdung, die synchronisierte amerikanische oder französische Schauspieler hinterlassen, sei dabei schon ausgeklammert. Hat man sich daran einmal gewöhnt, lässt sich das Bedürfnis, den Kinobesuch doch noch geniessen zu können, auf die brillanten schauspielerischen Leistungen von *Julie Delpy* und *Sam Shepard* lenken. Und das funktioniert, obwohl Shepard für die Figur des Faber fast zu sehr als *dressman* daherkommt. Musste denn wirklich Herr Giorgio Armani als Kostümlieferant herhalten? Musste denn wirklich unbedingt das Klischee vom Hut tragenden Amerikaner, der sich in fast keiner Lebenslage von seiner Kopfbedeckung trennen mag, bedient werden? Ich jedenfalls ziehe für diesen HOMO FABER meinen Hut nicht, verberge mein Gesicht dann schon lieber hinter dem Suhrkamp-Taschenbuch mit der Nummer 354 «Homo faber» von Max Frisch: «Das Wahrscheinliche (dass bei 6 000 000 000 Würfeln mit einem regelmässigen Sechserwürfel annähernd 1 000 000 000 Einser vorkommen) und das Unwahrscheinliche (dass bei 6 Würfeln mit demselben Würfel einmal 6 Einser vorkommen) unterscheiden sich nicht dem Wesen nach, sondern nur der Häufigkeit nach, wobei das Häufigere von vornherein als glaubwürdiger erscheint.» In diesem Sinne akzeptiere ich einmal mehr die Wahrscheinlichkeit, dass auf zehnmal cinematographisches Würfeln nur ein bis höchstens zweimal das Gesetz des perpetuum mobile Mediokrität durchbrochen wird.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu HOMO FABER:

Regie: Volker Schlöndorff; Buch: Volker Schlöndorff, Rudi Wurlitzer nach dem gleichnamigen Roman von Max Frisch; Kamera: Giorgos Arvanitis, Pierre Lhomme; Schnitt: Dagmar Hirtz; Ausstattung: Nicos Perakis; Kostüme: Barbara Baum; künstlerische Beratung: Suzanne Baron; Musik: Stanley Myers.

Darsteller (Rolle): Sam Shepard (Walter Faber), Julie Delpy (Sabeth), Barbara Sukowa (Hanna), Dieter Kirchlechner (Herbert Hencke), Traci Lind (Charlene), Deborah-Lee Furness (Ivy), August Zirner (Joachim), Thomas Heinze (Kurt), Bill Dunn (Lewin).

Produktion: Bioskop Film, München, Action Films Paris in Zusammenarbeit mit Stefi 2/Home Video Hellas Athen; Produzent: Eberhard Junkersdorf; Herstellungsleitung: Alexander von Eschwege. Deutschland/Frankreich 1990. 35mm, Farbe; Länge: 117 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, München.