

Christian Kirchmeier

„Ich habe nichts mehr zu sehen.“ Die Ästhetik des Blicks in  
Max Frischs und Volker Schlöndorffs *Homo faber*<sup>1</sup>

*Abstract*

*Max Frisch verhandelt in dem Roman Homo faber Themen aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung – beispielsweise in den Motiven der Blindheit, des Bilderverbots und der filmischen Aufzeichnung. Der vorliegende Beitrag zeigt, wie der Text anhand dieser Thematik eine implizite Ästhetik zweier Typen des Blicks entwirft, die im Anschluss an Simone de Beauvoir als technischer und magischer Blick unterschieden werden können. Der technische Blick der Kamera ist für diese Ästhetik ein Problemfall, denn Fabers Kamera speichert nur die Ereignisse, verunmöglicht aber eine Präsenzerfahrung. Dieses Problem ist in Volker Schlöndorffs Verfilmung virulent: Im visuellen Medium ist der Blick autoreflexiv und verweist den Film unweigerlich auf seine eigene Medialität.*

Volker Schlöndorff hatte es schwer mit der Verfilmung von Frischs *Homo faber*. Wie sollte die konsequent subjektive Erzählperspektive des Romans an die Darstellungsmöglichkeiten einer objektiven Kameraperspektive angepasst werden? Wie würde man die zahlreichen inneren Monologe umsetzen, ohne dass ein Großteil des Filmes von einer Stimme aus dem Off gesprochen würde? Wie lassen sich die vielen Analepsen und Prolepsen im Film unterbringen, wo doch das Medium des Filmes viel stärker der Chronologie verpflichtet ist als der literarische Text, in dem der Leser relativ schnell zwischen verschiedenen Stellen hin und her blättern kann? Wie waren andere, ganz praktische Probleme zu lösen: die vielen Handlungsorte etwa oder das Problem der Filmrechte, die erst 1988 an Max Frisch zurückgingen?

Alle diese Schwierigkeiten erscheinen mir allerdings lösbar – und man kann darüber diskutieren, ob man sie anders als Schlöndorff hätte lösen können. Aber es gibt ein weiteres Problem, das meiner Meinung nach alle anderen in den Schatten stellt: Schlöndorff konnte nicht umhin, sich mit einer ursprünglichen Verfilmung des *Homo faber* auseinanderzusetzen.

---

<sup>1</sup> Der Aufsatz geht auf einen Vortrag im Rahmen des Literaturworkshops zu Max Frischs *Homo faber* an der LMU München zurück, der mündliche Stil wurde für den Text beibehalten.

Dieser Film ist eine ungeschnittene Rohfassung, die – soweit wir wissen – nur ein einziges Mal gezeigt worden ist, und zwar am 15. Juli 1957 in Düsseldorf.<sup>2</sup> Der Regisseur dieses Filmes ist niemand anderes als der Protagonist der Romans, Walter Faber selbst. Denn der Ich-Erzähler Faber berichtet nicht nur die Ereignisse, er filmt sie auch, und er erzählt sogar, wie er filmt, was er sieht. Der Film ist also dem literarischen Text eingeschrieben, lange bevor er von Schlöndorff zum ersten Mal auf eine reale Leinwand gebracht wurde. Dieser Film *des* Romans, der ein Film *im* Roman ist, hat Schlöndorff zu einer *Mise en abyme* gezwungen, die bewirkt, dass seine Verfilmung immer einen Schritt hinterher ist: Schlöndorff muss immer auch Fabers Film filmen. Um zu verstehen, mit welcher medialen Konfiguration es eine Verfilmung des Romans unweigerlich zu tun bekommt, muss deswegen der Blick zuerst auf den literarischen Text selbst gerichtet werden. Ich möchte daher im Folgenden einige wenige Stellen aus dem Roman diskutieren und anhand dieser Textstellen herausarbeiten, welche narrative Funktion der Fabersche Film erfüllt.

Mit Hinblick auf die Kybernetik-Anspielungen im Text könnte man Walter Faber, den Techniker und Kybernetik-Experten, im ersten Teil des Romans als Cyborg, als *Cybernetic Organism* bezeichnen.<sup>3</sup> Denn Faber schließt sich immer wieder an zwei technische Geräte an, die in bestimmten Situationen seine Hand bzw. sein Auge ergänzen. Das erste Gerät ist seine Schreibmaschine mit dem Namen „Hermes-Baby“. Sie ersetzt seine ‚natürliche‘ Handschrift, die er, wie er zu Beginn der

---

<sup>2</sup> Zu den Zeitangaben im Roman s. Klaus Müller-Salget. *Max Frisch. Homo faber*. Überarb. u. erw. Neuausgabe Stuttgart: Reclam 2008, S. 122-124.

<sup>3</sup> In einem der ersten Gespräche mit Sabeth auf der Schifffreise doziert Faber über die Kybernetik und gibt sogar einen Literaturhinweis auf Norbert Wiens *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* von 1948 (S. 74f.). Dieser Gründungstext, der einer jungen Disziplin ihren Namen gab, hatte maßgeblichen Anteil an der Hochphase der Kybernetik in den 50er Jahren. Thema des Buches ist gewissermaßen der „Cyborg“ *avant la lettre*, also die Schnittstelle zwischen Lebewesen und Maschine (beispielsweise zwischen Pilot und Flugzeug). Der Text ist auf Deutsch erschienen als: Norbert Wiener. *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*. Düsseldorf u.a.: Econ 1992 [erste deutsche Übersetzung 1963], darin finden sich auch einige Seiten über den Maxwellschen Dämon (S. 99-101), der Fabers Dissertationsthema gewesen war.

‚zweiten Station‘ erwähnt, nicht leiden kann. Sie ist auch das Gerät, mit dem er seinen Bericht zuallererst verfasst und im Medium der Schrift speichert. Was der Leser der ‚ersten Station‘ des Romans vorliegen hat, ist genau der Text, der aus dieser Schreibmaschine stammt. Das zweite Gerät ist die Kamera, die als sein drittes, technisches Auge fungiert und ein objektives, wiederholbares Abbild der Welt im Medium des Films speichert.

Fabers Kamera ist in dem Roman Teil eines größeren narrativen Diskurses, der als implizite Ästhetik des Blicks verstanden werden kann. Faber ist ständig damit konfrontiert, dass die Menschen in seinem Umfeld anders und mehr sehen als er selbst. Sei es Herberts ‚Erlebnis‘ angesichts der Wüstenlandschaft, sei es Sabeth bei der Betrachtung von Kunstwerken. Faber kann sich nur wundern, dass alle anderen ästhetische Erfahrungen sammeln, während er, obgleich er alles filmt, nicht in der Lage ist, ästhetisch zu erleben. Zum Thema Naturerlebnis kommentiert er:

Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. (S. 24)<sup>4</sup>

Ganz analog beschreibt er seinen Versuch, quasi experimentell ein Kunsterlebnis zu erzwingen:

Dann, als Sabeth mich allein gelassen hatte, steckte ich die Zeitung ein, die ich sowieso nicht lesen konnte, und stellte mich vor irgendeine Statue, um den Ausspruch ihrer Mama zu prüfen. Jeder Mensch könne ein Kunstwerk erleben! – aber Mama, fand ich, irrte sich.

Ich langweilte mich bloß. [...]

Ich kann es nicht ausstehen, wenn man mir sagt, was ich zu empfinden habe; dann komme ich mir, obschon ich sehe, wovon die Rede ist, wie ein Blinder vor. (S. 110f.)

---

<sup>4</sup> Seitenzahlen ohne Quellenangabe beziehen sich auf die Ausgabe Max Frisch. *Homo faber. Ein Bericht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Zur begrifflichen Klärung des Unterschiedes zwischen Fabers Blick und dem Blick der anderen Figuren lässt sich an eine Unterscheidung Simone de Beauvoirs anschließen. In ihrem Buch *Das andere Geschlecht*, das Frisch zur Zeit der Arbeit an seinem Roman wohl bekannt war, beschreibt sie den Geschlechterunterschied in den Gesellschaften der „Urhorden“. Das weibliche Prinzip habe die Frau auf ihre „natürlichen Funktionen“ beschränkt, während im Paradigma des männlichen Prinzips der Mann als „*homo faber*“, als Schöpfer und Erfinder gedacht wurde.<sup>5</sup> Zur Unterscheidung dieser beiden Typen führt de Beauvoir auch die Differenz zwischen Magie und Technik an.<sup>6</sup> Auf den Roman bezogen lässt sich in diesem Sinn der Blick Walter Fabers durch das Auge der Kamera als technischer Blick begreifen, der zwar reproduzierbar ist, aber die Gegenwart des Erlebnisses verliert. Dem technischen Blick entgegengesetzt ist der magische Blick, der zwar nicht gespeichert wird, mit dem aber Präsenz ästhetisch erlebt werden kann.

Wenn der Text immer wieder Fabers Blindheit thematisiert, so ist damit vor allem das Fehlen des magischen Blicks gemeint, also seine Unfähigkeit, die Welt ästhetisch zu erleben. In seiner ästhetischen Blindheit stellt der Roman Faber in Opposition zu der Figur Armins. Armin war ein 50-60jähriger Mann, als er sich regelmäßig mit der Schülerin Hanna in München traf. Allein das Altersverhältnis spiegelt also ungefähr die Beziehung von Faber und Sabeth. Vor allem aber ist Armin blind. Die Beziehung von Hanna und Armin besteht dennoch darin, dass sie ihn durch die Welt begleitet, ihm quasi die Welt vor Augen führt: Sie „zeigte ihm die Schaufenster“ (S. 183) und plant mit ihm eine Reise nach Griechenland, um ihm „die griechischen Tempel [zu] zeigen“ (S. 184). Tatsächlich gelingt es Armin mit Hannas Hilfe, sich alles vorzustellen, und „heute noch“, so berichtet Faber, redet Hanna „als lebe er, als sehe er alles“ (S. 184). Während Armin über einen magischen Blick verfügt, durch den er trotz seiner Blindheit die Welt sieht, ist Fabers Wahrnehmung auf den technischen Blick beschränkt. Wenn Hanna ihm von der Geburt ihrer Tochter erzählt, bleibt Faber nur die Ausrede: „Ich war ja nicht dabei; wie soll ich’s mir vorstellen können?“

---

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Neuausgabe Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 88f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 101.

(S. 183) und selbst wenn sie von seiner eigenen Mutter berichtet, kann Faber „bloß zuhören. Wie ein Blinder!“ (S. 184).

Nicht nur *kann* der technische Blick Fabers nicht alles sehen, er *darf* auch nicht alles sehen, was der Roman anhand von Objekten ausführt, die für die Kamera ein Tabu darstellen und sich ihrer technischen Speicherung entziehen. Diese Objekte finden sich an einem Ort, der paradigmatisch in das Feld des Magischen und Heiligen gehört, und zwar in der Maya-Gedenkstätte von Palenque in Mexiko. Dort ist der Künstler Marcel in mühsamer Detailarbeit damit beschäftigt, die heiligen Inschriften abzupausen. Faber gegenüber behauptet er, „man könne diese Hieroglyphen und Götterfratzen nicht fotografieren, sonst wären sie sofort tot“ (S. 42). Und während Faber die Maya lediglich als primitive Kultur wahrnimmt, liebt Marcel die Maya „gerade weil sie keinerlei Technik hatten, dafür Götter“ (S. 44). Das Thema des Bilderverbotes im Kontext des Heiligen und Mystischen hat Max Frisch nicht nur im *Homo faber* beschäftigt. In einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1946 notiert er:

Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen –

Ausgenommen wenn wir lieben.<sup>7</sup>

In ausgearbeiteter Form findet sich das Problem des technischen Blicks in einem Text, der 1955, also genau in dem Jahr, als Frisch mit der Arbeit am *Homo faber* begann, erstmals auf Deutsch erschienen ist, nämlich in Walter Benjamins berühmtem Kunstverkaufsatz. Benjamins Text lässt sich als theoretische Arbeit über den technischen Blick lesen. Sein Argument ist, dass der technische, reproduzierende Blick der Kamera seinen Gegenstand nicht unverändert hinterlässt, sondern ihm das nimmt, was sein „Hier und Jetzt“<sup>8</sup>, seine Unwiederholbarkeit, seine

---

<sup>7</sup> Max Frisch. *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1931-1985. Bd. II. 1944-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 374.

<sup>8</sup> Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>28</sup>2005, S. 12.

präsentische Qualität ausmacht.<sup>9</sup> Er zerstört, um Benjamins zentralen Begriff zu nennen, seine Aura. Die Aura ist aber gerade das Attribut des Heiligen<sup>10</sup> und die Bedrohung der Aura durch den technischen Blick mithin eine Bedrohung des Heiligen. In dieser Überlegung nähert sich Benjamin sowohl Marcel, der die Fotografie des Heiligen als dessen Tötung deutet, als auch Frischs Tagebucheintrag, der sich auf das Bilderverbot Gottes bezieht.

Das Motiv des Bilderverbotes wird im Roman aber nicht nur für den Bereich des Heiligen in Anschlag gebracht. An einer anderen Stelle filmt Faber Sabeth auf dem Schiff:

Einmal filmte ich sie.

Als Sabeth es endlich entdeckte, streckte sie die Zunge heraus; ich filmte sie mit der gestreckten Zunge, bis sie, zornig ohne Spaß, mich regelrecht anschnauzte. Was mir eigentlich einfallen? Sie fragte mich rundheraus: Was wollen Sie überhaupt von mir?

Das war am Vormittag.

Ich hätte Sabeth fragen sollen, ob sie Mohammedanerin sei, daß man sie nicht filmen darf, oder sonst abergläubisch. Was bildete das Mädchen sich ein? Ich war durchaus bereit, den betreffenden Film (mitsamt den Tele-Aufnahmen von der winkenden Ivy) herauszuziehen und in die Sonne zu halten, um alles zu löschen: Bitte! (S. 85)

---

<sup>9</sup> Benjamin geht allerdings insofern über Frisch hinaus, als er nicht die technische Reproduktion, sondern die technische Reproduzierbarkeit als Ausgangspunkt seiner Überlegungen wählt. Es ist also die bloße Möglichkeit der technischen Reproduktion, die Benjamin zufolge bereits das Kunstwerk verändert.

<sup>10</sup> Die Identifikation von Aura und Heiligem hat Benjamin in einer Notiz ausgeführt: „Der Kultwert (das Heilige) ist als eine mit historischem Gehalt gesättigte Aura zu definieren“ (Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Bd. VII.2. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 677, Kursivierung entfernt). Vgl. Burkhardt Lindner. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ders. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 229-251, hier S. 236-238.

Ich möchte Fabers Frage aufgreifen: Warum sollte Sabeth nicht gefilmt werden? Was ist die narrative Funktion dieses Tabus? Faber selbst begreift, dass es sich nicht um die bereits bekannte Form des religiösen Tabus handelt („Mohammedanerin [...] oder sonst abergläubisch“). Wenn man Frischs Tagebucheintrag und Benjamins Aufsatz als Kontexte heranziehen, lässt sich eine Erklärung finden: Was auf dem Schiff zwischen Faber und Sabeth beginnt, ist eine Liebesbeziehung. Weil der Blick der Liebe – zumindest in der Logik des Romans – kein technischer Blick ist, ist der geliebte Mensch für die Kamera ein verbotenes Objekt: „Du sollst Dir kein Bildnis machen“. Die Liebe ist – und zwar als Konsequenz der ästhetisch konzipierten Liebessemantik des Textes – ein Erlebnis der Gegenwart und kein reproduzierbares Geschehen, das sich technisch speichern ließe.

Als Faber zu dieser Einsicht kommt, ist es zu spät. Das, was ihm schließlich die Begrenztheit des technischen Blicks vor Augen führt, ist genau der Moment der Reproduktion: die Filmvorführung. Faber ist nach Düsseldorf gekommen, um Joachims Firma über die Plantage und den Tod ihres Mitarbeiters Bericht zu erstatten. Es entwickelt sich eine ironische Szene im nüchternen Umfeld des Sitzungszimmers des Verwaltungsrates, wo Faber, einen Wiedergänger in der Figur eines jungen Technikers an seiner Seite, den Film zum ersten und letzten Mal sieht. Fabers Rezeption des Filmes ist eine einzige Erfahrung des Verlustes. Er sieht Sabeth, aber er sieht sie nur als Reproduktion und erst diese technische Reproduktion lässt ihn den Verlust ihrer Gegenwart erkennen: „Ihr Gesicht, das nie wieder da sein wird“, „[i]hr Lachen, aber stumm“, „[i]hr Körper, den es nicht mehr gibt“, „[i]hre Augen, die es nicht mehr gibt“, „[i]hre Hände, die es nirgends mehr gibt“, „ihre Arme, die es nirgends mehr gibt“, „[i]hr Lachen, das ich nie wieder hören werde“ (S. 188-190). Faber lässt die Bänder zurück und hört auf zu filmen: „Wozu! Hanna hat recht: nachher muß man es sich als Film ansehen, wenn es nicht mehr da ist, und es vergeht ja doch alles – Abschied.“ (S. 182).

Faber hat mit streng objektivem Blick alles aufgezeichnet und doch alles verloren. Nach Sabeths Tod gibt es nichts mehr, was er mit dem technischen Auge filmen wollte. Kurz vor Ende des Romans denkt er an die Möglichkeit der Selbstblendung. Er denkt daran, weil es keinen Unterschied macht, den zu blenden, der immer schon blind war.

Ich habe nichts mehr zu sehen. Ihre zwei Hände, die es nirgends mehr gibt, ihre Bewegung, wenn sie das Haar in den Nacken wirft oder sich kämmt, ihre Zähne, ihre Lippen, ihre Augen, die es nirgends mehr gibt, ihre Stirn: wo soll ich sie suchen? Ich möchte bloß, ich wäre nie gewesen. Wozu eigentlich nach Zürich? Wozu nach Athen? Ich sitze im Speisewagen und denke: Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden? (S. 192)

Als Schlöndorff den *Homo faber* verfilmte, war er sich der Problematik des ästhetischen Blicks bewusst. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Film mit dem von mir zuletzt genannten Zitat (in etwas abgeänderter Form) gerahmt wird. Es ist auch kein Zufall, dass der Zuschauer Sabeth zum ersten Mal durch die Kamera Fabers, also mit dessen technischem Blick sieht, oder dass Schlöndorffs Faber unter zunehmender Sehschwäche leidet. Das Problem der Abbildbarkeit spielt der Film in vielen unterschiedlichen Medien durch: als Diaprojektion, als fotografische Postkarte von der Reise, als Fotografien aus Sabeths Jugend, als Gemälde im Louvre oder als antike Bildhauerei. Die Spannung zwischen technischem und magischem Blick wird für den Film zu einem prekären Verhältnis, denn durch den Medienwechsel wird der Blickdiskurs autoreflexiv. Schlöndorffs Film thematisiert dadurch die ästhetische Möglichkeitsbedingung seiner eigenen Medialität. Denn wie lässt sich der Film als Kunst begreifen, wenn er durch die Kamera scheinbar auf den technischen Blick reduziert ist? Der Film ermöglicht es, den Blick auf den Blick zu richten. Genau das ist an Schlöndorffs Verfilmung interessant: Wie der Film das Sehen und das Nicht-Sehen, und damit seine eigene mediale Ästhetik sichtbar macht.