

Alexander Sokurov, Faust

Linda Ledwinka

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ledwinka, Linda. 2015. "Alexander Sokurov, Faust." In Große Werke des Films: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2013/2014, edited by Günter Butzer and Hubert Zapf, 277-95. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



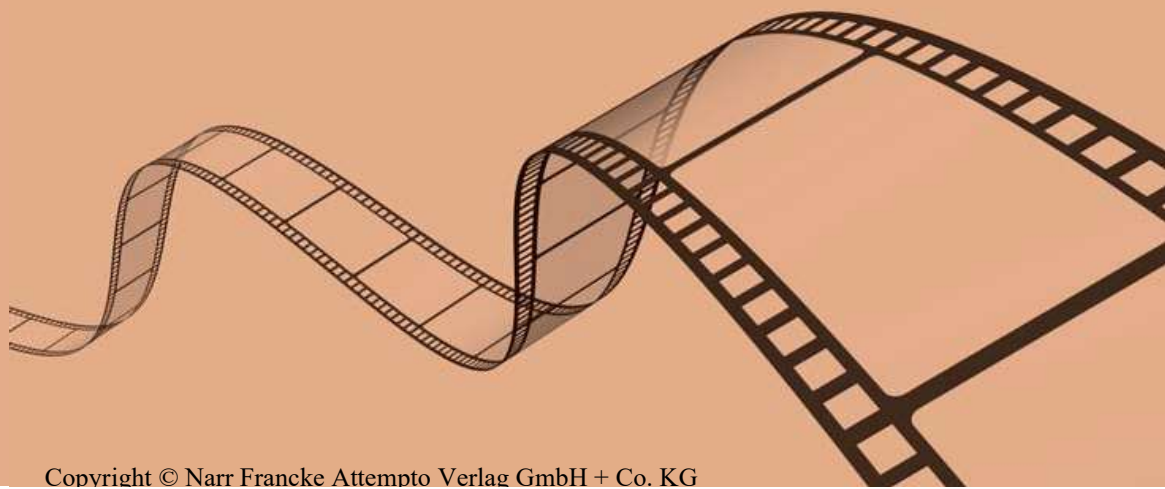
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabahaali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

Alexander Sokurov, *Faust*

Linda Ledwinka

Mein Film *Faust* ist keine werkgetreue Goethe-Verfilmung. Es ist meine Vision von Faust. Ich muss hinzufügen, dass es unmöglich ist, den Faust zu verfilmen, das Werk ist einfach zu groß. Verglichen mit der Literatur, ist das Kino unterentwickelt. Kino kann sich in dieser Hinsicht nicht mit der Literatur messen.¹

I.

Dieses Statement des russischen Autorenfilmers Alexander Sokurov, geboren 1951 in Irkutsk, macht im ersten Moment etwas stutzig, spielt er doch mit dieser Aussage auf die fortbestehende Debatte um den Stellenwert des Films im Kontext der Kunst an – eine Debatte, die dem Film gerade im Zusammenhang der Literaturverfilmung noch immer einen minderwertigen Status gegenüber der Literatur bzw. der Kunst, verstanden im hochkulturellen Sinne, zuweist. Dass Sokurov hier selbst explizit die konservative Position einnimmt und den Film gegenüber der Literatur abwertet, kann man einerseits als pure Provokation auffassen, die eine Diskussion dieser Wertsetzung anstößt und gerade im Zuge der Literaturverfilmung das Medium Film in seiner Eigenständigkeit und damit in seiner Eigenwertigkeit hervorheben soll. Andererseits sieht Sokurov in der noch verhältnismäßig jungen Kunst des Films ein großes Potenzial, das durch die Adaption und Übersetzung künstlerischer Verfahren der unterschiedlichen Künste weiter ausgeschöpft werden kann. Und in genau diese beiden Diskussionszusammenhänge lässt sich Sokurovs eigenwilliger und nicht werkgetreuer Faust-Film stellen. Denn gerade die filmische Umsetzung von Goethes *Faust* als ein prominentes Gut der Hochkultur verdeutlicht den unsicheren künstlerischen Status des Films bzw. des Kinofilms, der durch die Frage, ob der Film dem Stoff gerecht werden konnte, immer wieder zutage tritt. So reflektiert Sokurovs *Faust* das Medium Film im Spannungsfeld von populär- bzw. massenkultureller und hochkultureller Zuschreibung, indem er Goethes *Faust* mittels postmodernem Zitat- und Zeichenspiel verfremdet, und somit einen eigenen, verdichtet und selbstreflexiv angelegten Faust schafft, der bei den Filmfestspielen von Venedig 2011 den Goldenen Löwen gewann.

Dieser Preis rief in den Medien kontroverse Reaktionen hervor, wobei institutionalisierte Medienformate und Titel, wie beispielsweise die Zeitungen *Zeit*, *The Guardian*, *The Independent*, oder Deutschlandradio, diesen Film als filmisches Meisterwerk feierten,² neuere und eher populärkulturell ausgerichtete Formate hingegen kritisie-

¹ Interview mit Alexander Sokurov, geführt von Teresa Corceiro. In: *Faust*. Bonus. 00:00:08–00:00:38.

² Hier wären beispielsweise der Theaterkritiker der *Zeit*, Peter Kümmel, oder der Deutschlandradio-Filmkritiker Josef Schnelle, zu nennen, die vor allem die künstlerische Bildinszenierung, die sich an die Ästhetik der flämischen Meister anlehnt, und die experimentelle Schnitttechnik,

ren Sokurovs Film für seine Opulenz und seinen hochkulturellen Impetus, der als „theatralisch-opernhafte Inszenierung“ aufgefasst wird, der „in expressiven Bildern und Körperwelten [schwelge]“, es aber nicht schaffe, „den spröden Text für jüngere Zuschauer zu erschließen.“³

In der bisher übersichtlich anlegten Forschung wird der Faust-Film als Kulminationspunkt in Sokurovs Œuvre aufgefasst. Die Slawistin und Filmwissenschaftlerin Nancy Condee verweist auf die intertextuelle Verbindung zum eigenen filmischen Werk des russischen Regisseurs:

The lengthy forest scene after Valentin's burial intersplices the dialogues of Faust and Margarete with those of Mauricio and Margarete's mother to suggest the rich correspondences between the pairs. These correspondences are in turn underscored by Sokurov's own self-citation: Margarete's mother reproduces verbatim Ewa's remarks to Hitler (*Moloch*) on the nature of death. This complex orchestration, both aural and conceptual [...], encourages a lateral reading of Sokurov's work more broadly from film to film.⁴

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt der Sokurov-Experte Jeremi Szaniawski, der zum Kino Alexander Sokurovs die aktuellste Monografie veröffentlicht hat und der den *Faust* unter anderem als einen Rückblick auf das bisherige Filmschaffen Sokurovs versteht:

With *Faust*, however, his most expensive (and, in many ways, most expansive) project, Sokurov not only crowns the tetralogy and its exploration of the nature of power and the price of the human soul, but also his career itself. Much as it offers a catalogue of human shortcomings throughout its narrative, *Faust*, in a dream-like fashion evoked above, seems to revisit Sokurov's entire oeuvre: from the fairy tale environment of *Mother and Son* and late medieval imagery found in *Whispering Pages* to the apocalyptic considerations of *Mournful Insensitivity*; from the uncomprehending relationship with the father to the fascination with the military; from the obsession with death and funeral rituals (*The Second Circle, Save and Protect*) to the difficult, pessimistic celebration of life and beauty (the 'star child' from *Days of Eclipse*) [...].⁵

Diese aufgezeigte selbstreflexive Dimension von Sokurovs *Faust* steht damit in Verbindung mit der bereits angedeuteten Reflexion des Mediums Film im Spannungsfeld von populär- bzw. massenkultureller und hochkultureller Zuschreibung, die vor dem Hintergrund der Bearbeitung des Goethe-Stoffs ersichtlich wird. Daher soll im Weiteren untersucht werden, wie das oben erwähnte postmoderne Zitat- und Zeichenspiel angelegt ist, oder einfacher gefragt: Was macht Sokurov eigentlich mit Goethes *Faust*? Wie bearbeitet er die Vorlage?

Der Regisseur verfremdet und entstellt den Goethe-Text, indem er drei Bearbeitungsschritte durchführt. Erstens adaptiert er die in Goethes Werk angelegte Gattungshybridität und erhebt diese zum formalen Konstruktionsprinzip seines Films.

Kameraperspektive sowie den Einsatz neuer, bildverzerrender Kameralinsen hervorheben. Siehe Kümmel, „Film ‚Faust‘“, oder Schnelle, „Faust im Kino“.

³ Cinema.de, „Faust“, siehe auch Grozdanovic, „Alexander Sokurov's Odd, Dense & Bizarre ‚Faust‘“.

⁴ Condee, „Faust (2011)“.

⁵ Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, S. 252.

Zweitens werden die vereinzelt eingestreuten Goethe-Zitate dekontextualisiert und damit die ursprüngliche Bedeutung innerhalb der Vorlage dekonstruiert. Und drittens wird der somit semantisch verformte Stoff durch die Einbindung dieses Films in eine Tetralogie der Macht⁶ rekontextualisiert, so dass auf diese Weise eine neue Bedeutung rekonstruiert und der Stoff reaktualisiert wird.

II.

Bevor das oben angesprochene formale Konstruktionsprinzip der Gattungshybridität im Film Sokurovs einer eingehenden Betrachtung unterzogen wird, muss erst einmal rekapituliert werden, wie dieses Verfahren in Goethes *Faust* angelegt ist. So lässt sich Goethes *Faust* grundsätzlich in Gelehrtentragödie und in Bürgerliches Trauerspiel unterteilen, wodurch ebenfalls die poetologischen und historischen Implikationen des jeweiligen Genres zum Tragen kommen. Wie Ulrich Gaier hervorhebt, umfasst dieses Werk darüber hinaus weitere literarische Formen vom Spätmittelalter bis zur Weimarer Klassik, wie zum Beispiel den Knittelvers, der die Form von Fausts erstem Monolog bestimmt und auf das 15./16. Jahrhundert verweist, oder die Volksliedtravestien in *Auerbachs Keller*, die auf Herders *Volkslieder*-Projekt von 1774 bzw. 1778/79 anspielen.⁷ Somit eröffnet Goethe durch dieses Verfahren einen umfassenden, metapoetischen Diskurs, der die Frage nach der *conditio humana* in den Verlauf der Geschichte integriert.

Auf ähnliche Weise verfährt Sokurov in seinem Faust-Film. Neben Anspielungen auf die Filmgeschichte vom Stummfilm bis zum Digitalfilm sowie Zitaten aus der Literatur, wird auch auf die Malerei und Musik verwiesen. So erinnern vor allem die Filmaufnahmen mit ihrer braun-grün-gelblichen Färbung und Bildkomposition unter anderem an Gemälde der flämischen Meister. Auch die von Andrey Sigle komponierte Filmmusik stellt eine Anspielung sowohl auf klassische Musik des 19. Jahrhunderts als auch auf klassische Filmmusik und ihre Funktionsweise dar. Auf diese Weise wird einerseits die Bedeutung auf der diegetischen Ebene mitgetragen, indem diese Zeichen im Sinne Lotmans in ihrer Eigenschaft als sekundäre Signifikate verwendet werden. Andererseits wird, wie es sich bei Goethe nachvollziehen lässt, somit eine metapoetische Ebene konstruiert, die sich als ein Diskurs über Kunst an sich und den Film in Speziellen verstehen lässt. Dieser metapoetische, selbstreflexive Impetus ist bereits in der Eingangsszene von Sokurovs *Faust* angelegt.

Der Film beginnt, ähnlich Murnaus Faust-Film, mit einem Kameraflug durch den Himmel. Kurz wird ein im Nirgendwo aufgehängter Spiegel, über den ein Tuch hängt, ins Bildzentrum gerückt. Dieses Tuch wird vom Wind heruntergeweht. Die Kamera folgt dem Tuch, sodass eine Landschaft in den Blick kommt, die an Peter

⁶ Siehe Beumers, „Aleksandr Sokurov: Faust (2011)“: „Sokurov’s Faust is supposed to be the final part of the tetralogy, Moloch (Molokh, 1999), Taurus (Telets, 2001) and The Sun (Solntse, 2005), which showed men (political leaders Hitler, Lenin and Hirohito) obsessed with ideas that were incompatible with the pettiness of everyday life [...]“

⁷ Vgl. Gaier, „Kommentar, Wort- und Sacherläuterungen“, S. 344–352.

Jacksons ‚Mittelerde‘ erinnert, wie auf Abb. 1 zu sehen ist, und damit die Erwartungshaltung eines großen Fantasy-Abenteuers präfiguriert, die jedoch so nicht erfüllt wird.



Abb. 1



Abb. 2: Albrecht Altdorfer, *Alexanderschlacht*

Auf einen der zentralen Bezüge, der in dieser Anfangssequenz hergestellt wird, verweist der russische Kunst- und Kulturhistoriker Michail Jampolski:⁸ das Gemälde *Alexanderschlacht* (siehe Abb. 2), das der Regensburger Maler Albrecht Altdorfer (ca. 1480–1538) im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. 1529 fertiggestellt hat.⁹ Wird hier die berühmte Schlacht zwischen Alexander dem Großen und dem persischen Großkönig Darius III. bei Issus gezeigt, die nach Friedrich Schlegel „nicht historisierend, sondern wie ein Ereignis seiner Zeit geschildert [ist]“¹⁰, so hat Sokurov die Schlacht entfernt und nur die Landschaft wie auch die Legendentafel in modifizierter Weise übernommen, wobei die Inschrift durch einen Spiegel ersetzt worden ist. Die Referenz auf dieses Gemälde schafft eine Verbindung zwischen Film und Kunst und stößt vor diesem Hintergrund einige Überlegungen an. Mit dem

⁸ Siehe Meuser, *Pressebeft Faust*.

⁹ Buchner, *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*, S. 3.

¹⁰ Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*, S. 14.

Verweis auf das Gemälde als Auftragsarbeit wird hier auf die Problematik hingewiesen, dass Kunst bzw. Film finanziert werden muss, und zeigt damit die Abhängigkeit des Films von ökonomischen Bedingungen auf. So plante Sokurov für seine Filme, wie *The Russian Ark* (2002), *Mother and Son* (1996), *Moscow Elegy* (1986) in der Regel immer mit einem kleinen Budget, um sich die größtmögliche Unabhängigkeit für sein Filmschaffen zu bewahren.¹¹

Anders verhält es sich mit seinem Faust-Film, der von vornherein als ein finanzielles Großprojekt angedacht war: Beispielsweise lehnte die deutsche Filmförderung die Finanzierung dieses Projekts ab.¹² Um den Film doch noch realisieren zu können, wandte sich Sokurov schließlich an den damaligen russischen Ministerpräsidenten Vladimir Putin, der es ermöglichte, dass die russische Filmförderung die benötigten 10 Millionen Euro bereitstellte.¹³ Dies hatte zur Folge, dass sich der Regisseur von da an immer wieder von Putin und seiner Politik distanzieren musste und sich darum bemühte, klarzustellen, dass er und sein *Faust* nicht in einem konkreten parteipolitischen Kontext zu verstehen sind. Damit unterliegt Sokurov einem Rechtfertigungsdruck, wie es der folgende Ausschnitt aus einem Interview mit der britischen Zeitung *The Guardians* zeigt:

He was preparing Faust, his most expensive film, just when the economic downturn struck, and couldn't find funding. But a surprise saviour stepped in: Vladimir Putin. Sokurov met Putin at the Russian PM's country residence. 'I told him, if I don't have this opportunity to make this film, it will never happen. A few days later, I was told that the amount I needed was going to be allocated. How and why it happened I don't know. Maybe because he has a very clear idea of German culture and history. I don't think it was because of me. I've never demonstrated my loyalty to his party.' Wouldn't Putin himself make a good subject? 'I'll never make films about people like Putin because they're not of interest to me.' Does his association with Putin compromise him? 'When I met him recently, he asked if I was going to dub Faust into Russian. Reading between the lines, you could see these words as a sort of order. But I wasn't afraid to say no to him. The money allocated by him was the state's, not his own. I don't know whether he has any money. According to his official salary, he shouldn't have any money. I can only be responsible to my audience, that's all.'¹⁴

Anhand dieser skizzierten Umstände lässt sich sehr gut verdeutlichen, wie schnell der autonome Status von Kunst oder des Films als Kunst bedroht sein, und inwiefern

¹¹ Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, S. 655.

¹² Dies wird vom Filmjournalist Rüdiger Suchsland kulturkritisch kommentiert: „Keine einzige deutsche Förderanstalt wollte diesen Film unterstützen, wo die gleichen Anstalten doch über jede Kinderbuch- und Fantasyverfilmung das Geld gleich gießkannenweise auskübeln. Faust hält man wohl für unzeitgemäß oder einfach für zu hoch fürs dummgeförderte Publikum.“ Siehe Suchsland, „Jehova, Jehova, Jehova...‘ – Betrachtungen eines Unpolitischen: Alexander Sokurovs FAUST-Verfilmung hat den Teufel im Leib“.

¹³ „Er habe den deutschesten Film aller Zeiten gedreht, sagt er [...], und er hat sich dazu auf einen faustischen Pakt eingelassen. Sokurov, der in seinem Leben immer wieder mit der russischen Zensurbehörde zu kämpfen hatte, bekam das Geld für seinen Faust mit Wladimir Putins Hilfe zusammen. Das ist erstaunlich, denn Sokurovs Faust ist ein Film, der sich allem staatstragenden Optimismus verschließt.“ Siehe Kümmel, „Film, Faust“.

¹⁴ Rose, „Aleksandr Sokurov: Delusions and grandeur“.

eine Ökonomisierung der Filmkunst nicht nur eine politische Vereinnahmung derselben mit sich bringen kann, sondern auch den Weg in die Kulturindustrie ebnet, und den Film damit seiner Ansicht nach aus dem Bereich der Kunst enthebt, wie Peter Rollberg kommentiert:

Sokurov's understanding of cinema and its aesthetics is related to the great achievements of the other arts, which in his view hold the standard of genuine art. For Sokurov, cinema in principle can achieve the depth of Rembrandt and Johann Sebastian Bach, the grandiosity of Michelangelo and Ludwig van Beethoven, and the refinement of Wolfgang Amadeus Mozart, once it frees itself from the commercial paradigm.¹⁵

Die Befreiung von dem kommerziellen Paradigma kann hier auch ganz eindeutig als eine Abgrenzung vom Massenkino, also dem Hollywood-Kino verstanden werden, welches die Art und Weise, wie der Zuschauer Film wahrnimmt und rezipiert, grundlegend beeinflusst und damit, formalistisch gesprochen, die Wahrnehmung automatisiert.¹⁶ Mit seinem Faust-Film arbeitet Sokurov gegen eine automatisierte Wahrnehmung seiner Filmbilder und -erzählung im Sinne des *ostranenie*-Konzepts des russischen Formalisten Viktor Schklovski: „Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe [...]: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern.“¹⁷ Sokurovs technische Mittel, diesen Verfremdungseffekt zu erzielen und damit die Sehgewohnheiten des Zuschauers zu unterlaufen, sind die niedrige Schnittfrequenz, die im gesamten Filmwerk Sokurovs auffällig ist und in *The Russian Ark* mit einer einzigen 90minütigen Kameraeinstellung ihren Höhepunkt findet, sowie endlos lange *close-ups*¹⁸, die für den Zuschauer oft nur schwer auszuhalten sind, da es scheint, dass der Blick der Figur die vierte Wand durchbricht und sich direkt auf den Zuschauer heftet, der damit vom Beobachter zum Objekt des Beobachtens, des Ansehens wird. Des Weiteren stellt die Erscheinung der vermeintlichen Ehefrau Maurizio, gespielt von Hanna Schygulla, eine Irritation dar, da sie wie ein Fremdkörper innerhalb der Diegese umherschwirrt.¹⁹ Das wahrscheinlich auffälligste Verfremdungsmittel sind die verzerrten Bilder, die mit Hilfe einer eigens angefertigten Kameralinse inszeniert werden konnten, worauf Peter Kümmel hinweist: „Sokurov manipuliert seine Welt mit ver-

¹⁵ Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, S. 655.

¹⁶ Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, S. 43: „Mein häufiges Anspielen auf das klassische Kino weist darauf hin, daß ich es für den umfassendsten und hilfreichsten Hintergrund für die Analyse der verschiedensten Filme halte. Historisch gesehen ist diese Art des Filmernachens [sic!], wie sie seit Mitte der zehner Jahre bis heute mit Hollywood in Verbindung gebracht wird, weltweit gesehen und imitiert worden. Die Sehfähigkeiten sehr vieler Zuschauer sind so durch die Rezeption klassischer Hollywood-Filme normiert.“

¹⁷ Zitiert nach Kessler, „Ostranenie“, S. 51–65, hier S. 54.

¹⁸ Hier wäre im Besonderen das überbelichtete *close-up* Margaretes in Fausts Zimmer hervorzuheben, siehe Sokurov, *Faust*, 01:40:00.

¹⁹ Siehe zum Beispiel in Sokurov, *Faust*, 00:30:38–00:37:04.

zerrenden, bewusst verunreinigten Linsen und Filtern [...].²⁰ Mittels dieser schiefen, verzerrten Perspektive wird beispielsweise in der Eingangsszene die angedeutete Orientierungslosigkeit sowie die fehlgeschlagene Suche Fausts nach dem Sinn des Lebens und der menschlichen Seele im Verlauf des Films verdeutlicht. So wird diese Bildeinstellung das erste Mal verwendet, als Faust in die Welt des Pfandleihers eintritt (siehe Abb. 3). Von da ab beginnt die gemeinsame ziellose Reise Maurizio's und Fausts, die den Bezug des Rezipienten zum Prätext ins Wanken bringt. Auf diese Weise wird das Filmschauen zu einem angestregten Beobachten, also zu einem reflektierten Rezeptionsprozess, der sowohl auf die erzähltechnische Dimension des Films verweist, als auch die Rezeptionsebene thematisiert.



Abb. 3



Abb. 4

In Verbindung mit dem Spiegel aus der Eingangssequenz wird der Rezipient also gleich zu Beginn aufgefordert, sein eigenes Filmverständnis sowie seinen Wahrnehmungsprozess zu reflektieren, und den Film im Spannungsfeld zwischen seinem Status als Massenprodukt oder Kunst zu hinterfragen. Inwiefern dieser Diskurs über die Autonomie der Kunst für diesen Film relevant ist, lässt sich ebenfalls anhand der Spiegelmetapher eruieren. Kunst habe, folgt man Hamlets Worten im dritten Akt, zweite Szene, „[t]he purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.“²¹ Entsprechend des aristotelischen Mimesis-Konzepts besitzt Kunst einerseits die Funktion, die Wirklichkeit, das Allgemeinmenschliche widerzuspiegeln, und damit bewusst und erfahrbar zu machen. Andererseits ist Kunst damit auch immer ihr Ort der eigenen Selbstreflexion. Als Erkenntnismedium darf der Film nach Sokurov daher nicht auf seinen autonomen Status verzichten.

Konkretere Überlegungen zum Film an sich und zu diesem Film im Speziellen, werden durch eine weitere Anspielung angestoßen, die sowohl eine Diskursebene über die Bedingungen des Films als auch eine Präfigurierung der Semantik auf diegetischer Ebene eröffnet: die Anspielung auf Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust – eine*

²⁰ Kümmel, „Film ‚Faust‘“. Rüdiger Suchsland beschreibt die Bilder folgendermaßen: „Die Bilder aber sind langsam und träg, breiig, milchig, so unscharf, wie in den David-Hamilton-Filmen der Spätsiebziger“, o. S.

²¹ William Shakespeare, *Hamlet*, Akt III, Szene 2, Verse 21–25.

deutsche Volkssage (1926). Auf diese Weise schreibt sich Sokurovs *Faust* damit grundsätzlich in die Faustfilmtradition ein, wobei Murnaus *Faust* einen prominenten Anfang beschreibt und Sokurovs *Faust* erst einmal das vorläufige Ende markiert. Anders als beispielsweise der später erschienene Gründgens Faust-Film orientierte sich Murnau nicht nur an Goethes *Faust*, sondern berücksichtigte das Faust-Buch von Johann Spieß (1587) und das Drama Christopher Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* (ca. 1588). Als filmtechnisches Meisterwerk der Zeit gefeiert und insgesamt ein Publikumserfolg, wurde Murnaus Faust von einigen Stellen hinsichtlich des zu losen Bezugs zu Goethes *Faust*, des fehlenden intellektuellen Anspruchs sowie des Hollywood-typischen ‚Happy-Ends‘ kritisiert, was als vertane Chance gewertet wurde, den Film an sich mittels des hochkulturellen Stoffs künstlerisch zu nobilitieren. So wie Murnaus Faustbearbeitung stellt auch Sokurovs *Faust* eine kreative Faustbearbeitung dar, die den Stoff in einer eigenen Weise reaktualisiert. Aber nicht nur über die bildliche Anspielung wird hier eine Verbindung zu Murnau hergestellt, sondern auch über das Bildformat, also die abgerundeten Rahmenecken sowie das heute eher unübliche 4:3-Stummfilmformat, sodass auf diese Weise Sokurovs *Faust* auf die Geschichte der Filmtechnik anspielt.

Einen großen Unterschied weisen diese beiden Anfangssequenzen in erzähltechnischer Hinsicht auf: handelt es sich bei Murnau um eine geschlossene Rahmenhandlung, die einen etischen²² Einstieg in die Handlung gewährleistet und damit dem Zuschauer ein höchstes Maß an Orientierung bietet, wird dieser Rahmen bei Sokurov zwar durch den Himmelflug und den Schwenk durch die Landschaft angedeutet, er erfüllt jedoch nicht die ordnende Funktion wie bei Murnau, sodass der Zuschauer bei der Suche nach Orientierung auf sich gestellt wird.

Bei Murnau hingegen werden wir als Zuschauer in die dargestellte Welt durch einen vereinfachten Prolog im Himmel eingeführt und erfahren, dass die Welt kurz vor dem Untergang steht und dass es an Faust liegt, die Welt vor Luzifer, also der Macht des Bösen, zu retten. Dieser Widerstreit von Gut und Böse, der hier klar durch die Begegnung des Erzengels mit Luzifer symbolisiert wird (siehe Abb. 4), kulminiert in der Figur des Faust: Stellt der Erzengel den altehrwürdigen Faust als ein leuchtendes Beispiel des guten, nach Wahrheit strebenden Menschen dar, so beleuchtet Luzifer das Böse in Faust, das sich durch seine Gier nach Reichtum, Wissen und Macht auszeichnet. Somit ist Faust und damit die *conditio humana* in dieser Exposition deutlich umrissen, so dass ein *telos* für diese Erzählung definiert ist: Faust muss sich selbst und die Welt vor dem Untergang bewahren, indem er beweist, dass das Gute im Menschen über das Böse siegt. Nachdem Faust Verführter und Verführer geworden ist, und somit dem Untergang entgegensteuert, schafft er es schlussendlich, sich selbst, und damit die Menschheit, zu retten, indem er getrieben von

²² Erzähltheoretischer Begriff, von Roland Harweg geprägt, durch den ein Textbeginn definiert wird, der einen bestehenden Refrenzrahmen der folgenden Handlung voraussetzt. Siehe Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 170: „[...] Unterscheidung zwischen Texten, die beim Texteingang alles ausladend für den Leser erklären und einführen (emischer Textbeginn), und Texten, die solche Erklärungen nicht liefern sondern annehmen, dass der Leser sich bereits im Referenzfeld des Textes auskennt.“

seiner Liebe zu Gretchen gemeinsam mit ihr in den Tod geht und damit den Opfertod stirbt.

Sokurov hingegen beginnt seinen Film nicht mit einer so klaren und Orientierung schaffenden Exposition. Bei ihm gibt es keinen Prolog im Himmel und damit keine die Ausgangssituation erklärenden Instanzen, die so ein klares Wertesystem gründen. Der Himmel ist, bis auf den Spiegel, leer: „Bei Sokurov gibt es keinen Deal zwischen Gott und Teufel, der Himmel ist leer, Gott ist tot. Nur ein Spiegel fliegt umher. Wer hineinschaut, sieht nur sich selbst – ein trostloses Fazit, das man am liebsten in Wodka ertränken möchte.“²³ Damit verweist die Leere des Himmels, so wie der Kommentar Teresa Corceiros auf den ‚Tod Gottes‘ anspielt, nicht nur auf eine prekäre Werteordnung, sondern auch auf den prekären Status von Bedeutung und Sinnstiftung überhaupt, wie anhand der fehlgeschlagenen Sinnsuche Fausts im ersten Viertel des Films verdeutlicht wird. Gegen diese Desorientierung versucht der Zuschauer die Orientierung an Goethes Vorlage entgegen zu setzen, um sich so wenigstens im ins Absurde gehenden Handlungsverlauf zurechtzufinden. Die direkten *Faust*-Zitate stellen hier einen vermeintlichen Sinnanker dar, der sich jedoch als falsche Spur zu einem hermeneutischen Verständnis dieser Fauststoffbearbeitung erweist.



Abb. 5

Dass der Rezipient hier eine diffus strukturierte Wertewelt vorfindet, wird durch den ersten Auftritt des Doktor Faust deutlich. So wie der Himmel leer ist, so wird die Existenz Gottes, des Teufels und der menschlichen Seele bezweifelt – eine Welt, die damit einer übergeordneten Sinnsetzung entbehrt, die auf dem grundlegenden Antagonismus von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ basiert. In dieser Welt wird uns ein Faust präsentiert, der auf der verzweifelten Suche nach Sinn und Bedeutung ist, und mit Hilfe des Pfandleihers Maurizio Müller sich voll und ganz seinem Streben nach Sinnlichem, physisch Erfahrbarem und Macht um jeden Preis verschreibt. Anders aber als Goethes Faust, hat für Sokurovs Faust der Pakt mit dem Teufel keine Bedeutung, da dieser Faust nicht an die Seele glaubt und somit auch nicht um sein Seelenheil fürchten muss. Somit geriert Hybris zur Allmachtphantasie und der Mensch lässt sich nicht nur mit dem Teufel ein, er setzt sich an seine Stelle. Als ihm Maurizio im Ge-

²³ Corceiro, „Vision und Traumbild“, o. S.

birge lästig wird, da er ihn für seinen weiteren Weg nicht mehr braucht, zerreißt er den Vertrag und steinigt Maurizius, den er wimmernd im Gebirge, auf dem Weg in eine Eiswüste, zurücklässt.

Wie in diesem Film die Umwandlung der Faust-Figur vorangetrieben wird, lässt sich vor allem an Umgang und Funktionalisierung der Zitate aus Goethes *Faust I und II* des Drehbuchautors Juri Arabov nachvollziehen. Im Folgenden wird daher gezeigt werden, wie diese Zitate aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und in einen neuen Kontext eingebettet werden.

III.

Neben den prominenten Zitaten aus Goethes *Faust*, die im Folgenden näher beleuchtet werden sollen, wurden hier etliche Zitatsspuren gelegt, wie zum Beispiel aus Goethes Trauerspiel *Clavigo*: „Die Unglücklichen sind gefährlich“²⁴, oder der *Causae et curae* Hildegard von Bingens: „Wein ist das Blut der Erde“²⁵, die in dem neuen Kontext zum einen auf ihren Ursprungstext und seine Bedeutung verweisen, zum anderen aber in ihrer Neukombination semantische Verschiebungen generieren, wie es das folgende Beispiel andeutet: Das Zitat aus einem Beitrag Goethes für das *Morgenblatt für gebildete Stnde*, vom 21. Oktober 1807, zur Eröffnung des Weimarer Theaters („Ein jeder, der sich bescheidet, kann ein Schöpfer seines Glücks im Kleinen sein.“²⁶), wird für eine der beiden Dialogszenen mit Faust und seinem Vater, der in Anlehnung an Goethes *Faust* durch Fausts Stimme aus dem Off als „dunkler Ehrenmann“²⁷ charakterisiert wird, verwendet. In dieser Szene, in der Faust seinen Vater in dessen ‚Praxis‘ besucht, um diesen um Rat zu fragen und um Geld, beziehungsweise Nahrungsmittel zu bitten, wird die Beziehung des Sohns zu seinem Vater in einem Status der Regression inszeniert. Deutlich wird dies, als Faust neben der Streckbank, an der sein Vater gerade arbeitet, in die Knie geht, sich mit beiden Händen links und rechts vom Gesicht an der Auflagefläche der Streckbank festhält, sein Kinn auf diese Fläche auflegt und wie ein Kind gerade noch über das Gerät schauen kann. Der Vater tritt hinter Faust, der diesem gerade einmal bis zur Hüfte geht, beugt sich von hinten über ihn und fragt, ob er schlecht schlafe, worauf Faust antwortet, dass er gar nicht schlafe. Dieses Bild der elterlichen Fürsorge wird jedoch in dem Moment destruiert, in dem der Vater einen gut gefllten Essenskorb erhält und den Inhalt nicht mit seinem hungrigen Sohn teilen möchte. Nachdem der Vater

²⁴ Sokurov, *Faust*, 00:16:57. Dieser Satz ist dem Helfer Maurizius‘, Ferdinand, in den Mund gelegt, der jedoch mit der Stimme seines Meisters spricht. Mit diesem intertextuellen Verweis wird somit auf die Sokurovsche Tragödie hingedeutet. Das Zitat aus *Clavigo* entstammt dem fünften Akt, als *Clavigo Marie* im Sarg liegen sieht: „Lat! macht mich nicht rasend! die Unglücklichen sind gefährlich! Ich muss sie sehen!“. Siehe Goethe, „Dramen 1765–1775“, S. 490.

²⁵ Sokurov, *Faust*, 00:50:50. Maurizius deklamiert diese Worte in Auerbachs Keller, bevor er aus einer Wand Wein sprudeln lässt.

²⁶ Ebd., 00:09:28–00:12:05.

²⁷ Ebd., 00:08:20 und Goethe, *Faust*, Vers 1034.

nicht für das leibliche Wohl seines Sohnes zu sorgen gewillt ist, wendet sich Faust mit der Bitte um Rat an seinen Vater:

Faust: ‚Wenn ich nur wüsste, dass das, was ich mache, einen Sinn hat.‘

Vater: ‚Nein. Ich geb dir nichts!‘

Faust: ‚Wieso? Wie meinst du das?‘

Vater: ‚Du willst doch Geld von mir haben. Ein jeder, der sich bescheidet, kannein Schöpfer seines Glücks im Kleinen sein.‘

Faust: ‚Ja, ja. Das Glück im Kleinen. Schon tausendmal gehört!‘²⁸

Faust, der hier als kindlich anmutender, verzweifelt Suchender dargestellt wird, erhält von seinem Vater keine Hilfe. Er will und kann seinem Sohn keine Orientierung bieten und lehnt somit seine Funktion als Vorbild ab: ‚Vater: Was gibt’s da zu sehen? Ich bin doch kein Bild!‘²⁹ Dass Sokurov dem Vater einige Worte des klassischen Goethe in den Mund legt und ihn zudem eng mit dem Prinzip des ewig Weiblichen verknüpft, so dass er nicht mehr dem männlichen Prinzip des Vorwärtstrebens verhaftet ist,³⁰ verweist auf die Instanz Goethes in seiner Rolle als Vorbild oder Orientierungspunkt für diesen Film. Auf diese Weise zeigt der Regisseur, inwiefern sich sein Werk aus einem vermeintlichen infantilen Status der getreuen Stoff-Adaption erhebt, seine eigene Sinnkonstruktion vornimmt und sich von seinem Vorbild distanziert, so, wie Faust im Anschluss an diese Szene seinen Vater verlässt und Maurizio als neuen Orientierungspunkt der Ziellosigkeit wählt.

Diese Form der Funktionalisierung von Zitaten, und im Folgenden von Goethes *Faust*-Zitaten im Speziellen, zeigt hier die Umwandlung von Sokurovs Faust-Figur auf, die im Verlauf des Films eine allmähliche Dekonstruktion des Goethe-Vorbilds und schließlich eine Umwertung vollzieht. Werden die Zitate zu Beginn noch in einem der Vorlage ähnlichen Kontext und ähnlicher Figurenbesetzung verwendet, zerfällt diese Zuordnung ab einem gewissen Zeitpunkt. Es wird sich zum Beispiel zeigen lassen, dass Sokurov die Redeanteile von Faust, Maurizio und Wagner vertauscht. Maurizio übernimmt Redeanteile von Goethes Faust-Figur, Faust übernimmt einiges von Goethes Wagner und Wagner schleicht sich als Fausts Dialogpartner in einige Faust-Monologe der Goethe-Version ein. Ausgangspunkt, an dem die Bezüge zu Goethes Faust ins Wanken geraten, ist das Studierzimmer.

Wie bei Goethe denkt Faust über die Übersetzung des Johannesevangeliums nach, mit dem Unterschied, dass er die Übersetzungsproblematik mit Wagner gemeinsam eruiert:

Faust: ‚Im Anfang war das Wort.‘

Wagner: ‚Und das Wort war bei Gott.‘

Faust: ‚Verstehst Du wie das gemeint ist?‘

Wagner: ‚Nein.‘

Faust: ‚Ich auch nicht.‘

Faust: ‚Ich kann das Wort unmöglich so hoch schätzen.‘

Wagner: ‚Sie müssen’s anders übersetzen.‘

²⁸ Sokurov, *Faust*, 00:10:00–00:10:34.

²⁹ Ebd., 00:08:40.

³⁰ Vgl. Goethe: ‚Faust. Kommentare‘, S. 817.

- Faust: ‚Vielleicht der *Sinn*. Im Anfang war ... im Anfang war ... im Anfang war der Sinn, der alles wirkt und schafft?‘
 Wagner: ‚Im Anfang war das Ich.‘
 Faust: ‚Wessen Ich?‘
 Wagner: ‚Meins!‘
 Faust: ‚Du warst am Anfang?‘
 Wagner: ‚Warum nicht?‘
 Faust: ‚Dann sind wir alle verloren.‘ [...]
 Faust: ‚Am Anfang war das Wort. Wagner! Am Anfang war das Wort.‘
 Wagner: ‚Sie irren sich. Am Anfang war ein Ich. Das sagt ihnen ein kleiner, kluger Wagner, der vor Liebe zu seinem Lehrer fast vergeht.‘³¹

Anders als bei Goethe wird der Monolog als Dialog zwischen Lehrer und Schüler arrangiert. Indem Sokurov diesen Monolog auf zwei Sprecher verteilt, wird hier die in Faust angelegte Dualität und spätere Spaltung inszeniert. Ebenso lässt sich eine homologe Beziehung zwischen Goethes Faust und Wagner, sowie Sokurovs Maurizio und Faust nachweisen. In der Badehausszene deklamiert Maurizio vor dem sich unwohl fühlenden Faust: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich’s sein.“³², so, wie Faust zu Wagner während des Osterspaziergangs spricht.³³ Steht der Wagner Goethes für den Buchgelehrten, dem das menschliche Treiben suspekt erscheint, ist Sokurovs Wagner ein an der fehlenden Anerkennung seines geliebten Lehrers leidender, verrückter Wissenschaftler, der am liebsten mit seinem Lehrer eins sein möchte. Diese Figuren- bzw. Identitätsverwirrung findet schließlich ihren Kulminationspunkt in der Begegnungsszene mit Margarete:

- Wagner: ‚Glauben sie, er ist Faust? Der ist nicht Faust, ich bin Faust. Er hat alle Ideen mir gestohlen. Er ist ein Usurpator! Ja, ich bin der kleine Wagner, der kleine Wagner. Ich bin der große Wagner, der sehr große Wagner. Ich bin Faust!‘
 [Frau von oben:] ‚Was für ein Faust?‘³⁴

Diese Identitätsverwirrung kann aber nicht nur als Verwirrung Wagners auf der diegetischen Ebene begriffen werden, mit der Frage der Frau ‚Was für ein Faust?‘ erscheint auch die Stoffgeschichte parodiert, als eine Stoffverwirrungsgeschichte, die dieser Faust-Film mit seinem Zitatspiel selbst vorführt.

³¹ Sokurov, *Faust*, 00:23:20–00:24:40. Vgl. Zitat aus Goethes *Faust*: ‚Faust: Mich drängt’s den Grundtext aufzuschlagen,/Mit redlichem Gefühl einmal/Das heilige Original/In mein geliebtes Deutsch zu übertragen./Er schlägt ein Volum auf und schickt sich an./Geschrieben steht: »im Anfang war das Wort!«/Hier stock’ich schon! Wer hilft mir weiter fort?/Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,/Ich muß es anders übersetzen,/Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin./Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn./Bedenke wohl die erste Zeile,/Daß deine Feder sich nicht übereile!/Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?/Es sollte stehn: im Anfang war die Kraft!/Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,/Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht/bleibe./Mir hilft der Geist! Auf einmal seh’ ich Rath/Und schreibe getrost: im Anfang war die That!‘ Goethe, *Faust*, Studierzimmer I, Verse 1224–1238.

³² Sokurov, *Faust*, 00:37:25.

³³ Vgl. Goethe, *Faust*, Osterspaziergang, Vers 940.

³⁴ Sokurov, *Faust*, 01:29:28–01:30:00.

Gerät hier also der Bezug auf der Ebene der Figuren beträchtlich ins Wanken, lässt sich dieses Prinzip der Verschiebung am Beispiel der Raumtransformation bzw. der Raumüberblendung im Weiteren verdeutlichen. Erkennt der Rezipient in dem dargestellten Raum, in dem die Übersetzung des Evangeliums verhandelt worden ist, sowohl den Ort als auch die Szene Studierzimmer I, so erfolgt während des Brennesselfußbades, das Faust im Anschluss an diesen Dialog nimmt, eine schnelle Folge von Raumtransformationen, die durch Fausts Frage nach dem Schierlingssaft und der damit angedeuteten Suizidabsicht initiiert wird. Kaum ordnet der Rezipient den Raum nun der Szene ‚Nacht‘ zu, ruft die Haushälterin Ida, die sich über den Geruch aus dem Studierzimmer beklagt, von unten: „Es stinkt wie in einer Hexenküche!“³⁵ Kurz darauf erscheint Maurizio wie aus dem Nichts in diesem Raum, nimmt Notiz von der aufgeschlagenen Bibel, stellt seinen Gehstock, der Knauf stellt einen Pudelpopf dar, und trinkt kurzerhand, zur Bestürzung und zum Ärger Fausts, den Schierlingssaft, der auf diese Weise zugleich auf den Verjüngungs- und Liebestrank hindeutet, den Goethes Faust in der Hexenküche erhält und konsumiert. So, wie Maurizio hier das Trinken des Elixiers für Faust übernimmt, so übernimmt er im Folgenden Fausts Redeanteile, wie zum Beispiel beim Betreten des Badehauses: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich’s sein.“³⁶ Im Prätext richtet sich Faust auf diese Weise an Wagner. Ein weiterer Tausch der Rede findet statt, während Maurizio und Faust Margarete und ihre Begleiterin verfolgen. Hier spricht, anders als bei Goethe, Maurizio die Begleiterin mit folgendem bekannten Satz an: „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?“³⁷ Erst als Maurizio Faust durch den Mord an Margaretes Bruder Valentin vollends in der Hand hat, gratuliert er Faust in der Stadtschmiede zu seinem neuen Lebenslauf.³⁸ Dass damit der eigentliche Pakt zwischen Maurizio und Faust geschlossen worden ist, wird deutlich, wenn man die entsprechende Szene im Prätext identifiziert, denn hier gratuliert Mephisto Faust am Ende der Szene ‚Studierzimmer II‘ und bevor die beiden Auerbachs Keller betreten, nachdem Faust den Pakt mit seinem Blut besiegelt hat.³⁹ Ab diesem Punkt sind die Goethe-Zitate wieder entsprechend der Rollenverteilung des Prätextes zugeordnet und der aus den Fugen geratene Bezug zum literarischen Vorbild ist damit erst einmal wieder geordnet, wie es beispielsweise Sokurovs Inszenierung der Gretchenfrage zeigt.⁴⁰ Erst nachdem Faust die ersehnte Nacht mit Margarete verbracht hat, für die er kurz vor dem Ende des Films doch noch einen richtigen Vertrag mit Maurizio geschlossen hat, gerät der Bezug zu Goethes Stoffbearbeitung erneut ins Wanken und verkehrt sich in eine semantische Opposition. Als Faust das gemeinsame Bett verlässt, treten Untote, die in ihrer Erscheinungsweise an Zombies erinnern,

³⁵ Sokurov, *Faust*, 00:26:10.

³⁶ Ebd., 00:37:25 und vgl. Goethe, *Faust*, Osterspaziergang, Vers 940.

³⁷ Sokurov, *Faust*, 00:43:34. Vgl. Goethe, *Faust*, Straße I, Vers 2605.

³⁸ Sokurov, *Faust*, 00:53:23.

³⁹ Vgl. Goethe, *Faust*, Studierzimmer II, Vers 2072.

⁴⁰ Siehe Sokurov, *Faust*, 01:36:24–01:36:47. Hier einige weitere Beispiele: Maurizio zu Faust: „Sie sind noch nicht der Mann, den Teufel festzuhalten.“ Goethe, *Faust*, Studierzimmer I, 1509–1510, und Sokurov, *Faust*, 01:21:27. Das Spinnrad-Lied Gretchens: „Meine Ruh‘ ist hin,/Mein Herz ist schwer ...“, Gretchens Stube, 3374–3375, und Sokurov, *Faust*, 01:32:15.

in das Zimmer. Es scheint, dass Faust diese Zombies zwar nicht sieht, aber auf irgendeine Weise wahrnehmen kann: „Hier ist jemand. Die Uhr steht still. Der Zeiger ist gefallen.“⁴¹ Dieses umformulierte Zitat aus *Faust II*, das dort Mephisto und dem Chor in den Mund gelegt ist,

Mephisto: ‚Die Uhr steht still.‘

Chor: ‚Steht still./Sie schweigt wie Mitternacht. Der Zeiger fällt.‘

Mephisto: ‚Er fällt, es ist vollbracht.‘

Chor: ‚Es ist vorbei.‘

Mephisto: ‚Vorbei. Ein dummes Wort./Warum vorbei?/Vorbei und reines Nichts, vollkommenes Einerlei. Was soll uns denn das ewige Schaffen! Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen? ‚Da ists vorbei.‘ Was ist daran zu lesen? Es ist so gut als wär es nicht gewesen, Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre. Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.‘⁴²

steht bei Sokurov in dem skizzierten Kontext für die Verdammung Margaretes, die den Mörder ihres Bruders gedeckt, den Mord an ihrer Mutter zugelassen und sich unzüchtig verhalten hat. Diese Rekontextualisierung des Zitats verkehrt somit die Bedeutung des Zitats des Prätextes in das genaue Gegenteil, da es dort auf die Erlösung Fausts hindeutet. In Verbindung mit Maurizio's Klage, während Faust ihn steinigt: ‚Verweile doch, das ist nicht schön!‘⁴³, wird die eigentliche Erlösung von Goethes Faust-Figur, die in ihrem letzten Monolog das ‚Verweile doch‘ ausspricht⁴⁴ und darauf im Tod ihre Erlösung findet, vollends subvertiert. Faust, der nicht an die menschliche Seele glaubt, kann somit den Pakt mit dem Teufel auflösen, ohne Konsequenzen zu befürchten. So entledigt er sich des Teufels, als er ihn nicht mehr braucht, so, wie er sich auch Gretchens entledigt und Wagner zurückgelassen hat, und entschwindet, getrieben von einem unbestimmten Drang ohne erkennbares *telos*, das nur als ein Vorwärts bezeichnet wird, in eine Eiswüste (siehe Abb. 6). Diese erinnert sowohl an Dantes letzten Höllenkreis als auch an den Schluss von Mary Shellys Schauerroman *Frankenstein* und steht als Bild der Erstarrung und Lebensfeindlichkeit in Opposition zur Frühlingszenerie in Goethes *Faust, Vor dem Thore*, die mit Fruchtbarkeit, Leben und der symbolhaften Auferstehung Fausts korreliert.

⁴¹ Sokurov, *Faust*, 01:50:30.

⁴² Goethe: ‚Faust. Texte‘, Verse 11593–11603.

⁴³ Sokurov, *Faust*, 02:06:50.

⁴⁴ Siehe Goethe, *Faust II*, Verse 11575–11586: ‚Das ist der Weisheit letzter Schluß:/Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,/Der täglich sie erobern muß./Und so verbringt, umrungen von Gefährn/Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr./Solch ein Gewimmel möchte ich sehn,/Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn./Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!/Es kann die Spur von meinen Erdentagen/Nicht in Äonen untergehn.-/Im Vorgefühl von solchem hohen Glück/Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.‘



Abb. 6

So findet Sokurovs Faust, anders als bei Goethe oder Murnau, keine Erlösung, sondern steuert einer Verdammung entgegen, die nicht, wie bei Spieß oder Marlowe, durch den Teufel exerziert wird, sondern durch einen sich selbst setzenden (Über)Mensch, der sich von Grundkategorien wie ‚Gut‘ und ‚Böse‘, ‚Gott‘ und ‚Teufel‘ verabschiedet hat, und dem dadurch entstandenen Sinn- und Wertevakuum den eigenen Willen zur Macht entgegensetzt.

Besonders interessant erscheint diese Schlusssequenz, vergleicht man sie eingehender mit der Anfangssequenz: Zoomt die Kamera zu Beginn eine fruchtbare und von Zivilisation geprägte Landschaft heran, so zoomt sie am Ende aus einer Eiswüste, einer zivilisatorischen Leere, wieder heraus in die Totale, so dass Faust als eine Rückenfigur im Stile Caspar David Friedrichs in die unwirtliche, erhabene Landschaft eingebettet wird. Ähnlich des Spiegels und seines reflexiven Impetus der Eingangssequenz, der sowohl auf die Instanz des Rezipienten als auch auf die Entstehungsbedingungen dieses Filmes und die Frage nach dem künstlerischen Stellenwert des Kinofilms im Allgemeinen verweist, stellt die Rückenfigur in der Malerei eine Identifikationsfigur für den Betrachter dar, der somit die Bildfläche als Raum wahrnehmen kann:

Die Darstellung der Rückenfigur hat ihren Ursprung in der römischen Kunst. [...] Dabei liegt ihre grundsätzliche und zugleich bedeutsamste Funktion darin, auf einer zweidimensionalen Bildfläche einen dreidimensionalen Raum darzustellen, also einen Tiefenraum im Bild zu schaffen. Da sich der Betrachter mit einer ins Bild hineinsehenden Rückenfigur identifizieren und somit die Existenz eines Raumes nachempfinden kann, wurde dieses Motiv seit seiner Entstehung in der römischen Antike zu diesem Zweck gebraucht.⁴⁵

Damit wird aber nicht in erster Linie eine Identifikation mit der Faust-Figur an sich konstruiert, sondern der Zuschauer soll am Ende dieser Faust-Version als Bildbe-

⁴⁵ Sugiyama, *Wanderer unter dem Regenbogen*, S. 4. Die Autorin gibt in der Einleitung einen historischen Abriss zur Deutung der Rückenfigur bei Caspar David Friedrich, die als Identifikationsfigur für den Rezipienten zu verstehen sein kann: ebenso kann diese die Funktion besitzen, als Bezugspunkt zu dienen, um eine Beziehung zwischen Mensch und Natur, Mensch und dem Erhabenen aufzubauen, und dies als Flächenfigur, die zur Aufhebung der Bildgrenzen beiträgt, um dem Rezipienten auf diese Weise eine Identifikation und damit den Prozess der Selbstreflexion naheulegen.

trachter mit der erhabenen Leere dieses Schlusstableaus konfrontiert werden, und auf diese Weise den eigenen Rezeptions- und Wahrnehmungsprozess spiegeln. So werden die verschiedenen Rollen beziehungsweise Rezeptionshaltungen des Zuschauers in den Vordergrund gerückt: Als empathischer Zuschauer, der in die Diegese eintauchen und sich mit dem Helden identifizieren möchte, als distanzierter und kritischer Beobachter und als Zombie, der den Film einfach konsumiert.

IV.

Wurde gezeigt, inwiefern Sokurov Goethes *Faust* durch das Spiel der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung der Zitate einer Umarbeitung unterzogen hat und damit die Figur des Faust in den Kontext des Übermenschen und als reines Prinzip des Vorwärtsdrängens übersetzt hat, so sperrt sich diese Figur für einen positiven, emphatischen Identifikationsprozess des Rezipienten. Der Rezipient findet eigentlich gar keine Figur in diesem Film, mit der er sich identifizieren möchte. Denn Sokurov zeigt hier mit seinen unsympathischen Figuren eine Welt, die, so formuliert es Ulrich Gaier im Zusammenhang der Gelehrtentragödie in Goethes *Faust*,⁴⁶ geprägt ist von gesellschaftlicher Gleichgültigkeit, wofür die Figur Altmayers als Beispiel anzuführen wäre, da dieser Margarete trotz besseren Wissens nicht rettet, und in der die Menschen ihr Vergnügen auf Kosten anderer ausleben, wie es Faust mit Gretchen und Maurizio mit Faust durchexerziert, ohne die Konsequenzen zu reflektieren. Auf diese Weise bleibt dem Rezipienten das Eintauchen in die diegetische Welt verwehrt. So könnte dem Zuschauer eine distanziert beobachtende Rolle bleiben. Dieser Akt des Beobachtens selbst wird wiederum auf der Ebene der Diegese inszeniert, wie beispielsweise ein Student Wagner und Faust beobachtet während sich Maurizio in der Kirche erleichtert,⁴⁷ Altmayer Faust und Margarete beim Waldspaziergang nach der Beerdigung Valentins⁴⁸ oder aber die Zombies Faust durch Fenster beobachten, als er Margarete nach der gemeinsamen Nacht verlässt, und damit wird dieser Akt zu einer Beobachtung dritter und vierter Ordnung⁴⁹. Denn dieser beobachtende Zuschauer soll, unterstützt durch das Mittel der *ostranenie*, eine Distanz zum Filmgeschehen beibehalten, um die Verfasstheit dieser Welt zu reflektieren, die Sokurov als Grundlage dessen begreift, was die Menschheit in die Katastrophen des 20. Jahrhunderts trieb. Liest und versteht man den Faust-Film als letzten Teil der Macht-Tetralogie Sokurovs, in der drei Machtmenschen des 20. Jahrhunderts jeweils zu einem Zeitpunkt portraitiert werden, an dem ihre Macht bereits im Schwinden begriffen ist, dann stellt Faust hier in seinem grenzlosen Streben einen Archetypen dar, der sich im 20. Jahrhundert durch Hitler, Lenin und Hirohito realisiert und damit für die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, des Holocaust, und der Atombom-

⁴⁶ Siehe Gaier, „Kommentar, Wort- und Sacherläuterungen“, S. 352.

⁴⁷ Sokurov, *Faust*, 00:35:40.

⁴⁸ Siehe ebd., 01:11:38.

⁴⁹ Siehe Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 206–208.

be steht.⁵⁰ Somit lässt sich wiederum in Bezug auf das fehlende Kriegsgeschehen auf dem Gemälde-Zitat Altendorfers fragen, ob der hier getilgte Krieg im Zusammenhang mit dem Ende des Faust-Films eine proleptische Funktion einnimmt und auf den Krieg im 20. Jahrhundert vorausdeutet. Basieren die drei Vorgängerkfilme demnach auf historischen Persönlichkeiten, handelt der Abschlussfilm von einer dem Bereich des Fiktionalen zugeordneten Figur. Somit käme Sokurovs *Faust* innerhalb der Tetralogie die Funktion zu, als dezidierte Fiktion und Kunst, im Sinne Aristoteles, das Allgemeine offenzulegen und dieses auf das historisch Besondere zurückzubeziehen, sodass auf diese Weise eine kulturkritische Funktion dieser Tetralogie identifiziert werden kann, wie sie auch in Goethes *Faust* angelegt ist, und damit Sokurovs Faust-Film auch zu einem neuen ‚Warndrama‘ macht.

Sokurovs *Faust* auf diese Bedeutungsebene zu reduzieren, widerspräche jedoch dem Bedeutungs- und Zeichenspiel, das für diesen Film aufgezeigt worden ist. Schlussendlich entzieht sich dieser *Faust* einer einhelligen Deutung, was durch den Zuschauer als *Zombie* veranschaulicht wird: Wie die Untoten Faust in Zeitlupentempo versuchen einzufangen, als er Margarete in ihrer Kammer zurücklässt, so versucht der Zuschauer-Zombie Faust über eingeübte, also automatisierte Wahrnehmungsprozesse und dumpfes Wissen über den Prätext auf den Leib zu rücken. Allerdings entzieht sich Sokurovs Faust-Figur jedes Mal einer eindeutigen Zuschreibung, sobald der Zuschauer meint, sich endlich wieder im Fauststoff-Universum zurechtzufinden. Dann legen Faust und Maurizio Rüstungen an, reiten wie Don Quijote und Sancho Panza durch eine zerklüftete Landschaft und nehmen den Zuschauer mit auf eine Reise zu einem unbestimmten ‚Dorthin‘, einem ‚Immer-weiter-vorwärts‘.

Filmographie

Faust. Produktion: Proline Film mit der Unterstützung von der Stiftung für Film- und Medienförderung, St. Petersburg (Oleg Rudnuw) und der Russischen Filmförderung (Sergej Tolstikow), Russland, 2011. Regie: Alexander Sokurov. Drehbuch: Juri Arabow basierend auf der Tragödie von Johann Wolfgang von Goethe. Kamera: Bruno Delbonnel. Musik: Andrey Sigle. Darsteller: Johannes Zeiler (Faust), Anton Adassinsky (Maurizius), Isolda Dychauk (Margarete), Georg Friedrich (Wagner), Hanna Schygulla (Maurizius' Ehefrau).

Faust – Eine deutsche Volkssage. Produktion: Universum Film AG (Ufa), Deutschland, 1925. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Hans Kyser. Kamera: Carl Hoffmann. Musik: Javier Pérez de Azpeitia (Piano) und Paul Hensel (Orchesterarrangement). Darsteller: Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Gretchen), Frida Richard (Gretchens Mutter), Yvette Guilbert (Marthe Schwerdtlein), Wilhelm Dieterle (Valentin).

⁵⁰ Diese Deutung des Faust-Films erweist sich im Feuilleton als die am weitesten verbreitete.

Bibliographie

- Beumers, Birgit, „Faust (2011)“. In: *Kinokultura*, 34 (2011)
(<http://www.kinokultura.com/2011/34p-faust.shtml>, Stand: 21.08.2013).
- Buchner, Ernst, *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*. Stuttgart 1956.
- Cinema.de, „Faust“ (<http://www.cinema.de/film/faust,4791942.html>, Stand: 15.04.2014).
- Condee, Nancy, „Faust (2011)“. In: *Kinokultura* 37 (2012)
(<http://www.kinokultura.com/2012/37r-faust.shtml>, Stand: 21.08.2013).
- Corceiro, Teresa, „Vision und Traumbild. Alexander Sokurovs ‚Faust‘-Film“. In: *3sat Kulturzeit* (<http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/159649/index.html>, Stand: 15.04.2014).
- Fludernik, Monika, *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Gaier, Ulrich, „Kommentar, Wort- und Sacherläuterungen“. In: *Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Eine Tragödie*. Erster Theil. Studienausgabe. Hg. u. kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang, „Dramen 1765–1775“. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Abteilung I, Bd. 4. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1985.
- , „Faust. Texte“. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Abteilung I, Bd. 7,1. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt/M. 1994.
- , „Faust. Kommentare“. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Abteilung I, Bd. 7,2. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt/M. 1994.
- Goldberg, Gisela, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*. München u. Zürich 1988.
- Grozdanovic, Nikola, „Alexander Sokurov’s Odd, Dense & Bizarre ‚Faust‘“
(<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/review-alexander-sokurovs-odd-dense-bizarre-faust-20131115>, Stand: 15.04.2014).
- Kessler, Frank, „Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus“. In: *montage av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 5.2 (1996), S. 51–65.
- Kümmel, Peter, „Film ‚Faust‘. Immer vorwärts, lebt weiter! Alexander Sokurovs monumentaler ‚Faust‘-Film“ (<http://www.zeit.de/2012/04/Film-Faust>, Stand: 15.04.2014).
- Luhmann, Niklas, *Die Realität der Massenmedien*. 2. erw. Aufl. Opladen 1996.
- Meuser, Gisela, *Presseheft Faust*
(<http://www.mfa-film.de/workspace/upload/pressematerial/FAUSTPresseheft.pdf>, Stand: 15.04.2014).
- Rollberg, Peter, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Lanham, MD 2009.
- Rose, Steve, „Aleksandr Sokurov. Delusions and grandeur“. In: *The Guardian*, Montag, 14. November 2011 (<http://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust>, Stand: 15.04.2014).
- Schnelle, Josef, „Faust im Kino. Aleksander Sokurovs Monumentalfilm nach Goethes Tragödie“ (http://www.deutschlandfunk.de/faust-im-kino.691.de.html?dram:article_id=56557, Stand: 15.04.2014).
- Suchsland, Rüdiger, „Jehova, Jehova, Jehova...‘ – Betrachtungen eines Unpolitischen. Alexander Sokurovs FAUST-Verfilmung hat den Teufel im Leib“
(<http://www.artehock.de/film/text/kritik/f/faust2.htm>, Stand: 15.04.2014).
- Sugiyama, Akane, *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*. Berlin 2007.

Szaniawski, Jeremi, *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of the Paradox*. London u. New York 2014.

Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. In: *montage av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 4.1 (1995), S.23–62.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Sokurov, *Faust*, 00:01:56

Abb. 2: Goldberg, *Altdorfer*, S. 10

Abb. 3: Sokurov, *Faust*, 00:19:21

Abb. 4: Murnau, *Faust*, 00:02:23

Abb. 5: Sokurov, *Faust*, 00:01:03

Abb. 6: Sokurov, *Faust*, 02:08:16

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Ribler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekinno* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopscychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.