

EINLEITUNG

Roman Mauer

*Wer sich den Wassern überlässt, selbst den sanften,
der sieht das andere Gesicht der Erde.¹*

Jean Epstein

Nur das Meer und der Himmel. Auf 150 Fotografien. Silbrige Flächen, die in stiller Übereinkunft verschmelzen. Allein Licht und Wetter variieren. Ob man den Süd-Pazifik, englischen Kanal oder das Mittelmeer betrachtet, lässt sich nur den Titeln entnehmen. Der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto wollte mit den *Seascapes* (1980–2003) ein Gefühl von Ort- und Zeitlosigkeit vermitteln. Ein Blick durch die Kamera auf den Urzustand des Meeres. Denn das reine Meer, so Sugimoto, präsentierte sich dem Auge vor Tausenden von Jahren genauso wie heute.² Die gleiche Perspektive, aber nicht mit dem Fotoapparat, sondern mit dem Kinematograf aufgenommen, würde die Dynamik der Wellen und damit die Zeit ins Bild bringen: die Zeit als solches, als dauerhafte Präsenz. Jean Epstein, der früh den visuellen Rhythmus der Wellen filmisch studiert hat, erkannte in der dynamischen Oberfläche des Meeres das ideale Motiv für die Filmkamera, weil dessen Photogénie darin bestehe, über die Bewegung die Wesenheit der Phänomene zur Erkenntnis zu bringen:³ „Allein schon durch seine Konstruktion ist es dem Kinematograph vorbehalten, das Universum als eine immerzu und allseits bewegliche Kontinuität darzustellen, fortlaufender, flüssiger und beweglicher, als es sich der unmittelbaren Erfahrung erschließt.“⁴

Diese ewige Kontinuität des Meeres wird durch den filmischen Apparat – die Linse, Blende, das Filmmaterial – zu einem historischen Dokument. Die See auf viragierte Schwarzweißfilm, dem Drei-Streifen-Technicolorfilm oder im CinemaScope-Format lässt sich der technischen Entwicklung und Vorlieben einzelner Filmepochen zuordnen. Zudem wird das scheinbar Ewige immer auch individuell gestaltet: als Impression und Expression des Kameramanns, über die Schärfe, Körnigkeit und Farbempfindlichkeit oder Belichtung, Filter und Nach-Korrekturen. Es wird verwandelt, atmosphärisch verdichtet, zum Empfindungsraum, zum Ausdruck einer emotionalen Verschmelzung der Natur und des Bewusstseins im Material – und schließlich im Auge des Betrachters: Béla Balázs, der die Stilisierung der Natur als Aufgabe der Filmkunst betrachtete, um die Stimmung einer Szene zu tragen,⁵ forderte, auch die Landschaft als Physiognomie zu begreifen, als

„ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt (...) mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck, mit einem deutlichen, wenn auch unfassbaren Sinn“⁶. Doch das „Gesicht“ des Meeres (wenn es eines hat) sträubt sich auch gegen den Rahmen der Kamera. In seiner offenen Weite deutet es auf den Raum jenseits des Bildkaders, so wie seine gewellte Oberfläche auf den Raum darunter und wie der Horizont auf den Raum dahinter verweist – gerade dieses dreifach sichtbar Unsichtbare prädestiniert die See zum mentalen Projektionsfeld, sodass es auch das eigene Gesicht sein kann, das einem aus der Meereslandschaft entgegen blickt.

Gänzlich verliert die See ihr Signum der Ewigkeit und Unveränderlichkeit im Film durch die Einwirkungen des Menschen. Die Historizität des Meeres wird an der Bauweise der Schiffe, den künstlichen Inseln sowie der Architektur der Küstendorfer und Hafenstädte ablesbar. In dieser kulturellen Überformung lassen sich soziale Prozesse einer bestimmten Zeit verorten, die im Film auch die Unterschiede zwischen Genres konstituieren und Erwartungen an die Handlung erzeugen: Man denke an die Galeere im Historienfilm, den Dreidecker im Piratenfilm, den Flugzeugträger im Kriegsfilm. Die Historie, insbesondere die Geschichte der Schifffahrt, ließe sich rekonstruieren anhand der bisherigen Spielfilme – als fiktionaler historischer Aufriss quer zur tatsächlichen Filmgeschichte, beginnend bei der Odyssee und der Argonautensage,⁷ über die Entdeckerfahrten der Wikinger⁸ oder des Christoph Kolumbus⁹ und die unzähligen Piratenfilme bis hin zu den Dutzenden Kriegsfilmen über die Panzerschiffe, U-Boote, Kriegstaucher oder Flüchtlingsfrachter des Zweiten Weltkriegs und des Pazifik-Seekriegs¹⁰ sowie die Melodramen, Thriller und Katastrophenfilme auf Kreuzfahrtschiffen nach 1945.¹¹ Ekhart Berkenhagen hat den Anfang einer solchen kommentierten nautik- und marinerelevanten Filmografie gemacht; und dabei wird schnell die eigentümlich verzogene Zeitleiste der Kinoaufarbeitung deutlich, die bestimmte Epochen vollständig überspringt, andere (man denke nur an den Piratenfilm) in unzähligen Variationen ausfabuliert.¹²

Doch die Historizität des Meeres würde sich ebenfalls offenbaren, wenn der Blick unter seine Oberfläche führen könnte, die (zu ihrem eigenen Schaden) die Kahlschläge in Flora und Fauna verdeckt. Das Kino reanimiert mittlerweile immer aufs Neue in den Unterwasser situierten Spiel-, Animations- und Dokumentarfilmen¹³ eine unberührte, bunte und fischreiche Korallenlandschaft, wie sie nicht mehr selbstverständlich ist. Dokumentarfilme des letzten Jahrhunderts eines Jacques Cousteau oder Hans Hass werden zunehmend zu Zeugnissen eines verlorenen Naturraums. So gesehen entfalten Sugimotos *Seascapes* noch eine ganz andere, unheim-



Sous le sable (Unter dem Sand, F 2000), R: François Ozon

liche (und ungewollte) Dimension. Man könnte sie nicht als Bild der Ewigkeit, sondern der Vergänglichkeit des Meeres lesen, nicht als Blick in die Frühzeit, sondern in die dystopische Zukunft der See: Die kontemplative Leere der Oberfläche würde dann die gespenstische Leere unter dem Meer widerspiegeln.

Funktionen des Meeres im Film

Das Meer fungiert im Film als Handlungsräum, als Akteur, als Stimmungs- und als Symbolträger, vier Eigenschaften, die im Folgenden kurz vorgestellt werden, um sie im Anschluss jeweils an einem Beispiel zu akzentuieren.

Das Meer als Handlungsräum lässt sich in fünf Zonen unterscheiden: Küste, hohe See, Unterwasserraum, Insel und Packeis, wobei man gerade die Küste in verschiedenste Formen ausdifferenzieren kann; und jede provoziert eigene Szenografien, man denke nur an den Hafen bei Carné, den Strand bei Rohmer, Ozon oder Fellini, die Steilküste und Schären bei Bergman, den Leuchtturm bei Carpenter oder Lioret, den Steg, Deich und das Watt bei Wenders oder Winterbottom, die Mangroven bei Herzog, die Lagune bei Roeg, das Schelffeis bei Fanck. Insel und Packeis stellen Grenzfälle dar, die Insel, weil sie von der umschließenden Küste geprägt, andererseits meist auf hoher See situiert ist; das Packeis im Nord- und Südpolarmeer, weil die Eisdecke einen begehbarer Boden bildet,¹⁴ andererseits

reißen, von U-Booten unterquert und Eisbrechern durchstoßen werden kann. In diesem Buch werden die beiden Grenzfälle Insel und Packeis ausgespart; zu beiden Phänomenen im Film sind erste Studien erschienen.¹⁵ Die jeweiligen Bedingungen der Meereszonen wirken sich auf die Aktionen der Figur aus: In der Brandung zu stehen, auf hoher See zu treiben oder unter dem Meer zu tauchen sind nicht nur verschiedene leibliche Erfahrungen, sondern auch Risiken, aus denen sich Handlungserwartungen ableiten lassen. Die Klassifizierungen der Geowissenschaften (insbesondere die Meereskunde) können bei einer Ausdifferenzierung der Zonen helfen, sind aber für den Film nicht bestimmend. Das Kino hat eine eigene mediale Landkarte mit spezifischen Ausprägungen, Löchern und weißen Flecken entwickelt. Für eine solche Kartografie der filmischen Meereskarte will dieser Band einen kleinen Beitrag leisten.

Selten bleibt das Meer nur Handlungsräum. Im Gegensatz zu anderen widrigen Topografien (Gebirge, Urwald, Wüste), die trotz Sandstürmen, Lawinen oder Regen überwiegend statisch sind, vermag sich die lebendige Meeresmasse in ihrer Gestalt dem Menschen als Antagonist entgegen zu werfen: Die See wird zum Akteur. Ihre Gefahren sind derart vielfältig, dass sie wie prädestiniert erscheint für den Abenteuer- und Katastrophenfilm: eine trügerische Oberfläche, die Körper nur bedingt trägt, dafür Raubtiere versteckt, sich durch Umwelteinflüsse in Sturmwellen, Mahlströme oder Treibeis verwandeln kann, Küsten überschwemmt oder Schiffe in die Tiefe reißt, auf hoher See weder Orientierung noch Trinkwasser bietet, dafür unerwartete Begegnungen mit dem Fremden, auch Exotischen, provoziert.

Abseits seiner dramaturgischen Funktion als Handlungsräum und Akteur dient das Meer im Film als Stimmungsträger. Eine Topologie der Atmosphären wird den sanften Morgen über der spiegelglatten See verzeichnen, Nebelschwaden, die unheimlich über Deck ziehen, Wind gepeitschte Wellen unter schwarzen Wolken, frostiger Atem über dem Wintermeer, strömender Regen, der die Wasseroberfläche oder die von Scheinwerfern durchforschte Tiefe. Atmosphäre, in Anlehnung an Gernot Böhme verstanden als ein durch Klima, Licht, Natur und Architektur gestimmter Außenraum oder durch Licht, Temperatur, Luftkonsistenz und Ausstattung gestimmter Innenraum, erzeugt im Kino eine emotionale Gestalt, die synästhetisch auf den Leib, das Sich-Spüren der Rezipienten einwirkt.¹⁶ Auf die Weise werden Figuren, Dialoge und Handlungen mit einem Gefühlston grundiert, der ihre inneren Verhältnisse spiegelt, offenbart, verstärkt oder einen Gegensatz darstellt. Dafür bietet sich das wechselhafte, vielgestaltige Meer als Idealfall an. Hilfreich für eine atmosphärische Bestimmung der Meereszonen

ist die phänomenologische Einfühlung und Beobachtung, wie sie auch der Historiker und Naturforscher Jules Michelet in seiner berühmten Studie *Das Meer* (1861) vorführt: So stellt er die Dramatik der Steilküste – Wellen brausen an die Felswand, Gischt spritzt hoch, der Blick führt in die Tiefe, wo das Meer „wild und unbändig atme“ – der Zuträglichkeit des Strandes gegenüber, der „endlose Promenaden“ erlaube und „geheimnisvolle Geständnisse zwischen Mensch und Meer“.¹⁷

Nicht zuletzt ist das Meer Symbolträger. Seine Größe und Gewalt, seine Unberechenbarkeit und Nahrungsfülle haben im Laufe der Jahrtausende währenden Kulturgeschichte (Küsten-)Völker in ihrer Mentalität geprägt.¹⁸ Ernst Kapp unterschied Kulturen nach ihrer Wasserbeziehung, je nachdem, ob sie am Fluss (potamisch), am Binnenmeer (thalassisch) oder am Ozean (ozeanisch) leben.¹⁹ Die See wurde semantisch aufgeladen, mit Göttervorstellungen, Mythen, Liedern, Gedichten, Erzählungen, ikonischen Bildern, Musik und eben auch Filmen. Dieser uferlosen Vielfalt nur annähernd gerecht zu werden, wäre ein anspruchsvolles enzyklopädisches Unterfangen. Selbst in der noch jungen Geschichte des Kinos ist die Fülle an maritimen Filmen beachtlich (Jörg Schöning's Filmografie maritimer Dokumentar- und Spielfilme von 1895–1960 umfasst allein deutsche Produktionen und kommt schon auf 700 Filme²⁰). Bei den symbolischen Zuschreibungen gibt es zwischen den Kulturen eklatante Unterschiede, aber auch frappierende Analogien. Ein Beispiel: der Wal. Den profitorientierten und in Hass umschlagenden Walfang der Amerikaner in *Moby Dick* (USA 1956, R: John Huston) kann man der Verehrung der Wale als Gründerheroen bei den Maori in *Whale Rider* (NZ/BRD 2002, R: Niki Caro) gegenüberstellen, findet aber überraschende Parallelen zwischen dem Verschlingungsmythos der biblischen Jonas-Erzählung und den Transformations-Vorstellungen der nordamerikanischen Makah, die auf Walfang spezialisiert waren und die *rites de passage* über das Verschlucken des Menschen durch ein Tier imagineden, in *Dead Man* (USA/BRD/J 1995, R: Jim Jarmusch).²¹

Das Meer als Handlungsraum – Gesellschaftsentwürfe in der Isolation

Eine zentrale Eigenschaft des Meeres als fiktionaler Handlungsraum ist, dass es soziale Prozesse isoliert. Nicht umsonst entwickelte sich die Insel zur beliebtesten Topografie für Utopien, Dystopien und Robinsonaden, um der eigenen Gesellschaft Zerrspiegel oder Alternative vorzuhalten. Gleichermaßen lässt sich (bislang seltener untersucht) für Hilfsmittel und Fahrzeuge sagen, mit denen sich der Mensch auf oder unter dem Meer befindet, seien es Floß, Segelschiff oder Dampfer, Taucherglocke, Unterwasser-

station oder U-Boot. Es gilt also, auch diese meist mobilen Orte als filmische Handlungsräume in den Fokus zu rücken. Denn ihre Tragflächen und Gehäuse offerieren je nach Funktion und Bauweise narrative Optionen, ein Koordinatensystem aus Innen und Außen, Oben und Unten, und können einen eigenen sozialen Mikrokosmos ausbilden: als „Totale Institution“²² oder als Gesellschaftsquerschnitt.

Besonders das geschlossene und ausweglose System des Ozeandampfers vermag auf hoher See als „dramatisches Treibhaus“ zu fungieren,²³ das Figuren verschiedenster Schichten und Gesinnungen, die einander nicht kennen, miteinander konfrontiert,²⁴ sodass sich modellhaft soziale, politische und ideologische Panoramen der Zeit auffächern lassen. Paradigmatisch lassen sich zwei Filme einander gegenüberstellen, die beide während des Zweiten Weltkriegs gedreht wurden, einmal in Deutschland, einmal in den USA, in gegenläufiger propagandistischer Tendenz: *Titanic* (D 1943, R: Herbert Selpin, Werner Klingler) und *Lifeboat* (*Das Rettungsboot*, USA 1944, R: Alfred Hitchcock). Im Geiste ergänzen muss man den Episodenfilm *Ship of Fools* (*Das Narrenschiff*, USA 1965, R: Stanley Kramer), der in der Behandlung der gleichen ideologischen und sozialen Konflikte als nicht-propagandistische Antwort auf *Titanic* und *Lifeboat* zu lesen ist.

Dass der Ozeandampfer in seiner vertikalen Raumordnung zur Abbildung einer sozialen Hierarchie dienen kann,²⁵ führt *Titanic* vor,²⁶ indem es im



Titanic (D 1943), R: Herbert Selpin und Werner Klingler

Festsaal den millionenschweren Paradelauf der Reichen ironisch goutiert, bevor die Kamera in den Schiffsbauch hinabsteigt und die einfache Schicht im Zwischendeck und noch tiefer die verrußten Arbeiter im Kesselraum zeigt. Das Soziale bedingt dabei das Verhalten; Freizügigkeit und Aufrichtigkeit nimmt in der Tiefe zu: dem steifen Amusement im Oberdeck steht der erotische Tanz im Zwischendeck gegenüber – Gegensätze von Maskerade und Ehrlichkeit, Kontrolle und Körperlichkeit. Von der Schichtung der Mentalitäten ist der Schritt zum Schiff als mentalem Raum oder „nautischer Daseinsmetapher“²⁷ mit einer Schichtung der Seinstufen von rationaler Führung (oben: der Kapitän) zur triebhaften Bewusstlosigkeit (unten: die Ratten) nicht weit. In Franz Kafkas *Der Verschollene* (1927) liest sich Karl Rossmanns Abstieg in den Bauch des Schiffs, bei dem „fortwährend abbiegende Korridore“²⁸ jegliche rationale Orientierung vereiteln, als Abstieg in eine entlegene Kammer des Unterbewussten, und der Dialog mit dem angetroffenen Heizer wird zur „Konfrontierung mit dem eigenen unmittelbaren und unreflektierten Leben“.²⁹

In *Lifeboat* von Alfred Hitchcock kippt die vertikale Abstufung des Dampfers in die Horizontale des Rettungsboots, dem Handlungsort des gesamten Films. *Lifeboat* setzt an, wo die Schiffsdisasterfilme enden und treibt das Prinzip des Querschnitts auf die Spitze. Verdichtet wird hier auf engstem Raum die Heterogenität einer Gesellschaft, die sich im Schiff noch (übereinander) in homogene Gruppen separieren konnte. Nun sitzen sie nebeneinander: kapitalistischer Industrieller und kommunistischer Arbeiter, deutsch-stämmiger Amerikaner und afroamerikanischer Steward, mondäne Reporterin und einfache Krankenschwester.

In *Titanic* und *Lifeboat* entzündet sich die propagandistische Rhetorik an der Figur des Deutschen, die den Gruppierungen gegenübergestellt wird: als einzige integre Person (im antibritischen *Titanic*) oder als undurchschaubarer, aber – das ist verstörend – einziger kompetenter Mann an Bord (im Anti-NS-Film *Lifeboat*). Das Rettungsboot, für Hitchcock ein „Mikrokosmos des Krieges“³⁰, wird zur kleinen Bühne für die Ideologien der Zeit, in der sich „der Selbstzweifel der Demokratien gegen die mörderische Selbstgerechtigkeit der Nazis behaupten muß – und behaupten wird“³¹. Man mag sich streiten, ob das Kalkül der Konstellation allzu durchschaubar sei (wie Joel F. Finler meint)³², oder ob der Charme des Deutschen und die kollektive Lynchjustiz dem Ganzen eine subversive Ambivalenz beimischen (wie Robin Wood erklärt)³³ – nicht zu leugnen ist aber, dass der endlose Meeresraum und die Atmosphäre der Verlorenheit eine die politischen Diskurse überformende Wirkung ausüben:



Tallulah Bankhead in *Lifeboat* (Das Rettungsboot, USA 1944), R: Alfred Hitchcock

With (...) no sound but wind and waves, thunder and storm, the film conveys a horrific sense of endless floating, with no sure port. There's no background but the infinite water, no escape from the sea that beckons to death and invites annihilation as the ultimate liberation. *Lifeboat* has, finally, a hallucinatory quality, a nightmare sensation with an overwhelming sense of imminent doom. Even the protracted talk cannot diminish the film's overarching atmosphere of dread.³⁴

Es ist aufschlussreich, dass auch bei *Titanic* Rezessenten zu diesem Ergebnis kommen: Die Propaganda verblasse vor dem Hintergrund des Endzeit-szenarios. Der Film habe „eine merkwürdig irrationale Ebene“, meint Hans Günther Pflaum, und er sei gespickt mit „bösen Vorahnungen, als wäre der Untergang die Folge eines unausweichlichen Fatums gewesen“.³⁵ Wie andere, so vermutete auch Pflaum, dass der Film deswegen nicht in NS-Deutschland gezeigt wurde, weil man eine demoralisierende Wirkung des effektvollen Untergangs fürchtete.³⁶

Das Meer als Akteur – der Kampf oder der Flirt mit der See

Das Meer oder seine Geschöpfe als Gegenspieler zu begreifen, im Widerstreit ihrer Gewalt zu trotzen, mit einem Schiff auf hoher See, ist eine Anmaßung, die besonders Kapitäne im Spielfilm an den Tag legen. Ein bestimmter Typus hat sich hier im Meereshorror- und Katastrophenfilm

durchgesetzt, weil er das Äußerste wagt: als sich aufbäumender Prometheus, der aus seiner inneren Wunde den Zorn, die Hybris, den Wahnsinn schöpft, auf Kosten seines Lebens den Sieg über die Natur erzwingen zu wollen. Der irrationale Charakter von Herman Melvilles Kapitän Ahab, dessen Seelenverwandter Jack Londons Wolf Larsen ist, spiegelt sich in Steven Spielbergs Haijäger Quint (*Jaws/Der weiße Hai*, USA 1975), aber auch in Wolfgang Petersens Captain Billy Tyne (*The Perfect Storm/Der Sturm*, USA 2000). Ganz anders: bei Ernest Hemingways Fischer Santiago; hier wird der einsame Kampf zur Parabel auf die Behauptung der Existenz gegen Alter und Schicksal (*The Old Man and the Sea/Der alte Mann und das Meer*, USA 1958, R: John Sturges).

Weniger untersucht und deswegen im Folgenden skizziert, sind Figuren im Film, die in ein zärtliches, gar erotisches Liebesverhältnis zur See eingetreten. Abseits der Variante des Sporttauchers, der sich nach der Selbstauflösung in der Tiefe sehnt, finden sich immer wieder Frauenfiguren, denen das Meer selbst zum romantischen Geliebten wird. Ein frühes Beispiel ist Arnold Fancks in Pathosformeln und Naturmystizismus schwelgender Film *Der heilige Berg* (D 1926). Seinen Star Leni Riefenstahl (damals noch Tänzerin) montiert Fanck im Schuss-Gegenschuss mit der Brandung. So tanzt Diotima mit dem Meer. Wirft sie die Arme hoch, stürmt die See eine Kaimauer hinauf. Analog zu den kreisenden Überstreckungen der leicht Bekleideten antwortet das Meer mit dem Überschlag der Wellen. Wenn sie als Silhouette im Gegenlicht der Abendsonne auf einem umtosten Felsen steht und die Gischt in Zeitlupe zu ihren Seiten hoch spritzt, dann soll es so wirken, als gebe sich diese Frau dem sie umarmenden Meer hin.

Weniger plakativ, eher intim inszeniert Nicolas Roeg die *unio mystica* einer jungen Zivilisationsflüchtigen mit einer Südseeinsel in *Castaway* (*Castaway – Die Insel*, GB 1986), die sich am prägnantesten im warmen Wasser der Lagune verwirklicht. „Schon ihre ersten realen Wacherlebnisse in der Lagune, durch die sie watet und schwimmt, um mit ihrer Hand behutsam Steine, Korallen und Seepflanzen zu berühren, deuten auf ein zärtliches, hautnahes, erregendes Erleben hin.“³⁷ Personifiziert wird das Meer hier nicht über die Montage, wie bei Fanck, der die See aus den Augen der Frau betrachtet, sondern über eine anthropomorphe Unterwasserkamera, welche den subjektiven Blick der Natur auf die junge Frau repräsentiert: ein „phantasmatischer Blick“³⁸, nach Slavoj Žižek, oder eine „Phantom-Perspektive“³⁹.

In *Respiro (Lampedusa*, I/F 2002) des Italieners Emanuele Crialese wird der geheimnisvolle Charakter einer Frau, die sich in ihrer Sinnlichkeit der patriarchalischen Ordnung des Dorfes nicht fügt, mit dem Meer verbun-

den, das Lampedusa in türkisfarbenen Buchten umspült. Der Charakter der ungehorsamen (meist zur Hysterica stigmatisierten) Frau, die durch Medikation und Psychiatrie zur Vernunft gebracht werden soll, hat John Cassavetes in *A Woman Under the Influence* (Eine Frau unter Einfluss, USA 1974) eindringlich beschrieben, Lars von Trier in *Breaking the Waves* (D/S/F/NL/N/IS 1996) mit den unberechenbaren Kräften des Meeres konfrontiert, wie auch Jean-Jacques Beineix' 37°2 *le matin* (*Betty Blue* – 37,2 *Grad am Morgen*, F 1986) und Michael Winterbottoms pathologische Variante *Butterfly Kiss* (GB 1995). Crialese weckt Assoziationen an eine unerlöste Meerjungfrau, wenn sich Grazia somnambul in ein Fischernetz einschnürt und vor Konflikten ins Meer flüchtet, das sie behutsam trägt. Höhepunkt dieser Assozierung ist das surreal-schwerelose Finale: Der verzweifelte Ehemann (Vincenzo Amato) geht nachts im Feuerschein in die See und taucht, wie magisch angezogen, in die Tiefe, wo seine verschollene Frau zwischen den Korallenstöcken ruht. Er bekommt die Fliehende zu fassen und steigt mit ihr auf. In diesem Moment löst sich die Kamera von den Figuren, bleibt unter Wasser und beobachtet aus der Perspektive des Meeres, wie die beiden zunehmend von den Dorfbewohnern umringt werden: konzentrische Kreise aus im Wasser wedelnden Beinen deuten an, dass auch die Unerlöste in der Gemeinschaft aufgenommen werden könnte – damit allerdings dem Meer geraubt würde.

Wenn es sich bei dieser *unio mystica* der (widerspenstigen) Weiblichkeit mit dem Meer – ein Topos in der abendländischen Kulturgeschichte (ich komme darauf zurück) – um eine Männerfantasie handelt, so könnte man sie dem prometheischen Kampf der Kapitäne entgegen stellen: hier die Abwehr, dort die Hingabe – zwei Seiten einer Angst-Lust-Projektion in Filmen von Regisseuren, die damit auf das Unfassliche der Natur reagieren.

Das Meer als Stimmungsträger und Empfindungsraum

Nicht nur das Ansteigen und Verebben oder gar das Überschlagen von Wellen schaffen sichtbare Evidenzen für Erregungsvorgänge im Körper, auch das Eintauchen, Schweben oder Überflutet-werden, das der Leib im Meereskontakt erleben kann, lässt sich auf zwischenmenschliche Empfindungen übertragen. In *Lucía y el sexo* (*Lucía und der Sex*, F/E 2001) wird das Wogen der See und das in der Strömung wehende Wassergras in Parallelmontage zu den aufgewühlten Gefühlen und dem taumelnden Gang der Hauptfigur gesetzt. Die Frage ist: Lässt sich die vielgestaltige Dynamik des Wassers nur als metaphorisches Reservoir zur *Übersetzung* emotiona-

ler Vorgänge verstehen („Ihre Gefühle wogten *wie* die See“) oder als atmosphärische Qualität, die abseits der Symbolik auf die Gefühle des Zuschauer tatsächlich *wirkt*?

Bedenkt man, wie empörend die Kuss-Szene in *From Here to Eternity* (*Verdammt in alle Ewigkeit*, USA 1953, R: Fred Zinnemann) empfunden wurde und wie nachhaltig sie sich in den Bildatlas der Filmhistorie ein-geprägt hat, so kann man die Ursache nicht in dem Kuss selbst suchen, der keine zwei Sekunden gezeigt wird. Entscheidend ist die Inszenierung der Brandung. Sie zeigt, wie sich die Welle streckt und – forciert von den Streichern – schäumend überschlägt, sodass ein weißer Teppich aus Gischt in die schmale Sandbucht einschießt und – angetrieben durch den Schwenk der Kamera – das sich küssende Paar weißlich überflutet. Man kann diese Inszenierung als *Sinnbild* eines Orgasmus lesen, aber wiederum nach der Gefühlsqualität fragen.

Hartmut Böhme merkt an, dass die Kulturgeschichte nach den „Leibsen-sationen im Umgang mit Wasser“ und ihren Auswirkungen auf das Empfinden fragen sollte. Fluidale Erfahrungen, wie das pränatale Schweben, später das Baden, Duschen, Schwimmen, aber auch Trinken, Schwitzen,



Burt Lancaster und Deborah Kerr in *From Here to Eternity* (*Verdammt in alle Ewigkeit*, USA 1953), R: Fred Zinnemann

Weinen, nehmen Einfluss auf die Formung von Körperselbstbildern. Zu behaupten, dass sich der Leib so spüre, „wie es (den Dingen einwohnenden) Erregungsmodalitäten entspricht“, wie Hartmut Böhme es tut, ist bestechend, aber auch spekulativ.⁴⁰ Für die Filmrezeption lässt sich sagen, dass die Tonspur mit einem Crescendo der Streicher und der Auflösung zur Tonika sowie die Bildspur mit dem Überschlagen und Überschwemmen der Welle eine emotionale Form schaffen, die im Körpergedächtnis Erinnerungen an neuronale und muskuläre Spannungs- und Entladungsprozesse hervorrufen kann.

Das Meer als Symbolträger – Phantasmagorien der Weiblichkeit

Als Gegenpol zur harten, unbiegsamen männlichen Ordnung galt das bewegliche, anpassungsfähige, in seiner Elastizität aber auch mächtige und unaufhaltsame Wasser in der Renaissance als Zeichen von weiblicher Erotik und in der Tradition der Genesis und von Thales von Milet zudem als Ursprung der Welt.⁴¹ Diese Vorstellungen mischen sich noch in Jules Michelets Meerestudie, der die See mehrfach obsessiv erotisiert und zum großen Fruchtbarkeitsorgan erhebt: „das große Weib des Erdballs, dessen nie versiegendes Begehrten, dessen unausgesetztes Empfangen und Gebären ohne Ende ist.“⁴² Der Topos, das Meer als Erotikon und als Imago der Weiblichkeit zu sehen, hat früh eine Vielzahl an mythischen Verkörperungen mit vielschichtigen Bedeutungen erzeugt: die Sirene oder Nixe als tödliche Verführerin,⁴³ die Meerjungfrau, Undine oder Melusine als unerlöste Liebende, die Aphrodite (oder Venus) als schaumgeborene Schönheitsgöttin⁴⁴ – Phantasmagorien, die auch im Film ihr Echo finden. Die Variationsbreite zwischen direkten Inszenierungen dieser Mythen, der Konfrontation mit der Gegenwart oder Verschmelzung mit realen Figuren ist groß.

Eine direkte Inszenierung bietet die tschechoslowakische Märchenverfilmung *Malá morská víla* (*Die kleine Seejungfrau*, CS 1976, R: Karel Kachyňa), in der das Meer zum Ausdruck der Gefühlswelt von Hans Christian Andersens Mischwesen wird: zum Sinnbild ihres Schmerzes, ihrer Aufgewühltheit und als Vorahnung ihres tragischen Todes.⁴⁵ Eine Konfrontation mit der Realität findet sich in dem Stummfilm *Die Insel der Seligen* (D 1913) von Max Reinhardt.⁴⁶ Dem prüden Festland wird die Götterinsel als freizügige Parallelwelt gegenübergestellt, auf der zwei junge Paare zufällig landen. Das Aufatmen der patriarchalisch eingezwängten Damen, wenn sie das Meer sehen und die Insel betreten, hat seine Berechtigung: Die Nymphen, die sich dort mit nackter Brust räkeln, konnotieren in ihrer



Die Insel der Seligen (D 1913), R: Max Reinhardt

Erotik das Wasser als Element der sinnlichen Erweckung. Von Amors Pfeilen getroffen, fällt ein Wassermann über eine Nymphe her, vollzieht der Faun einen Veitstanz sexueller Besessenheit und raubt die eine Dame, derweil der Meeresgott die andere in der schäumenden Brandung umklammert hält. Die Gischt und das Wogen der Wellen einerseits, die hemmungslose Lüsternheit der Fabelwesen andererseits demonstrieren eine Ekstase, der sich die „spießbürgerliche“ Gesellschaft nicht hingeben mag, der sie aber schließlich verfallen muss.

In die Tradition von Reinhardts *Insel der Seligen* lässt sich auch Julio Medems Insel in *Lucía y el sexo* als Anderswelt des befreiten Körpers einordnen. Darüber hinaus ist dieser in Überbelichtung und Raumzeitsprünge inszenierte Ort auch mentale Topografie. Der Fall durch ein Loch der Inselkruste in die Tiefe führt in eine blau leuchtende Unterwassersphäre und markiert eine psychoanalytisch deutbare Überschreitung ins Unterbewusste: das Eintauchen ins Gedächtnis, ins Ozeanische der Gefühle⁴⁷ oder ins Vergessen – signifiziert aber auch den Sterbevorgang des kleinen Mädchens Luna. Wenn sie im behütenden Blau schwebt und in die Arme ihrer Mutter schwimmt, die sie als Meerjungfrau zärtlich empfängt, wird der Tod mit der pränatalen Behütung und Verschmelzung mit dem Körper der Mutter in Beziehung gesetzt.⁴⁸



Silvia Llanos in *Lucía y el sexo* (*Lucía und der Sex*, F/E 2001), R: Julio Medem

Was bei Max Reinhardt als Zivilisationskritik komödiantisch angelegt war, wird in heutigen Filmen drastisch verschärft. Der türkische Film *Sawdust Tales* (BRD/TR/H 1997, R: Baris Pirhasan) und der russische Film *Rusalka (Alisa, das Meermädchen)*, RUS 2007, R: Anna Melikyan) stilisieren die Meerjungfrau zum Gegenbild einer unmenschlichen Gesellschaft: einer fiktiven faschistoiden Diktatur oder der erbarmungslosen sozialen Realität in Moskau. Auf ihre Weise sind beide Filme Endzeitparabeln, in denen der Körper der Meerjungfrau die Versehrung der sozio-politischen Missstände symbolisch aufnimmt, sei es, wenn sie im Zirkus dahinvegetiert oder von der neureichen Elite überfahren wird. Ähnlich, aber nun verknüpft mit dem Motiv aus *Lucía y el sexo*, arbeitet der israelische Animationsfilm *Vals Im Bashir (Waltz with Bashir)*, IL/F/BRD/USA/FIN/CH/B/AUS 2008) von Ari Folman, der auf dokumentarischem Material über die Massaker im Libanonkrieg beruht. Hier erscheinen die surrealen Momente der Soldaten im Meer nicht nur als Ritual der Reinigung und Neugeburt, wie in anderen Kriegsfilmen (*Flags Of Our Fathers*, USA 2006, oder, weitaus komplexer: *The Thin Red Line/Der schmale Grat*, USA 1998), sondern auch als Flucht in den Schoß einer übergroßen Meeresfrau: Mutter und Geliebte, Bergende und Begehrte – Traum einer Rückkehr vor den Gräueln in die Unschuld der Infantilität.

Schauspielerinnen wie Brigitte Bardot oder Ursula Andress als verführende Venus an den Strand treten zu lassen, haben sich Filme, wie *Et Dieu ... créa la femme* (*Und immer lockt das Weib*, F/I 1956) oder *Dr. No* (James Bond – 007 jagt Dr. No, GB 1962), nicht nehmen lassen. Weitaus ambivalenter verfährt Federico Fellini in *La dolce vita* (*Das süße Leben*, I/F 1960), wenn Sylvia (Anita Ekberg) in die Fontana di Trevi steigt, Roms berühmten Barockbrunnen, der die Naturgewalten des Meeres mit den Manifestatio-

nen des Oceanus, der Tritone und galoppierenden Seepferden dramatisiert. Diese Inszenierung einer Aphrodite fällt als Wunschbild auf Marcello (Marcello Mastroianni) zurück. Solange er die Gestalt der schlafwandlerischen Schönen abtastet, ohne sie zu berühren, wie ein ikonisches Bild, das durch seine Finger entweicht, oder wie ein Geist, der dadurch verjagt werden könnte, bleibt der magische Moment erhalten. Sie repräsentiert hier ein Mysterium der Schönheit, der Weiblichkeit, der Sinnlichkeit, das er nicht versteht. Doch als er sie küsself zu besitzen sucht, zerplatzt die Atmosphäre wie eine Seifenblase. Jäh verstummt das berühmte Meeresrauschen des Brunnens, dieträumerische Nacht springt in den schnöden Morgen: Alles scheint wie vorher, nur der erotische Zauber seiner Projektion ist verschwunden. Es ist, als wäre im Kinosaal das Licht angeknipst worden.

Zu diesem Buch

Ausgehend von der These, dass Naturräume in ihren Eigenschaften fiktionale und dokumentarische Erzählungen prägen und eigene Handlungsmuster, Standardsituationen und Figurenkonzeptionen, eigene Wahrnehmungsstrukturen, Atmosphären und symbolische Konnotationen im Kino provozieren können, die in der Kulturgeschichte tief liegende Wurzeln haben, soll in diesem Band ein möglichst breites Feld exemplarischer Themen vorgestellt werden. Auf die Weise flankiert diese filmwissenschaftliche Perspektive, die sich auf die fiktionale Topografie richtet, nicht nur die Historio- und Geografie, sondern auch die Maritime Soziologie, welche die realen sozialen Prozesse am und auf dem Meer untersucht. Wirkungen und Funktionen des Meeres im Film zu prüfen, ermöglicht zudem, bislang kaum beachtete Sujets und Genres in den Blick zu nehmen und häufiger beachtete Filme neu zu beleuchten. Damit schließt dieses Buch an den von Jörg Schöning betreuten CineGraph-Band *Bewegte See. Maritimes Kino 1912–1957* (München 2007) an, der den film- und kulturhistorischen Fokus wesentlich auf Marinefilme in der ersten Hälfte der deutschen Filmgeschichte richtet und bislang wenig bekannte Einzelphänomene erschließt. Im Gegensatz dazu weitet das vorliegende Buch den Blick auf den internationalen Film aus und erkundet das „erzählte“ Meer in Studien der Wahrnehmungsästhetik, Motiv- und Genremodifikation.

Das erste Kapitel „Filmische Wahrnehmungsbilder des Meeres“ eröffnet Matthias Abel mit ikonografischen Betrachtungen zur Meeresdarstellung. Dabei setzt er die frühesten Filmaufnahmen in Beziehung zur Bildtradition des Seestücks und diskutiert das filmische Meeresbild in der Avantgarde. Franziska Heller arbeitet in ihrer Beschäftigung mit den filmischen

Wahrnehmungsstrukturen des Meeres die Momente von Entzug und Destabilisierung als Kernprozesse zur Affizierung des Zuschauers heraus. Oliver Fahle geht der besonderen Bedeutung des Meeres im französischen Film der 1920er Jahre nach, führt in das Konzept des Photogénie ein und legt dar, wie die See zur „ästhetischen Figur“ für die theoretischen und filmischen Reflexionen von Künstlern, wie Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Jean Renoir oder Jean Grémillon, wurde. Ausgehend von einer inhärenten Verwandtschaft zwischen den Unwägbarkeiten des Meeres und den Mechanismen der Groteske, prüft mein Aufsatz, wie die Pioniere des Slapsticks mit der Dynamik des Meeres surreale Bildkomik erzeugten und Blasiertheit ins körperliche Sein zurückführten. Obwohl Eisensteins einflussreichster Film *Bronenossez Potjomkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, SU 1925) aus dem Mythenkomplex des Meeres schöpft, wurde er kaum als Meeresfilm gedeutet; Oksana Bulgakowa forscht schließlich im Dialog mit Eisensteins eigenen Interpretationen nach den „homoerotischen und aquatischen Subtexten“ des Films.

Das Kapitel „Küste und Strand“ beginnt mit Thomas Koebners Überlegungen zum Bedürfnis des Menschen, die sinnlose Gewalt der Sturmflut in ein Sinnssystem zu integrieren, ein schwieriger Prozess, der sich in Mythen, literarischen Reflexionen und Katastrophenfilmen niederschlägt. Indem Armin Jäger daraufhin John Grierson und Robert Flaherty einander gegenüberstellt, vergleicht er zwei Traditionen im britischen Dokumentarfilm in ihrer Annäherung an die See: eine der ästhetischen Zergliederung und eine der faszinierten Beobachtung. Der Dokumentarfilmer Daniel D. Sponsel reflektiert schließlich in seinem Erfahrungsbericht die ästhetischen Entscheidungen beim Drehen eines Meeresfilms, und wie die Realität der Küste und ihrer Bewohner den Konzepten zuwider lief.

Das Kapitel „Auf hoher See“ leitet Matthias Bauer mit einer Analyse der Schiffskatastrophenfilme ein, wobei er den Bogen weit über die Titanic-Filme und Daseinsmetaphorik hinaus spannt und auch die ästhetische Position des Zuschauerblicks bestimmt. Diesem ein Kino der Attraktion zu bieten, der das Meer zur Manege verzaubert, war die Intention des Piratenfilms – bis das Genre in die Krise geriet. Mit welchen postklassischen Strategien das Genrehybrid *Pirates of the Caribbean* (*Fluch der Karibik*, USA 2003, 2006, 2007) die Flaute beendete, erklärt Andreas Rauscher im Rückblick. Auch auf Dreimastern unterwegs, aber aus anderen Motiven, sind die Figuren des Seefahrers, denen René Ruppert nachspürt, wobei er den Schwerpunkt auf einen genuinen Konflikt legt: jenen zwischen freiheitlicher Individualität und strenger Bordhierarchie. Der moderne Seekriegsfilmer wird gemeinhin als konservatives und tendenziöses Genre

rezipiert; Armin Jäger diskutiert die britischen Produktionen von 1940 bis 1960 mit Blick auf subversive Inszenierungen. Nicht zuletzt ist die hohe See eine Zone des Transits zwischen gegensätzlichen Projektionsfeldern, die den Abschied von dem Vertrauten und die Fahrt in eine ungewisse Neue Welt motivierten, wie mein Aufsatz über Auswandererfilme thematisiert.

In dem Kapitel „Unter dem Meeresspiegel“ schärft Norbert Grob den Blick für die Ambivalenzen in der Dramaturgie, Moral und dem Realismus des U-Bootfilms, eines Subgenres, das durch die Kompression des Meeres auf Spannungen zwischen Innen und Außen, Sichtbarkeit und Imagination setzt. Taucherfilme hingegen – kein eigenes Subgenre – leben von der Faszination der Tiefe, des schwebenden Körpers und von den eigenwilligen Charakteren der Schatztaucher, Kriegstaucher oder Sporttaucher, die Lena Stahl porträtiert. Was die Monster der Tiefe, die das Kino des Fantastischen hervorgebracht hat, über das Verhältnis des Menschen zum Meer und zur Fremde in sich selbst aussagen, untersucht Sascha Koebner in Hollywoodfilmen, die Ende der 1980er Jahre das All unter dem Meer suchten. Dass dort ein alternativer Lebensraum vorhanden wäre, damit Menschen in Unterwasserstaaten neue Gesellschaftsformen erproben könnten, hat der Film wiederholt imaginariert. Ivo Ritzer beschließt den Band, indem er submarine Welten im Kino vorstellt: als realisierte Utopie, als Ort des Grauens und diktatorisches System.

Mein herzlicher Dank gilt allen Autorinnen und Autoren dieses Buches für ihren Idealismus und die Begeisterung, mit denen sie sich ihren Themen gewidmet haben. Großer Dank geht an den Reihenherausgeber Thomas Koebner für sein Interesse an diesem Projekt und die großzügige Unterstützung der Veröffentlichung und an Michelle Koch für ihre fachkundige und engagierte redaktionelle Begleitung. Nicht zuletzt danke ich dem Verlag für seine Geduld und die Bereitschaft, den Umfang des Bandes auszuweiten. Ausdrücklich möchte ich Peter Latta von der Deutschen Kinemathek Berlin danken, der uns durch unermüdliche Recherche einen Großteil der Bilder zur Verfügung stellen konnte. Ich danke Andreas Thein, Sabine Kollra und Susanne Imkamp vom Archiv Filmmuseum Düsseldorf, André Mieles vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main und Heidrun Schmutzner vom Filmmuseum Potsdam. Für inspirierende Gespräche geht mein persönlicher Dank an Ferdinand Paul Barth.

Roman Mauer, Mainz im Juli 2010

- ¹ Jean Epstein, „Der Kinematograph auf dem Archipel“, in: ders., *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (= *Synema* 7), hrsg. von Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008, S. 57–62, hier S. 57.
- ² Vgl. Kerry Brougher/Pia Müller-Tamm/Takaaki Matsumoto (Hrsg.), *Hiroshi Sugimoto* (= Katalog zur Ausstellung in K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 14. 7. 2007 bis 6. 1. 2008).
- ³ Jean Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, in: ders., *Bonjour Cinéma* (s. Anm. 1), S. 43–54, hier S. 48f.
- ⁴ Jean Epstein, „Die Regel der Regeln“, in: ders., *Bonjour Cinéma* (s. Anm. 1), S. 83–86, hier S. 83f.
- ⁵ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt/M. 2001, S. 66.
- ⁶ Ebenda, S. 67.
- ⁷ Die Odyssee: *Ulisse (Die Fahrten des Odysseus, I* 1954); *The Odyssey (Die Abenteuer des Odysseus, I/GB/BRD/GR/USA 1997)* u. a. Die Argonauten: *Jason and the Argonauts (Jason und die Argonauten, USA/GB 1963); Jason and the Argonauts (Jason und der Kampf um das Goldene Vlies, USA 2000)* u. a.
- ⁸ *The Viking (Die Teufel der Nordsee, USA 1928)* u. a.
- ⁹ *Christopher Columbus* (GB 1949); *Christopher Columbus* (I/USA/F/BRD 1985), *Christopher Columbus: The Discovery (Christopher Columbus – Der Entdecker, GB/USA/E 1992); 1492: Conquest of Paradise (1492 – Die Eroberung des Paradieses, F/E 1992)* u. a.
- ¹⁰ Vgl. die Beiträge von Andreas Rauscher, Armin Jäger und Lena Stahl in diesem Band.
- ¹¹ Zu einigen dieser Themen sind Studien erschienen. Siehe zum Odysseus-Mythos im Film: Uwe Walter, „Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert: Odysseus im Film“, in: *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion, Dokumentation, Projektion*, hrsg. von Mischa Meier und Simona Slanička, Köln – Weimar – Wien 2007, S. 129–154. Siehe zum Seemann und Hafenmilieu, insbes. den Verkörperungen durch Hans Albers und Freddy Quinn im deutschen Nachkriegsfilmen: Timo Heimerdinger, *Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung (1844–2003)*, Köln 2005. Hier das Kapitel IV/6: „Gesicht und Geselligkeit. Die Personalisierung der Seemannsfigur im Film“, S. 257–267.
- ¹² Ekhart Berckenhausen, *Schiffahrt in der Weltliteratur. Ein Panorama aus fünf Jahrtausenden*, Hamburg 1985. Hier das Kapitel: „Maritimes in Film und Fernsehen“, S. 247–266.
- ¹³ Vgl. die Animationsfilme *The Little Mermaid (Arielle, die Meerjungfrau, USA 1989); Finding Nemo (Findet Nemo, AUS/USA 2003)*. Vgl. zum Unterwasserfilm das Dossier von Dominik Kamalzadeh/Michael Loebenstein/Vrääth Öhner, „Unter Wasser“, in: *kolik film*, Sonderheft 13 (2010), S. 32–59.
- ¹⁴ Vgl. die Filme S. O. S. *Eisberg* (D/USA 1933); *Krasnaya palatka (Das rote Zelt, SU/I 1969)* und *Atanarjuat (Atanarjuat – Die Legende vom schnellen Läufer, CAN 2001)*.
- ¹⁵ Vgl. Thomas Koebner/Anton Escher (Hrsg.), *Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film (= Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film 2)*, München 2009; Thomas Koebner, „Inselabenteuer“, in: ders., *Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge*, 2. Aufl. (= *Filmstudien* 40), Remscheid 2006, S. 158–180.

- ¹⁶ Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995; zur aktuellen Diskussion: Rainer Goetz/Stefan Graupner (Hrsg.), *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2007, insbesondere die Kritik an Böhme in dem Aufsatz von Wolfhart Henckmann, „Atmosphäre, Stimmung, Gefühl“, S. 45–84.
- ¹⁷ Jules Michelet, *Das Meer*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/M. 2006, S. 80.
- ¹⁸ Vgl. Bernd Rieken, „*Nordsee ist Mordsee. „Sturmfluten und ihre Bedeutung für die Mentalitätsgeschichte der Friesen*“, Münster 2005.
- ¹⁹ Vgl. Gernot Böhme/Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1986, S. 279.
- ²⁰ Jörg Schöning, „Auf allen Meeren. Filmografie“, in: *Bewegte See. Maritimes Kino 1912–1957*, hrsg. von ders., München 2007, S. 182–198.
- ²¹ Vgl. Roman Mauer, *Jim Jarmusch. Filme zum anderen Amerika*, Mainz 2006, S. 194–196.
- ²² Vgl. zu diesem soziologischen Begriff von Erving Goffman die Kritik von Heimerdinger, *Der Seemann* (s. Anm. 11), S. 79–81. Der Begriff mag in der heutigen Realität, wie Heimerdinger problematisiert, nicht auf die Situation von Seemännern zutreffen, lässt sich im Film aber durchaus auf diktatorisch geführte (Sklaven-)Schiffe anlegen.
- ²³ Karsten Treber, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film* (= *Filmstudien* 42), Remscheid 2005, S. 53.
- ²⁴ Die Marx Brothers nutzen in *Monkey Business* (*Die Marx Brothers auf See*, USA 1931) das Schiff nicht als sozialen Dualismus, sondern als Kompendium, das eine Vielfalt gesellschaftlicher Facetten, die eine Stadt in getrennten Gebäuden isoliert, in eine enge räumliche Einheit zusammen zwingt: Zu einem nach innen durchlässigen System, das ihnen die Möglichkeit gibt, unvermittelt in konventionalisierte Situationen zu stolpern, dabei auf immer neue Personen zu treffen und diese aus ihrer beruflichen Rolle zu werfen.
- ²⁵ Die vertikale Raumordnung als Ausdruck sozialer Hierarchie verbindet den Katastrophenfilm mit der Dystopie des Science-Fictions-Films: In Selpins *Titanic* steigt die Dritte Klasse besorgt zum Festsaal der Ersten Klasse hinauf, was nicht von ungefähr an Marias Erscheinen in den „Ewigen Gärten“ von Fritz Langs *Metropolis* (D 1927) erinnert.
- ²⁶ Das Klassensystem im Schiff wurde bereits in *Atlantic* (GB 1929, R: Ewald André Dupont) vorgeführt und später auch von James Camerons *Titanic* (USA 1997) aufgegriffen.
- ²⁷ Ralph R. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman „Der Verschollene“*. Motive und Gestalten, Würzburg 1981, S. 46.
- ²⁸ Franz Kafka, *Der Verschollene* (1927), Frankfurt/M. 1994, S. 10.
- ²⁹ Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman* (s. Anm. 27), S. 57.
- ³⁰ Alfred Hitchcock zitiert nach Joel W. Finler, *Alfred Hitchcock. The Hollywood Years*, London 1992, S. 59.
- ³¹ Rainer Rother, „*Lifeboat* (1943)“, in: *Alfred Hitchcock*, hrsg. von Lars-Olav Beier und Georg Seeßlen, Berlin 1999, S. 320–321, hier S. 321.
- ³² Finler, *Alfred Hitchcock* (s. Anm. 30), S. 59.
- ³³ Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, London 1991, S. 75.

- ³⁴ Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*, 2. Aufl., New York 1992, S. 133f.
- ³⁵ Hans Günther Pflaum in seinem Film-Essay *Ein Untergang* (D 2005), Bonusmaterial der DVD *Titanic* (D 1943), Ufa Klassiker Edition, Universum Film GmbH 2005, TC: 2:37–3:07.
- ³⁶ Ebenda, TC: 23:30–24:00. Sarah Street verweist hingegen darauf, dass Goebbels nicht mit der Darstellerleistung zufrieden gewesen sei. Vgl. Sarah Street, „Der ultimative Schiffsuntergang‘. Die ‚Titanic‘ in Legende, Erinnerung und Film“, in: Schöning (s. Anm. 20), S. 151–158, hier S. 155.
- ³⁷ Thomas Koebner, „Es gibt keine Rückkehr ins Paradies. Nicolas Roegs Einspruch gegen populäre Ideen der Weltverbesserung“, in: *Nicolas Roeg* (= *Film-Konzepte* 3, Gastherausgeber: Marcus Stiegler und Carsten Bergemann), München 2006, S. 94–106, hier S. 102.
- ³⁸ Slavoj Žižek, *Die Fucht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle“*, Berlin 2001, S. 16ff.
- ³⁹ Thomas Koebner, „Koexistenz durch Sukzession. Zur bipolaren Bauform von Filmbildern“, in: ders., *Filmbilder – Sinnbilder. Schriften zum Film. Fünfte Folge* (= *Filmstudien* 50), Remscheid 2007, S. 13–29, hier S. 24–25.
- ⁴⁰ Hartmut Böhme, „Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers“, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, hrsg. von ders., Frankfurt/M. 1988, S. 7–42.
- ⁴¹ Horst Bredekamp, „Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus“, in: *Kulturgeschichte des Wassers*, hrsg. von Hartmut Böhme (s. Anm. 40), S. 145f.
- ⁴² Michelet, *Das Meer* (s. Anm. 17), S. 90. Vgl. dazu auch das Nachwort von Rolf Wintermeyer.
- ⁴³ Werner Wunderlich hat literarische Zeugnisse zu den verschiedenen Bedeutungskomplexen der Sirene in einer Textsammlung veröffentlicht. Werner Wunderlich, *Mythos Sirenen. Texte von Homer bis Dieter Wellershoff*, Stuttgart 2007.
- ⁴⁴ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Seetiefen und Seelentiefen: Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*, Würzburg 2003, S. 45f.
- ⁴⁵ Vgl. Fabienne Liptay (geb. Will), „Die kleine Seejungfrau“, in: *Filmgenres: Fantasy- und Märchenfilm*, hrsg. von Andreas Friedrich, Stuttgart 2003, S. 106–109.
- ⁴⁶ Vgl. Fritz Göttler, „Oberflächengekräusel. Max Reinhardts *Insel der Seligen*“ 1913, in: *Deutsche Augenblicke. Eine Bilderfolge zu einer Typologie des Films*, hrsg. von Peter Buchka, München 1996, S. 14f.
- ⁴⁷ Vgl. Susanne Marschall, „Ozeanische Gefühle. Augenblicke der Ich-Entgrenzung im Film“, in: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram* (= *Arnoldshainer Filmgespräche* 25), hrsg. von Margrit Föhlich, Klaus Gronenborn und Karsten Visarius, Marburg 2008, S. 89–115, hier S. 108f.
- ⁴⁸ Vgl. Fabienne Liptay (geb. Will), *Geburt/Leben/Tod. Zu Bill Violas „Nantes Triptych“*, in: *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien* (= *Filmstudien* 8), hrsg. von Marcus Stiegler, St. Augustin 2002, S. 10–28, hier S. 21f.

FILMISCHE WAHRNEHMUNGS- BILDER DES MEERES



Kathryn McGuire und Buster Keaton in *The Navigator* (*Der Navigator*, USA 1924),
R: Buster Keaton