

## **Roman Mauer (Hg.): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang**

München: edition text+kritik 2010, 296 S., ISBN 978-3-86916-029-0, € 29,80

*Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang* – herausgegeben von Roman Mauer – versammelt unterschiedliche Perspektiven auf die seit Anbeginn der Filmgeschichte zentralen Motive des Maritimen.

Die Einleitung (S.9ff.) ermöglicht einen theoretischen Zugang zu den folgenden Beiträgen in verständlicher Weise und stellt sich nicht – wie leider viel zu häufig in Sammelbänden – lediglich als prospektive Zusammenfassung der Einzelbeiträge dar. Mauer unterscheidet das Meer im Film anhand der unterschiedlichen Funktionen als Handlungsraum, Akteur sowie als Stimmungs- und Symbolträger und verdeutlicht dies anhand kurzer Beispiele. Anzumerken ist, dass Mauer sich im Unterkapitel „Das Meer als Symbolträger“ lediglich auf die „Phantasmagorien der Weiblichkeit“ (S.20) bezieht. Die Doppelgeschlechtlichkeit des Meeres, die auf der Unterscheidung von Stofflichkeit (Weiblichkeit) und Dynamik (Männlichkeit) beruht – man denke nur an Poseidon den Gott des Meeres aus der griechischen Mythologie – wird zu

Gunsten des Imago der Weiblichkeit vernachlässigt.

Während das anschließende Kapitel Beiträge versammelt, die sich mit den filmischen Wahrnehmungsbildern des Meeres beschäftigen, folgen die übrigen drei Kapitel einer räumlichen Unterteilung des Meeres in Küste und Strand, hohe See sowie unter dem Meeresspiegel.

Matthias Abel eröffnet das erste Kapitel mit seinem Beitrag „Bildlichkeit im Spiegel des Meeres“. (S.31ff.) In diesem macht er anhand einer ikonografischen Betrachtung der Meeresdarstellung deutlich, dass diese seit Anbeginn der Filmgeschichte ein zentrales Motiv ist, welches sich an der Darstellung in der Malerei orientiert und darüber hinaus als Reflexion über das eigene Medium gelesen werden kann. An diese Überlegungen schließt sich der Beitrag von Franziska Heller (S.45ff.) an. Sie setzt sich dabei mit der Frage auseinander, wie das Wahrnehmungsdispositiv des Meeres, das u.a. aufgrund seines periodischen Wechsels von Ebbe und Flut, von gleichzei-

tiger An- und Abwesenheit geprägt ist, in filmischen Bildern funktioniert. Dabei stellt sie heraus, dass die (ungleich intensiven) Erfahrungen des Entzuges und des Verlustes in sinnlich erfahrbarer Weise von den räumlichen wie audiovisuellen Qualitäten des Meeres im Film getragen werden. Im Anschluss an Oliver Fahles Annäherung an ein ästhetisches Konzept des frühen französischen Films der 20er Jahre über den Begriff der Photogénie (vgl. S.61ff.) untersucht Roman Mauer das Verhältnis zwischen der Dynamik des Meeres und der Form der Groteske. (Vgl. S.74ff.) Er macht anhand von vielzähligen Beispielen von Buster Keaton, Charly Chaplin oder Stan Laurel und Oliver Hardy deutlich, dass die verzerrten und absurden Momente auf die Dynamik des Maritimen zurückgeführt werden können.

Im zweiten Kapitel zu der räumlichen Kategorie Küste und Strand ist der Aufsatz des Regisseurs Daniel D. Sponzel hervorzuheben. (Vgl. S.128ff.) Dieser stellt sich als ein Praxisbericht des Regisseurs über seine Arbeit am Dokumentarfilm *Über das Meer* (*Taking the Sea*, 2009) dar und nimmt deshalb im gesamten Sammelband eine gewisse Sonderstellung ein.

Das dritte Kapitel versammelt Beiträge, die sich auf die räumliche Kategorie der hohen See beziehen. Einleitend beschäftigt sich Matthias Bauer in seinem thematisch umfangreichen Beitrag (S.143ff.) mit dem Phänomen der Schiffskatastrophe im Film. Dabei nimmt er sowohl die rezeptionsästhetische, die dramaturgische, die szenografische als auch die anthro-

pologische Dimensionen in den Blick. Allerdings wird bei der Breite des Beitrages nicht ganz deutlich, worauf dieser abzielt. Die Konzentration auf einen bestimmten Aspekt sowie eine gezielte Fragestellung hätte diesem Beitrag gut getan. Nach René Rupperts Artikel zur Figur des Seefahrers (S.165ff.) sowie dem Beitrag von Armin Jäger, der den Film *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (*Fluch der Karibik*, 2003) und seine weiteren Sequels als postmoderne Piratenfilme skizziert, schließt Roman Mauer das dritte Kapitel mit dem Aufsatz „Das Meer als Transit-Zone“ ab (S.204ff.). Mauer untersucht dabei nach einer kurzen historischen Darstellung des Auswandererfilms anhand der Überfahrt den soziokulturellen Mikrokosmos der Trajekte. Hier werden die Küste und das Meer zu einer kulturellen Kontaktzone, zu einem Konfrontationsort des Eigenen mit dem Fremden. Insbesondere das am Anfang von Mauer kurz erwähnte Filmbeispiel *Welcome* (2009) von Philippe Lioret ist sehr interessant, macht im Hinblick auf die aktuelle Flüchtlingssituation an den südlichen Küsten Europas besonders deutlich, dass die Küste als Grenzraum des Meeres im Film auch die außerfilmische kulturelle Grenze - respektive bei *Welcome* die geopolitische EU-Grenze - reflektiert.

Das letzte Kapitel versammelt Beiträge, die sich mit Filmen beschäftigen, deren Handlungsort unterhalb der Meeresoberfläche liegt. Norbert Grob eröffnet dieses mit seinem Artikel zu U-Bootfilmen (S.223ff.), in dem er insbesondere die Ambivalenzen dieses Subgenres hervorhebt. Jedoch geht Grob nicht auf die oftmals homoerotischen

Spannungen in U-Bootfilmen ein, die – insbesondere nach dem Beitrag Bulgakowas „Die Liebe der Matrosen“ (90ff.) – offensichtlich sind. Im anschließenden Aufsatz (S.238ff.) „Monstren in der Meerestiefe. Das Fremde im fantastischen Film“ macht Sascha Koebner das Motiv der Konfrontation des Eigenen mit dem Unbekannten als zentrales Element dieser Filme aus, in denen der submarine Handlungsort als Projektionsfläche subversiver Positionen möglich wird. Eine figurenzentrierte Analyse nimmt Lena Stahl in ihrem Aufsatz „Astronauten der Tiefe“ (S.253ff.) vor. Anhand der unterschiedlichen Funktionen von Tauchern bestimmt sie unterschiedliche Lesarten von der „Heldenreise zum Meeresgrund“ (S.265). Im letzten Beitrag (S.268ff.) stellt Ivo Ritter die submarinen Welten als gesellschaftliche Gegenorte (Heterotopie), Konfrontationsorte mit dem Verdrängten (Abjekte) sowie Imaginationenorte der Offenbarung (Apokalypse) dar und

beschreibt unter Bezug auf Roland Barthes das submarine Kino als offenen Text. Dies gilt jedoch nicht nur für das Genre des Unterwasserfilms, sondern für eine Vielzahl der im Sammelband besprochenen Filme.

Positiv sind abschließend die zahlreichen Abbildungen hervorzuheben, die unter anderem mit Hilfe der Deutschen Kinemathek zusammengetragen wurden. Insgesamt fällt die hohe Zahl der Filmbeispiele aus der frühen Filmgeschichte auf, was hier jedoch lediglich festgestellt wird und nicht als Wertung missverstanden werden soll. Die Filmliste am Ende des Sammelbandes stellt sich als besonderes hilfreich dar, wenn sich der kursorisch verfahrenene Leser schnell anhand einzelner Titel orientieren möchte, wobei – eine Affinität zum frühen Film vorausgesetzt – ausdrücklich die Lektüre des gesamten, da sehr gelungenen Sammelbandes zu empfehlen ist.

Jan Oehlmann (Lüneburg)