



Der anfangs nicht sehr ernstgemeinte Gedanke, für diesen Band einen kleinen Text über Strände zu schreiben, entstand an der kalifornischen Küste, bei einem Besuch am Film Department der UC San Diego mit Annette Brauerhoch, nebst Ausflügen zu zwei filmreifen Stränden: in die Bucht von La Jolla und an den durch *SOME LIKE IT HOT* (Billy Wilder, USA 1959) prominent gewordenen Coronado Beach. Während ein Uni-Kollege seinen Beitrag absagte, da er sich im Urlaub befände und ihm am Strand keine passende Idee kommen wollte, schien mir nun gerade diese Umgebung ein lohnender Gegenstand – angespornt durch die Bemerkung einer Freundin, die mit Blick auf mein maritimes Dissertationsprojekt und einen früheren Text über Faulheit im Film befand, »Strand« sei doch eine ergiebige Synthese aus beiden Themen.

Fröhlichkeit und Müßiggang, aber auch Melancholie und Sterblichkeit: Der Strand ist durchaus nicht nur ein leichtgewichtiges Thema. Ein marginaler (= am Rand gelegener), doch massiv mit Bedeutung aufgeladener Raum. Marc Augé hat ihn als *lieu des futilités essentielles* bezeichnet (in der deutschen Ver-

sion als »Ort der wichtigen Nichtigkeiten« übersetzt).¹ Auch sein Text geht von der Erinnerung an einen filmischen Strand aus, Jaques Tatis *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* (F 1953). Über das Auffächern von filmischen Strandmotiven hinaus (das der Adressatin dieser Festschrift zurecht nicht genügen würde) möchte ich hier danach fragen, wie der geographische und imaginäre Raum Strand in Beziehung zum Raum des Kinos treten kann – und die Körper am Strand zu den Körpern des Films. Weniger im Sinne einer Beweisführung, mehr als assoziative Erkundung, als Flanerie am Meeresufer.

Landgänge

Als Agnès Varda, eine der raren im Filmgeschichtskanon etablierten Regisseurinnen, 80 Jahre alt wurde, drehte sie einen Film über sich selbst. *LES PLAGES D'AGNÈS* (F 2008) beginnt mit einer Einstellung, in der sie rückwärts einen schlamm- und tangbedeckten Strand entlang läuft und dabei über ihr Vorhaben spricht. Von dem Raum, den sie physisch begeht und filmt, macht sie auch (sprach)bildhaften Gebrauch: »Um über mich zu reden, habe ich mir gedacht: Öffnete man die Menschen, fände man Landschaften. Würde man mich öffnen, würde man Strände vorfinden.« Nach ihrer Vorrede lässt sie am Ufer mehrere Spiegel aufbauen, in denen sie selbst, das Filmteam und das Meer in verschiedenen Perspektiven und Rahmungen reflektiert werden. Einer der Spiegel steht bald unter Wasser, und auch ihr Geburtsname, den sie in den Sand schreibt, wird später fortgespült. Den wörtlich genommenen Rückwärtsgang behält sie während des Films bei, wenn sie Orte (und immer wieder Strände) ihres Lebens aufsucht. So bewegt sie sich mit verspielter Geste durch ihre Autobiographie und montiert eine

¹ Marc Augé: Ein Ethnologe am Strand. Ort der wichtigen Nichtigkeiten. In: *Le Monde diplomatique*, 11.8.1995 (4693), S. 23.

Collage aus ›Strandgut‹, das auftaucht und wieder verschwindet. Selten mit Ausschnitten aus ihren früheren Filmen, mehr anhand von assoziativen Re-enactments und (bei aller Freude an der Inszenierung) oft auch motiviert durch zufällige Fundstücke und Begegnungen. Eine konsistente Erzählung verweigert sie und betont den flüchtigen, fragmentarischen Charakter von Erinnerungen – »like sand in my hand«.² Zuletzt ist doch noch mal einer ihrer Filme präsent, nicht als eingespielte Szene, sondern als begreifbares und begehbares Material. Sie begibt sich vom Strand in einen Innenraum, ein riesiges Zelt aus lichtdurchfluteten Filmstreifen,³ und resümiert: »Ich bewohne den Film, als wäre er mein Zuhause. Ich denke ich habe schon immer dort gelebt.«

Viele Jahrzehnte früher wird eine andere Filmemacherin an Land gespült, sie strandet buchstäblich: Maya Deren in *AT LAND* (USA 1944). Auch sie befindet sich zu Anfang in einer Rückwärtsbewegung, die aber nicht körperlich vollzogen, sondern filmisch hergestellt wird – durch Rücklaufprojektion rollen die Wellen aus dem Bildrahmen wieder ins offene Meer und lassen sie am Strand zurück. Auch über diesen kurzen Effekt hinaus lässt sich ihr Film als Umkehrung verstehen. Ihr Weg an Land ist auch als ein Weg am und unter Wasser inszeniert, bis hin zu Wasserreflexen auf ihrem Gesicht, als sie sich im Haus befindet. Zugleich ist er als Invertierung der Odyssee, der klassischen Heldenreise aufs Meer beschrieben worden – ein »Landgang der Navigation, Odysseus, anverwandelt den Sirenen«.⁴ Am Ende ist sie wieder am Strand, in mehreren Ver-

2 Agnès Varda: Memory is like sand in my hand. In: The Guardian, 24. 09. 2009, <http://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-var-da-beaches-of-agnes> (abgerufen 1. 10. 2015).

3 Die Filmstreifen sind einer Kopie ihres Films *LES CRÉATURES* (1966) entnommen, dessen Misserfolg sie schmerzte und den sie auf diese Weise im Wortsinn neu verarbeitet.

4 Ute Holl: Über die Kunst, an Land zu navigieren. Zu Maya Derens *At*

sionen ihrer selbst, und sieht sich dabei zu wie sie zwischen den Dünen entschwindet, eine Spur im Sand hinterlassend.

Strandkörper

Reise und Rückkehr, manchmal Scheitern (»baden gehen«):⁵ In zahllosen Filmen sind Strände und die zyklischen Bewegungen, die sich dort vollziehen, Ausgangspunkt und/oder Schlussbild. Das gilt für das populäre Erzählkino nicht weniger als für die eben geschilderten Beispiele. Perspektivwechsel: Charlton Heston als Astronaut Taylor, der am Ende von *PLANET OF THE APES* (Franklin J. Schaffner, USA 1968) am Ufer entlangreitet und die halb im Sand versunkene Freiheitsstatue entdeckt – begreifend, dass er schon die ganze Zeit über zurück auf der Erde war. *BARTON FINK* (Joel Coen, USA 1991), Drehbuchautor mit Schreibhemmung, der aus seinem alptraumhaften Hotelzimmer heraustritt und in der letzten Einstellung Betrachter *und* Teil der Strandfotografie wird, die dort über seinem Schreibtisch hing.⁶

Filmende, Lebensende: Es wird dramatisch gestorben am Strand. Allen voran Gustav von Aschenbach in *MORTE A VENEZIA* (Luchino Visconti, ITA 1971), der mit einem letzten Blick zu Tazio am Horizont in seinem Liegestuhl zusammenbricht. Aber es gibt auch unpräzise Heiterkeit im Angesicht des

Land. In: Gabriele Werner (Hg.): Systemische Räume. Berlin 2007, S. 39-49, hier: S. 44.

5 »Baden gehen« war der doppelbödige Titel einer Ausgabe von *Frauen und Film* 2002. Es ging um Filme, »in denen das Baden eine wenn nicht offensichtlich narrative und ganz zentrale, so doch sensitive, das Empfinden ansprechende Qualität besitzt«, aber auch um eine »Auseinandersetzung mit der Situation des Films angesichts der neuen Medien und dem Stand von Feminismus in Gesellschaft und Wissenschaft«. Marie-Hélène Gutberlet: Editorial. In: *Frauen und Film*, Heft 63, März 2002, S. 5.

6 Vgl. Karl Sierek: Das letzte Bild: »Barton Fink« (Joel Coen, 1991). In: *Me-teor* 1:1, Herbst 1995, S. 89-94.

näher rückenden Todes, wie bei den vier hochbetagten Protagonist/innen des Dokumentarfilms *MAÑANA AL MAR* (Ines Thomsen, D/ESP 2006), die jeden der ihnen noch bleibenden Tage am Strand von Barcelona und im Meer verbringen.

Sterbliche Körper, sinnliche Körper: frühe sexuelle Freiheiten und weibliches Begehren am Strand von Blackpool in *HINDLE WAKES* (Maurice Elvey, UK 1927), »triumphantly joyous celebration of the »ecstasy of freedom« possible besides the sea«. ⁷ Ursula Andress und Halle Berry im Bikini, die 1962 und 2002 in gewohnter Schauanordnung dem Meer entsteigen, bis 2006 schließlich James Bond selbst zum männlichen Blickobjekt in Badehose wird. Das latent homoerotische Katz-und-Maus-Spiel zweier Surfer in Kathryn Bigelows *POINT BREAK* (USA 1991), und die sehr viel direkter ausgetragene Leidenschaft in Karim Ainouz' zu Unrecht geschmähtem *PRAIA DO FUTURO* (BRA / D 2013).

Faule Körper: Der Strand kann zum Aufbruch motivieren, aber auch zum Verharren. Die einen zieht es auf die Schiffe, die anderen bleiben lieber zuhause und starren dort aufs Meer. Weil das Leben der *VITELLONI* (Federico Fellini, ITA 1953) »ganz auf die den Badeort bestimmende Zyklik von Saison und Neben- bzw. Nicht-Saison ausgerichtet ist, kennt es nur die Wiederholung, nicht jedoch das Voran.« ⁸ Auch der Film selbst geht eine Verbindung mit seinem Motiv ein, wie Jörn Glasenapp herausarbeitet: ein »discourse-Vitellone, der sich weigert, die übliche, auf narrative Integration und Stringenz setzende Erzählarbeit des klassischen Handlungskinos zu leisten.« ⁹ Von hier führt eine Linie an vielen Fellini-Stränden entlang

⁷ Lara Feigel: Kiss me quick. The Aesthetics of Excess in 1930s Literature and Film. In: dies. (Hg.): *Modernism on sea. Art and culture at the British seaside*. Oxford 2009, S. 15-34, hier: S. 20.

⁸ Jörn Glasenapp: Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne. München 2013, S. 39.

⁹ Ebd., S. 37.

zur etwas moralisierenden Schlusssequenz von *LA DOLCE VITA* (ITA 1960), in der die müßiggängerische Party-Gesellschaft mit einem faulenden Fisch-Kadaver konfrontiert wird.

Über die Trägheit, die sich am Strand einstellt, schreibt Sigmund Freud in seinen Reisebriefen mit ähnlicher Ambivalenz wie über das von ihm vordergründig abgewehrte »ozeanische Gefühl«: »Man kommt nämlich zu nichts, die himmlische Sonne u das göttliche Meer – Apollon u Poseidon – sind Feinde aller Leistungen.« ¹⁰ Hingebungsvoller schildert es Augé: »Durch die charakteristische Inaktivität des Strandlebens [...] wird das Vergehen der Zeit sinnlich erfahrbar: Man ermißt die Länge der Minuten, die Kürze der Stunden. Die Zeit wird mit einem Mal konkret. Es ist das Wunder des schönen Wetters, das der Zeit einen Körper gibt.« ¹¹

Strandkino

Im Kino, so Annette Brauerhoch in einem Beitrag für den Band *Utopische Körper*, stellt sich im Genuss passiver Schaulust eine »ganz eigene und andere Zeitlichkeit« ein, zugleich »spürt sich der Zuschauer als Körper und geht eine Verbindung mit seinen Wünschen, Phantasien und Erinnerungen ein.« ¹² Sie nimmt hier auch Bezug auf Heide Schlüpmanns Formulierung vom frühen Kino als »Gehäuse, in dem der Zuschauer, die Zuschauerin ihre Panzer ablegen, ihre bürgerliche Person vergessen

¹⁰ Sigmund Freud: Unser Herz zeigt nach dem Süden. Reisebriefe 1895-1923. Berlin 2002, S. 205. An anderer Stelle: »Das richtige Leben an der See ist auf Faulheit berechnet«. Ebd. S. 321.

¹¹ Marc Augé: Ein Ethnologe am Strand. Ort der wichtigen Nichtigkeiten. In: *Le Monde diplomatique*, 11.08.1995 (4693), S. 23.

¹² Annette Brauerhoch: Utopische Materialität? Zum Dialog des Körperlichen im Kino. In: Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt, Cornelia Zumbusch (Hg.): *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München 2004, S. 105-116, hier: S. 113 f.

können, in denen ihre Leiber sich ausdehnen können, ohne verletzt zu werden.«¹³

Im selben Band skizziert Hasso Spode eine Kulturgeschichte des Badestrandes als einem »zugleich öffentlichen und privaten Raum«, an dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts »das Lust- über das Kurprinzip gesiegt«¹⁴ habe. Interessanterweise benutzt er dabei eine ähnliche Formulierung: »Denn im Bürgertum gäbe ein Unbehagen an den Panzerungen, die es selbst errichtet hatte – im übertragenen wie im wörtlichen Sinne.«¹⁵ Erotisierung und zugleich Infantilisierung nennt Spode als Grundzüge dieser neuen Form öffentlicher Intimität. Die körperliche Befreiung am Strand ging also mit einer Form von Regression einher: eher kindliches Spiel im Sand als »erwachsene« Sexualität. Auch in dieser regressiven Tendenz zeigt sich eine Parallele zum geschützten dunklen Kinoraum.

Das Kino ist ein Ort der Sehnsucht und der Projektion(en). Projektionsfläche ist die Leinwand – zunächst unabhängig davon, was dort konkret gezeigt und erzählt wird. Ähnliches kann für den Blick am Strand gelten. Auch dort geht es ums Schauen. Sich am Rand des Meeres aufzuhalten und zu schauen, scheint oft noch wichtiger als darin zu schwimmen. Das Schauen auf die »Bühne« des Strandes selbst, aber auch auf die Meeresoberfläche, die zur Leinwand wird und zum Sich-Ver-senken, Sich-Verlieren einlädt. Dieser Blick reicht bis in unbestimmte Ferne und impliziert eine Welt, die über die scheinbare Begrenzung durch Horizont oder Bildrahmen hinausreicht. »Am Strand ist der Mensch in Bewegung. Auch wenn er sitzt, bewegt ihn hier etwas.«¹⁶

13 Heide Schlüpmann: *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt am Main, Basel 1998, S. 61.

14 Hasso Spode: *Badende Körper – gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens*. In: Hasselmann, Schmidt, Zumbusch, *Utopische Körper*, S. 241 f.

15 Ebd., S. 245.

16 Manfred Goldbeck: *Küstenliebe. Der Strand als Zwischenreich*. In: *mare*

Küstenzonen

Die Philosophie hat sich metaphorisch immer wieder gerne an den Strand begeben. Während Nietzsche 1882 in der *Fröhlichen Wissenschaft* noch heroisch die Philosophen auf die Schiffe ruft,¹⁷ wettet Foucault im Schlusssatz von *Die Ordnung der Dinge* darauf, dass »der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«.¹⁸ Und Michel Serres schreibt in *Nordwest-Passage*, dem fünften Teil seiner dem Mittler *Hermes* gewidmeten Bände:

»An den gemeinsamen Grenzen des geordneten, nahezu stabilen Systems und der Unordnung, die es umgibt und durchdringt [...], an der Küstenlinie zwischen Land und Meer vollziehen sich in der Tat [...] Prozesse, die unsere primären Probleme darstellen. Die Ordnung verfällt in Unordnung, und gelegentlich geht sie daraus hervor. [...] Wässriges Chaos, von den zeitweiligen Rhythmen geschaffen, die sich zerstreuen.«¹⁹

Hier ist in der Tat ein primäres Problem benannt: Küsten werden als Grenzen zwischen Land und Meer verstanden, sind aber mehr als das, Übergangszonen, Nahtstellen, »Räume mit überaus unscharfen Rändern«,²⁰ die sich stetig verschieben und Vermischungen zulassen. »Geologisch und politisch näher betrachtet, bilden Gestade keine festen Grenzen oder aus-

Nr. 8, Juni/Juli 1998, S. 98-99, hier: S. 98.

17 »Auf die Schiffe, ihr Philosophen!«, und an anderer Stelle: »endlich dürfen unsere Schiffe wieder auslaufen, und auf jede Gefahr hin auslaufen, [...] das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so »offnes Meer«. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. Köln 2009, S. 196, 240 (Ziffer 289, 343).

18 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main 1971, S. 462. Zum Bezug von Foucault und Nietzsche vgl. Thorsten Feldbusch: *Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen*. Würzburg 2003, S. 215 und S. 222.

19 Michel Serres: *Hermes V: Die Nordwest-Passage*. Berlin 1994, S. 78.

20 Feldbusch, *Zwischen Land und Meer*, S. 12.

dehnungslose Linien. [...] Man kann hier von ›Vermittlung‹, ebenso gut aber von einer Schwelle sprechen.²¹ Wie alle Autoren betonen, die aus kulturwissenschaftlicher Perspektive über Küste und Strand schreiben, geht es dabei um nicht nur eine Schwelle zwischen Land und Meer, sondern auch zwischen Kultur und Natur, die zugleich eben diese Dichotomie in Frage stellt. John Fiske hat dem Strand ein ganzes Kapitel in seinem Band *Reading Popular Culture* gewidmet und benennt das Verhältnis so:

»The beach is an anomalous category between land and sea that is neither one nor the other but has characteristics of both. This means that it has simply too much meaning, an excess of meaning potential, that derives from its status as anomalous. [...] The geographical opposition has no meaning until our ideology imposes one, and then it serves to naturalize the ideological.«²²

In den Bedeutungsaushandlungen zwischen Kultur und Natur spielt natürlich auch eine Rolle, ob von Küste, Ufer oder Strand gesprochen wird, vergleichbar dem englischen Begriffsspektrum *coast, shore, beach*: »a movement along an axis, where the beach is a commodity, to be possessed [...] The shore is a more ambivalent representation«²³ Für den Strand beschreibt Chris-

21 Burkhardt Wolf: *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich 2013, S. 337.

22 John Fiske: *Reading the beach*. In: ders.: *Reading the Popular*. London, New York 1989, S. 34–62, hier: S. 34. Fiskes Überschrift »*Reading the beach*«, seine ausführliche Untersuchung eines spezifischen Strandes (Cottesloe Beach in Perth, Australien) und die veranschaulichenden Grafiken sind natürlich selbst ein Versuch, diesen ›Bedeutungsüberschuss‹ analytisch zu beherrschen: indem der Strand als Text gelesen wird. Sein Schlusssatz gilt jedoch dem Stellenwert des Körperlichen und einer »Politik der Lust«: »The body is the Achilles heel of cultural hegemony. [...] The politics of pleasure may be our only way of situating the forces of social change within the domain of the popular.« Ebd., S. 62.

23 Alex Lockwood: *The shore is not a beach*. In: Christine Berberich und Neil Campbell (Hg.): *Land and identity. Theory, memory, and practice*. Amsterdam 2012, S. 259–281, hier: S. 266. Lockwood widmet sich den fließenden

toph Singer den widersprüchlichen Prozess, in dem seine ›Natürlichkeit‹ einerseits idealisiert, andererseits eliminiert wird:

»This process is ironic, almost paradoxical. The beach combines land and sea, culture and nature. Yet the touristic image of the beach is that of a pristine, unspoiled locale. This image can only be produced by de-naturalizing the shore and by applying various cultural techniques. To maintain the image of a pristine, untouched nature, increasing cultural interventions like landscaping, waste disposal, filtering techniques, and surveillance are necessary. The beach has to be denaturalized, e.g. freed from flotsam like stinking kelp, dead fish, algae, or jellyfish.«²⁴

Filmkörper

Zurück zum Film und an ein eher wildes, schlammiges Ufer, das hier in seiner Beziehung zum Filmkörper erkundet wird: in einer Arbeit des Kanadiers Alex MacKenzie mit dem programmatischen Titel *INTERTIDAL (CAN 2012)*. Gedanklicher Ausgangspunkt ist ein fiktives Aufeinandertreffen des Meeresbiologen Ed Ricketts, der als Amateur-Forscher in den 1930er und 1940er Jahren maritime Lebensräume untersuchte, und des Regisseurs Jean Painlevé, der zur selben Zeit mit seinen vom Surrealismus beeinflussten Wissenschafts- und Unterwasserfilmen bekannt wurde. MacKenzie begibt sich auf eine Expedition an die Küste von Vancouver Island, die Ricketts vor seinem Unfalltod 1948 mit John Steinbeck geplant hatte und nicht mehr realisieren konnte.²⁵ Die durch den intensiven

Grenzen dieser geographischen Konzepte und fragt nach dem Potenzial von »pro-environmental identification« – durch Raumerfahrung, aber auch durch Texte, die ihrerseits Gattungsgrenzen (zwischen Naturwissenschaft, Journalismus und Literatur) überschreiten, wie z.B. Rachel Carsons Meeresbücher.

24 Christoph Singer: *Sea change. The shore from Shakespeare to Banville*. Leiden 2014, S. 31.

25 Ricketts, der ohne universitäre Anbindung in seinem eigenen Labor arbeitete, taucht als Figur in mehreren Romanen Steinbecks auf. Eine For-

Wechsel der Gezeiten geprägte Landschaft erforscht er mit Mitteln des Films – er dokumentiert sie nicht nur, sondern interagiert experimentell mit ihr, mittels 16mm-Filmmaterial und von ihm selbst hergestellten Filmemulsionen. Die Bilder entstehen im Wechsel mit und ohne Kamera, teilweise auch, indem er das Material der Witterung und dem direkten Kontakt mit der Umgebung aussetzt, es im Sand vergräbt, im Meerwasser korrodieren lässt oder Mineralien und Meeresorganismen auf dem Filmstreifen platziert, so dass sie als Photogramme sichtbar werden.²⁶ Der Strand schreibt sich hier also im Wort-sinn indexikalisch in den Filmkörper ein und transformiert ihn.

Auch in der Projektion des so hergestellten Materials ist der experimentelle Prozess noch nicht abgeschlossen: MacKenzie führt die Bilder im Rahmen von Live-Performances selbst vor, auf zwei Stop-Motion-Projektoren mit variabler Geschwindigkeit und sich überlagernden Frames. Gerade durch diese artifiziiellen und verfremdenden Verfahren – weit weg von den Konventionen des Naturdokumentarfilms, die »natürliche« und realitätsnahe Bilder suggerieren – erzeugt er eine Form haptischer Visualität. Und stellt eine Verbindung zwischen Küstenraum und Kinoraum her, die die körperliche Fragilität des Films und des Lebens selbst spürbar macht: »a project of

schungsreise in den Golf von Kalifornien verarbeiteten beide gemeinsam in dem Buch *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (1941). In der sogenannten Biosphere 2 in der Wüste von Arizona, einem gigantischen Forschungsprojekt zur Entstehung unterschiedlicher Ökozonen, ist diese Reise dokumentiert: »one of the finest examples of collaboration between science and the arts«. <http://b2science.org/ocean> (abgerufen 1.10.2015).

26 Diese Verfahren erinnern an die Experimentalfilmgruppe Schmelzdahin, die in den 1980er Jahren belichtetes Filmmaterial in Teichen versenkte und mit Effekten bakterieller Zersetzung arbeitete. <http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html> (abgerufen 1.10.2015).

process through exploration, [...] a marine ecology for emulsion: teeming and tenuous, fleeting and alive«. ²⁷

Ausufern

»We must rethink not only the relationship between land and sea, but that between humanity and nature [...] A first step in this process is to recognize that land and water are not opposites but inseparable parts of an ecological continuum, especially along the shore. We need to abandon the traditional blue-water-assumption that oceans are elemental and timeless, and adopt what might be called a brown-water acknowledgement of the dynamic hybrid nature of our coastal water worlds. Only after we have muddied the waters a bit can we begin to acknowledge the fluid nature of what we have mistaken for terra firma.«²⁸

Der etwas pathetische Aufruf von John R. Gillis enthält die richtige Pointe, das »Schmutzige« des Meeres im Sinne wechselseitiger Vermischung und Verbundenheit anzuerkennen, statt Mensch und Umwelt als getrennte Phänomene zu betrachten: Isolationistisches Denken wird am Strand obsolet.

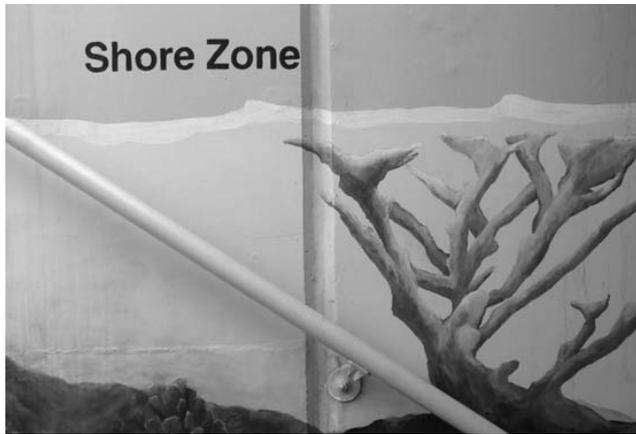
In jüngerer Zeit gibt es, neben einer breiten geschichts- und kulturwissenschaftlichen Hinwendung zu Küsten und Meeren,²⁹ auch in den Naturwissenschaften verstärkt Ansätze, die Beziehung von Mensch und Ufer neu zu verorten.³⁰ Das hat

27 <http://www.alexmackenzie.ca/intertidal.html> (abgerufen 1.10.2015).

28 John R. Gillis: *The human shore. Seacoasts in history*. Chicago, London 2012, S. 197 f.

29 Vgl. John R. Gillis: *The Blue Humanities*. In: *The magazine of the National Endowment for the Humanities* 34 (3), 2013. <http://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities> (abgerufen 1.10.2015).

30 Etwa der Biologe Carsten Niemitz, der mit humanethologischen Methoden die Theorie einer amphibischen Phase der menschlichen Evolution entwickelt hat. Vgl. Carsten Niemitz: *Das Geheimnis des aufrechten Gangs. Unsere Evolution verlief anders*. München 2004. Einen ähnlichen Ansatz gab es schon früher mit der sogenannten »Aquatic Ape Theory«. Sie wurde in den



Eingang zur »Shore Zone« in der Biosphere 2, Arizona

nicht zuletzt mit der Fokussierung ökologischer Diskurse auf das (an sich abstrakte) Phänomen Klimawandel zu tun, der im Anstieg des Meeresspiegels ein wirkmächtiges Bild gefunden hat und die Küsten zum Schauplatz eines existenziellen zukünftigen Wandels macht. Für die Vergangenheit hatte Alain Corbin in *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste* herausgearbeitet, dass der Strand durchaus nicht immer ein Sehnsuchtsort war, sondern als solcher erst erfunden werden musste.³¹ Bedeutsam ist das insofern, als Meer und Strand nach

1970ern vor allem durch die feministische Autorin Elaine Morgan bekannt, die sich polemisch gegen männlich geprägte Wissenschaftsterminologie positionierte – ihr wurde damals Unwissenschaftlichkeit vorgeworfen, auch Niemitz grenzt sich noch immer scharf von ihr ab. Vgl. Elaine Morgan: *Der Mythos vom schwachen Geschlecht. Wie die Frauen wurden, was sie sind.* Frankfurt am Main 1975.

³¹ Vgl. Alain Corbin: Die Erfindung des Strandes. In: ders.: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840.* Frankfurt am Main 1994, S. 319-357. Corbins Buch heißt im Original *Le territoire du vide*, die deutsche Übersetzung vollzieht schon den beschriebenen Wandel von der Meeresangst zur Meereslust.

wie vor als zeitlos und herausgelöst aus gesellschaftlichen Zusammenhängen beschrieben werden. Nils Minkmar charakterisiert den Strandaufenthalt in einem Artikel als herrschaftsloses und »angenehm geschichtsfreies Erlebnis«. ³² Als Wunschphantasie verständlich, verkennt diese Schilderung nicht nur historische, soziale und ökologische Dimensionen, sondern auch den Umstand, dass das vermeintlich universale Glückssymbol Strand vor allem ein westliches ist, eng verflochten mit Tourismus- und Kolonialgeschichte. Ganz davon abgesehen, dass der europäische Blick auf Strände als touristisches Idyll immer weniger verdrängen kann, wie das Meer durch realpolitische Grenzen für Millionen Flüchtende zum letzten (oft tödlichen) Ausweg wird.

Das Kunststück besteht darin, sich diese kulturellen und politischen Kontexte bewusst zu machen, die Küste aber dennoch in ihrer ganzen Wucht als Erfahrungsraum wahrzunehmen – als Raum der sichtbaren und fühlbaren Vergänglichkeit, aber auch der Utopie. Beide Seiten hat sie mit dem Erfahrungsraum Kino und dem »schmutzigen« Analogmedium Film gemeinsam.

³² Nils Minkmar: Die praktizierte Anarchie der Menschen am Strand. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.07.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-dinge-des-sommers-1-die-praktizierte-anarchie-der-menschen-am-strand-11831733.html> (abgerufen 1.10.2015).