

Originalveröffentlichung in: Baader, Hannah ; Wolf, Gerhard (Hrsgg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich 2010, S. 15-40

HANNAH BAADER

GISCHT.
ZU EINER GESCHICHTE DES MEERES

WILD POETRY

Anders als der persische Großkönig Xerxes, der das Meer auspeitschen ließ, weil es jene Schiffsbrücke über den Hellespont zum Einsturz brachte, über die er seine Armee von Asien gegen Athen führen wollte,¹ näherte sich Gustave Le Gray dem Meer nicht mit der Peitsche, sondern mit dem Fotoapparat. Mittels des schwarzen Kastens auf drei Beinen mit einem kleinen Loch und des Gebrauchs von Glas- scheiben, Pasten, Salzen, Papier und Eiweiß fertigte der Künstler, der zunächst eine Ausbildung als Maler durchlaufen hatte, zwischen Sommer 1856 und 1857 eine Reihe von Meeresbildern. Bei ihrer Ausstellung in London im Dezember 1857 wurden sie dort wie später auch in Frankreich begeistert aufgenommen. Als spektakuläre Wiedergaben natürlicher Lichterscheinungen, Momentaufnahmen und als »wilde Poesie« – »wild poetry« – wurden sie dem Publikum von den Kritikern zur Schau empfohlen.²

Für wichtige Anregungen danke ich Kathey Anderson, Lorraine Daston, Cornelia Ortlieb, Nicola Suthor, Barbara Wittmann sowie besonders Gerhard Wolf.

1 »Als die Brücken fertig waren, kam ein gewaltiger Strom, der das ganze Werk zerstörte und zunichte machte. Als Xerxes das hörte, ergrimnte er und befahl, den Hellespont durch dreihundert Geiselhiebe zu züchtigen, auch ein paar Fußfesseln ins Meer zu versenken. Ja, man berichtet, dass er auch Henkersknechte geschickt habe, um dem Hellespont Brandmale aufzudrücken.« Herodotos: *Istoriai*, VII, 35 (Herodot: *Historien*, übers. von A. Hornhefer, Stuttgart 1971, S. 451).

2 Ramstedt, Nils Walter: »An Album of Seascapes by Gustave Gray«, in: *History of Photography*, 1980, 4, S. 121–137; vgl. Jacobson, Ken: *A Study of the Marine Photographs Published by Gustave Le Gray, 1856–1858*, Petches Bridge, 2001 und Aubenas, Sylvie: »Boulevard des Capucines: The Glory of the Empire«, in: dies. (Hg.): *Gustave Le Gray 1820–1884*, Ausstellungskatalog Bibliothèque Nationale, Paris, und The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002, S. 87–155, hier S. 98ff.



LINKS: ABB. 1: GUSTAVE LE GRAY, »EFFET DE SOLEIL DANS LES NUAGES – OCÉAN« / »AUFSCHEINEN DER SONNE IN DEN WOLKEN – OZEAN«, 1856, ALBUMINDRUCK, 31 X 40,5 CM.



RECHTS: ABB. 2: GUSTAVE LE GRAY, »LE SOLEIL AU ZENITH – OCÉAN« / »DIE SONNE IM ZENITH – OZEAN«, 1856, ALBUMINDRUCK, 32,5 X 41,4 CM.

Le Grays Fotografien, die sowohl in der Normandie als auch an der französischen Mittelmeerküste entstanden, bestechen durch die Wiedergabe der Reflektionen des Mond- oder Sonnenlichtes auf der Oberfläche des bewegten Wassers genauso wie durch das Aufschäumen der Wellen, wenn diese sich am Strand brechen. Auf das Interesse an natürlichen Phänomenen deuten nicht nur solche Aufnahmen, die die Auswirkungen der Gezeiten dokumentieren, wenn sie denselben Strandabschnitt bei Ebbe und dann bei Flut zeigen. Auch die Titel wie *Effet de soleil dans les nuages – Océan* (»Aufscheinen der Sonne in den Wolken – Ozean«), 1856 (Abb. 1), *Brig au clair de lune* (»Brig im Mondschein«), 1856, *Le soleil au zenith – Océan* (»Die Sonne im Zenith – Ozean«), 1856 (Abb. 2), oder *La grande vague* (»Die große Welle«), 1857 (Abb. 3) zeugen von der Absicht, die Fotografien als Bilder natürlicher Phänomene verfügbar zu machen. Die Arbeiten waren als Einzelwerke, möglicherweise aber zugleich als Serie konzipiert, wie dies ein Album nahelegt, das heute im Art Institute in Chicago aufbewahrt wird.³

Um die dramatischen Effekte des durch die Wolken hervorbrechenden Lichtes und das eindrucksvolle Spiel aus Hell und Dunkel hervorzurufen, experimentierte Le Gray mit jener fotografischen Technik, als deren Erfinder er – neben Frederick Scott Archer – heute gilt: dem nassen Kollodiumverfahren.⁴ Für viele

3 »Gustave le Gray has contributed another of his marvels of clouds and sea, in which there is so much wild poetry perceptible [...]«; [Anonym]: »Exhibition of Photographs at the South Kensington Museum – Second Notice«, in: *The Liverpool and Manchester Photographic Journal*, April 1858, 2, S. 82–83, zit. n. Ramstedt, *Album of Seascapes* (wie Anm. 2), S. 135.

4 Aubenas, Sylvie: »To Unite Science with Art«, in: Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray 1820–1884* (wie Anm. 2), S. 255–273, S. 256; siehe dagegen Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie*, Frankfurt/M. u.a., 1983, S. 206.

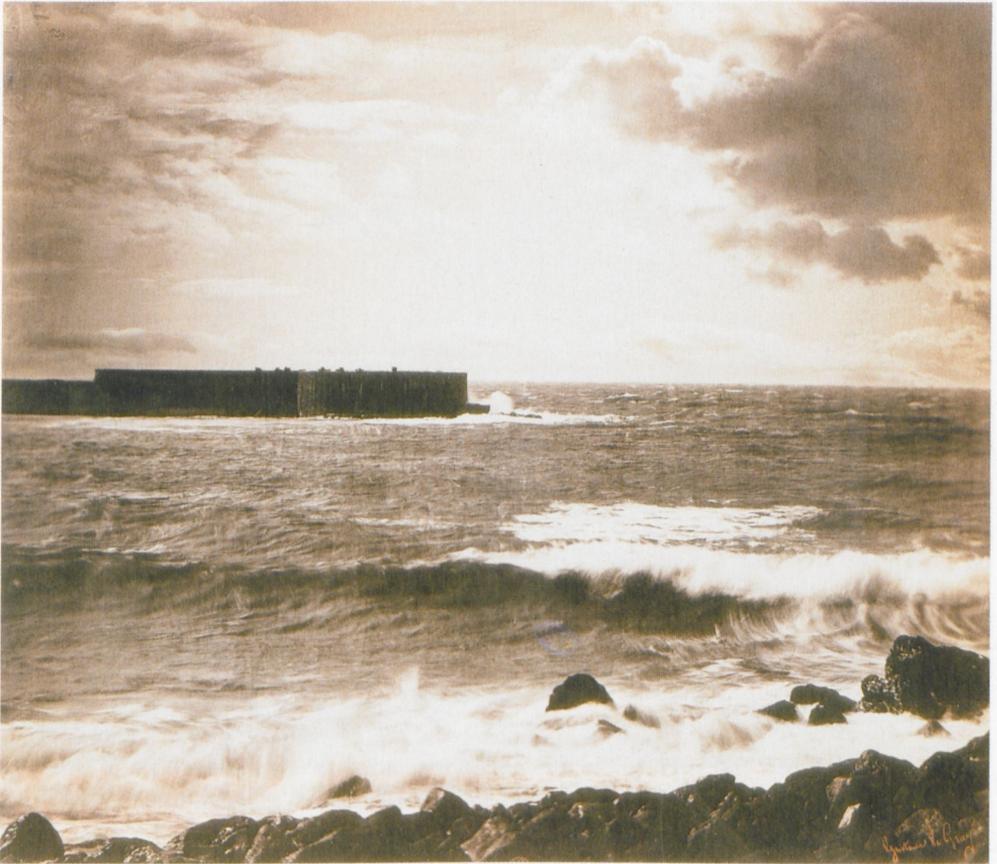


ABB. 3: GUSTAVE LE GRAY, »LA GRANDE VAGUE – CETTE« / »DIE GROSSE WELLE – SÈTE«, UM 1857, ALBUMINDRUCK, 35,7 X 41,9 CM.

der Meeresbilder arbeitete er dabei mit zwei Negativen, durch deren Überlagerung er das Bild auf dem (mit Eiweiß überzogenen und getönten) Papier komponierte. In den meisten Fällen gab eines der beiden Negative die Wolken, das andere das Meer wieder; beide wurden von Le Gray erst im Labor zusammengesetzt. Es ist erstaunlich, dass dieser Umstand von den Zeitgenossen unkommentiert blieb und vielleicht sogar übersehen wurde, wenn die Bilder in den Quellen explizit als unmittelbare Momentaufnahmen gerühmt werden.⁵ Puristisch war Le Grays Verfahren bei diesen synthetischen Werken insofern, als er auf Retouchen weitgehend verzichtete. Welche Mittel er einsetzte, um das Spritzen der Gischt und das Brechen der Woge festzuhalten, die etwa *Die große Welle* cha-

⁵ So etwa Henry d'Audiger in *La Patrie* vom 25 Juli 1858, zit. n. Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray 1820–1884* (wie Anm. 2), Kat. Nr. 136, S. 366f.



ABB. 4: GUSTAVE COURBET, »LA MER ORAGEUSE« ODER AUCH »LA VAGUE«/»DAS STÜRMISCHE MEER«, 1869, BERLIN, NATIONALGALERIE.

rakterisieren, und mit welchen Belichtungszeiten er dabei arbeitete, ist schwer zu rekonstruieren.⁶ Insbesondere mit der *Großen Welle* scheint er die Farbenmeere und das Aufschäumen der Gischt vor den Augen des Betrachters auf Gustave Courbets Meeresbildern aus den späten sechziger bzw. frühen siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen (Abb. 4).⁷

Die Lichteffekte und Meeresansichten, wie sie Le Gray als Spiel von Grau- und Brauntönen erzeugte, waren ästhetisch geprägt von künstlerischen Druckverfahren, insbesondere den Hell-Dunkelwerten der weit verbreiteten Lithographien nach Werken John Constables und William Turners. In frühen Daguerrotypien etwa von Warnod-Macaire haben seine Aufnahmen ihre fotografischen Vorläufer.⁸ Le Gray zielt mit seinen Bildkompositionen von Wolken, Lichterscheinun-

⁶ Vgl. Ramstedt, *Album of Seascapes* (wie Anm. 2), S. 131; siehe auch Gernsheim, *Geschichte der Photographie* (wie Anm. 4), S. 317.

⁷ Vgl. »Courbet Paysagiste«, in: *Gustave Courbet*, Ausstellungskatalog Galeries Nationale du Grand Palais, Paris 2007, S. 227–299, insbesondere Kat. Nr. 118–135, S. 272ff.

⁸ Aubenas, *Boulevard des Capucines* (wie Anm. 2), S. 87–156, S. 98f., vgl. auch Ramstedt,

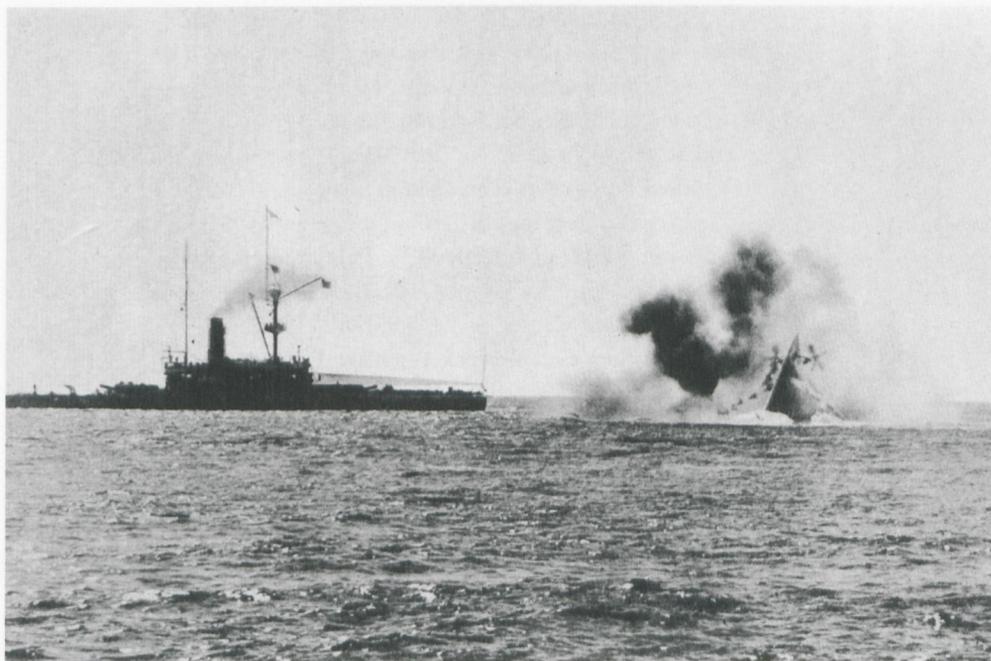


ABB. 5: [ANONYM], »UNTERGANG DES SCHLACHTSCHIFFS VICTORIA VOR TRIPOLIS«, 1893.

gen und Wellen auf das, was er selbst in seinen theoretischen, fast ausschließlich den chemischen Prozessen der Fotografie gewidmeten Schriften den »effet« eines Bildes nennt, d.h. dessen eindringliche Wirkung, die er der von ihm inszenierten Natur anvertraut. Er bedient sich hier eines Terminus, der die sprachliche Auseinandersetzung mit dem fotografischen Verfahren von Anfang an prägte.⁹ Dieser erscheint als jene ästhetische Kategorie, die einem Medium zugebilligt werden konnte, das als »Reproduktion« der Natur vermutlich schon deswegen mit einem biologistischen Vokabular belegt wurde, weil es selbst als Effekt des Sonnenlichtes auf lichtempfindlichem Material entsteht. Verfahren und Darstellungsgegenstand sind im Falle der Meeresbilder Le Grays folglich miteinander verschränkt: Beide entstehen durch Licht auf einer liquiden Oberfläche.

Album of Seascapes (wie Anm. 2), S. 134, der auf Arbeiten von Talbot, Bacot, Nègre, und Le Secq verweist.

⁹ Zerner, Henri: »Gustave Le Gray, Heliographer-Artist«, in: Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray* (wie Anm. 2), S. 209–231, hier S. 210, zur Terminologie (»reproduction«) S. 212; zum Rekurs auf die Wiedergabe der Natur vgl. Baudelaire, Charles: »Die Photographie und das moderne Publikum« (1859), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie*, 4 Bde., 2. Aufl., München 1999, Bd. I: 1839–1912, S. 110–113.

Anders als die Meeresmalerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts zeigen Le Grays Bilder des Meeres dabei keine Untergangsszenarien, d.h. weder Schiffbrüche noch jene Schreckensbilder, wie sie etwa in Theodore Géricaults *Floß der Medusa* (1818) oder in literarischer Form in Shelleys *Vision of the Sea* (1820) vorlagen. Dies erklärt sich nicht allein aus dem Mangel an entsprechenden Gelegenheiten, die sich dem Fotografen ja erst hätten bieten müssen: Die erste anonyme Fotografie eines Schiffsuntergangs datiert auf 1893, als das Schlachtschiff *Victoria* nach einer Kollision vor Tripolis versank und ein anonymes Foto dies vom Ufer aus festhielt (Abb. 5).¹⁰ Le Grays *Große Welle* (Abb. 3) deutet zwar auf die Dynamik und Gewalt des Meeres, wenn sich hinter ihr die Weite der See öffnet und die Gischt hart gegen die Felsbrocken schlägt. Links, wo die Wellen weniger Kraft zu haben scheinen, erhebt sich im Wasser aber eine Mole, die im Gegenlicht als schwarzer Balken erscheint; sie weist auf den Hafen und damit auf einen Ort hin, der in einer langen Tradition – spätestens seit dem frühen Christentum und den Schriften der Kirchenväter – für Sicherheit und Geborgenheit schlechthin einstand.¹¹ Le Grays fotografischer Blick gilt demnach *nicht* dem Schiffbruch, jener romantischen Obsession von der Vernichtung des Menschen durch eine mächtige Natur,¹² dem verzweifeltem Kampf mit den Elementen oder dem Zivilisationsbruch, wie er sich mit dem *Floß der Medusa* verbindet. Auf den meisten seiner Ansichten dominieren die stille, in Sonnenlicht oder Mondschein glitzernde Oberfläche des Meeres und das ruhige Gleiten oder Schwimmen der Schiffe.

Mit *Le vapeur* (»Der Dampf«), 1856 (Abb. 6), der Fotografie zweier Schiffe auf dem nur wenig bewegten Wasser des Atlantiks, hat Le Gray zugleich eine Ikone der technischen Bemeisterung der Meere geschaffen. Im Zentrum des Bildes und nahezu parallel zur Horizontlinie schwimmt ein dreimastiges Schiff mit abgetakelten Großsegeln ruhig auf dem Wasser, während ein kleineres Dampfboot in voller Fahrt an ihm vorbeigezogen ist. Auf der Wasseroberfläche erkennt man noch die Spur seiner Fahrrinne. Das kleinere Boot zieht eine Fahne aus schwarzem Ruß hinter sich her, die sich im Meereswind kräuselt, um langsam über dem Horizont zu verpuffen. Die Fahne zeugt von der Geschwindigkeit des Dampfers, aber auch von seinem schmutzigen Ausstoß. Dem schwarzen Kessel dampf antworten kompositorisch jene dunklen, aber dennoch durchscheinenden Wolken, die die gesamte Szenerie im oberen Bildfeld umschließen, so dass sich der Blick auf die beiden Schiffe gleichsam wie in einer Lichtaureole öffnet. Der schon im Titel greifbare Hinweis auf die Dampfkraft, deren Einsatz den Um-

¹⁰ Der Untergang des Schlachtschiffes *Victoria* erfolgte nach einer Kollision mit der *Camperdown* am 22. Juni 1893. Vgl. Gernsheim, *Geschichte der Photographie* (wie Anm. 4), S. 667, Abb. 388.

¹¹ Schlimme, Lorenz: »Hafen«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. v. Theodor Klauser u.a., Bd. XIII, Stuttgart 1986, Sp. 297–305, 299.

¹² Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1988 (1979).



ABB. 6: GUSTAVE LE GRAY, »LE VAPEUR« / »DER DAMPF«, 1856, ALBUMINDRUCK, 33 X 41,5 CM.

gang mit dem Meer seit Beginn des 19. Jahrhunderts revolutionierte, findet seine Entsprechung in den Umständen der Entstehung einiger der LeGray'schen Meeresfotografien. Denn der Künstler fertigte sie während eines Aufenthaltes an der französischen Mittelmeerküste in Sète, wohin er anlässlich der Eröffnung des letzten Streckenabschnittes der Eisenbahnlinie Bordeaux–Sète gereist war.¹³ Le Grays Bilder zeugen daher in einem doppelten Sinn von der Entdeckung der Küste: deren ökonomisch-verkehrstechnischer wie deren ästhetischer Erschließung.

Die Fotografien Le Grays fügen sich in eine facettenreiche Geschichte der Faszination durch das Meer, die in den Jahren um 1860 einen ihrer vielen Höhepunkte erfuhr. Diese durch Konstanten und Brüche gekennzeichnete Geschichte ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem von jenen Umwälzungen geprägt, wie sie sich mit dem Einsatz der Dampfschifffahrt und der Eisenbahn (als dem Transportmittel von den Städten an die Küsten) verbinden. Die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Meer erfolgt daher parallel zu einer zunehmenden

¹³ Aubenas, *Boulevard des Capucines* (wie Anm. 2), S. 106.

technischen Indienstrafnahme und zu der wissenschaftlichen Erforschung des liquiden Raums der Ozeane. Seit der Mitte des Jahrhunderts kommt es zur Einrichtung regelmäßiger Schifffahrtlinien zwischen Europa und dem amerikanischen Kontinent, nach Asien sowie innerhalb des gesamten Mittelmeerraums. Vor allem verringern sich die Fahrzeiten: Strecken, für die man bis dahin mehrere Tage benötigte, lassen sich in Stunden, solche, die Wochen dauerten, in wenigen Tagen bewältigen.¹⁴ Mit dem Suezkanal, dessen langwieriger Bau von einer breiten Diskussion in der europäischen Öffentlichkeit begleitet wurde, flossen im Oktober des Jahres 1869 die Wasser des Mittelmeeres mit denen des Roten Meeres zusammen. Seine Eröffnung wurde – in Anwesenheit des ägyptischen Khediven und der Vertreter aller wichtigen europäischen Königshäuser, die mit ihren Yachten nach Port Said gesegelt waren – von zahlreichen Festivitäten, Opernaufführungen und Publikationen begleitet.

Nach einer Reihe von zunächst gescheiterten Versuchen verband seit 1866 ein vom damals größten Dampfschiff der Welt (der *Great Eastern*) gelegtes ca. 6000 km langes Unterwasserkabel Europa von der vor Irland gelegenen Insel Valentia aus mit der amerikanischen Ostküste, ein Ereignis, das in der Druckpresse zelebriert wurde (Abb. 7).¹⁵ Es ermöglichte die Übermittlung telegraphischer Nachrichten über den Ozean hinweg; zugleich wurde das Kabel auch zu wissenschaftlichen Zwecken wie der Erkundung der Meerestiefen genutzt. Die Kategorien von ›Nähe‹ und ›Ferne‹ erfuhren mit diesen technischen Vorgängen auf und unter dem Meer eine neue Bestimmung, die den Umgang mit dem liquiden Raum veränderte.

Die wissenschaftlichen Erkundungen des Meeres führten mit der Ozeanologie zum Aufbau eines eigenen Wissenschaftszweiges.¹⁶ Mit der *Physical Geography of the Sea* von 1855 unternahm es der amerikanische Marineoffizier Matthew F. Maury, das bis dahin in den einzelnen Logbüchern aufgezeichnete Wissen über die Meeresströmungen und das jahreszeitliche und regionale Aufkommen der Winde zu systematisieren und umfassend zu dokumentieren.¹⁷ Maury legte Karten der Meeresströmungen an und versuchte, auch die Wetterbedingungen, d.h. insbesondere die Winde, zu erfassen. Sein Kompendium messbarer Fakten der Ozeanologie, welches nur ein Jahr nach seinem Erscheinen ins Deutsche und

¹⁴ Vgl. etwa die Karte mit der Angabe der Fahrzeiten in: »Mittelländisches Meer«, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Aufl., Bd.13, Leipzig-Wien 1906, S. 918–920.

¹⁵ Antizipierend etwa Howe, Henry: *Adventures and Achievements of Americans. A Series of Narratives Illustrating their Heroism, Self-Reliance, Genius and Enterprise*, Ohio 1858, S. 139f.

¹⁶ Deacon, Margaret: *Scientists and the Sea, 1650–1900. A Study of Maritime Science*, London-New York 1971.

¹⁷ Maury, Matthew Fontaine: *Physical Geography of the Sea*, New York 1855. Eine deutsche Übersetzung erfolgte bereits 1856 durch Carl Boettger als *Die physische Geographie des Meeres*, Leipzig 1856. Zu Maury siehe Hearn, Chester G.: *Tracks in the Sea: Matthew Fontaine Maury and the Mapping of the Oceans*, Camden 2002.

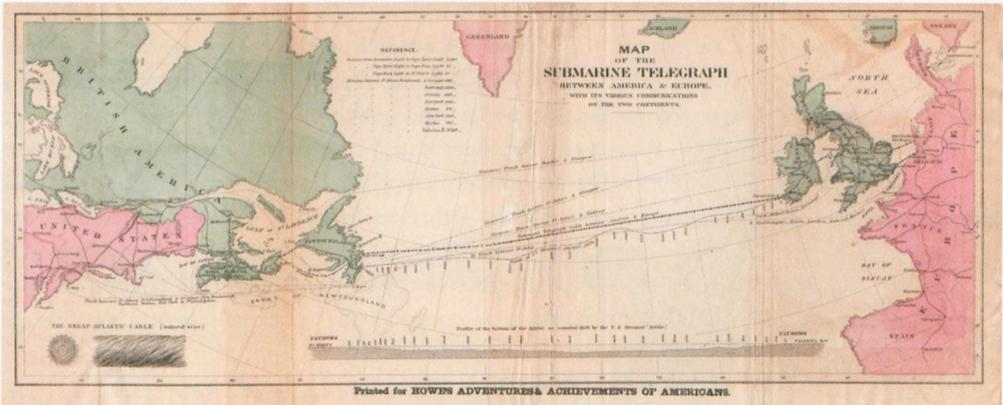


ABB. 7: »MAP OF THE SUBMARINE TELEGRAPH«, ILLUSTRATION IN: HENRY HOWE: »ADVENTURES AND ACHIEVEMENTS OF AMERICANS«, NEW YORK 1859.

auch ins Französische übertragen wurde, fand weiteste Verbreitung und gehörte zur häufig zitierten Lektüre von Autoren wie Jules Michelet oder Victor Hugo.

Die wissenschaftliche und dampfkraftgetriebene technische Beherrschung der Ozeane wurde begleitet von einer medizinischen und ästhetischen Entdeckung der Küsten und Gestade.¹⁸ Wie Alain Corbin gezeigt hat, beginnt seit ca. 1750 eine Entdeckung des Grenzbereiches zwischen Land und Meer, d.h. jenes Zwischenraumes, dem sich nicht zuletzt auch Le Gray in seinen Fotografien gewidmet hat. Die neue Anziehung, die von jenem Zwischenreich ausgeht, an dem Land und Meer, d.h. glatter und gekerbter Raum zusammenstoßen,¹⁹ gilt einem Ort, an dem die Elemente aufeinandertreffen und an dem die Erdgeschichte ihre sichtbaren Zeichen hinterlassen hat.

Die Entdeckung der Küste entspringt dabei nicht allein einem wissenschaftlichen Interesse, sie generiert vielmehr eine weitreichende, noch heute wirksame kulturelle Praxis. Ausgehend von England kann sich eine Kultur der Badereise durchsetzen, bei der das Bad im ungebändigten Wasser des Meeres von den führenden Ärzten als Antwort auf eine urbane Pathologie entworfen wird. Das Eintauchen gilt den Medizinern als Heilmittel gegen die Melancholie und Nervosi-

¹⁸ Corbin, Alain: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*, Frankfurt/M., 2. Aufl. 1999 (Paris 1988); Herbert, Robert L.: *Impressionismus. Paris – Gesellschaft und Kunst*, Stuttgart 1989 (New Haven 1988), S. 285ff.; Groom, Gloria: »The Sea as Metaphor in Nineteenth Century France«, in: Wilson-Bareau, Juliet/Degener, David: *Manet and the Sea*, Ausstellungskatalog The Art Institute Chicago u.a., New Haven-London 2004, S. 35–54.

¹⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, 6. Aufl., Berlin 2005 (Paris 1980), S. 658–693, insbesondere S. 663–666.

tät, die Krankheiten der englischen Oberklasse.²⁰ Der Schrecken des Meeres wird domestiziert, indem die Küste, von der aus sich der Blick auf das Wasser öffnet, zu einem privilegierten Ort der Selbstfindung wird. An den Nahtstellen zwischen den Elementen, wo das Wasser auf das Land geworfen wird, überlassen die Städter ihren Körper dem Rhythmus des Meeres und erproben so ihre Empfindsamkeit. Nicht auf dem offenen Ozean, sondern am Gestade wird der Traum vom Wiedereingehen in den Leib des Meeres kultiviert. Das Bild des Untertauchens – das die zahlreichen medizinischen Handbücher anempfehlen – provoziert Angst und Lust zugleich.²¹ In seiner Formlosigkeit und Weite scheint der Ozean den verborgenen Quellen des Unbewussten zu entsprechen, das Eintauchen in das flüssige Element hat deutliche sexuelle Konnotationen.²²

Die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts paradigmatische Gemengelage aus einer Begegnung mit den Kräften der Natur am Meer und ihrer Bemeisterung findet sich in einem ebenfalls in den sechziger Jahren verfassten Roman Victor Hugos gespiegelt, der zuerst unter dem Titel *Abîme* (»Der Abgrund«) erscheinen sollte und 1866 als *Les Travailleurs de la Mer* (»Die Arbeiter des Meeres«) publiziert wurde. Er verdankt seine Entstehung unter anderem den Jahren des Exils, die Hugo auf den Inseln des Ärmelkanals verbrachte (Abb. 8). Das Buch beschreibt die Zerstörung des Dampfschiffes *Durande* im Zwischenreich der Klippen und den Kampf eines Einzelnen – des Außenseiters Gilliatt – gegen die Vernichtungsarbeit des Meeres. Diesem einsamen Arbeiter, der seine Kräfte mit denen des Meeres misst, gelingt es nicht nur, in unendlicher Anstrengung das Wrack des Dampfschiffes mit nahezu bloßen Händen aus den Klippen zu bergen und dabei einem Sturm von ungesehenem Ausmaß zu trotzen. Auch aus den Fängen und Saugnäpfen eines Kraken von gigantischer Größe, der ihn verschlingen möchte, kann er sich befreien, weil er das Meer und seine Bewohner durch jahrelange Beobachtung kennt. Dennoch überlässt sich Gilliatt zuletzt den salzigen Fluten: indem er so lange unbewegt von den Klippen aus jenem Boot nachblickt, mit dem die von ihm geliebte Frau davonfährt, bis das ansteigende Meer über seinem Kopf zusammenschlägt.

In einer gleichsam wellengepeitschten Sprache beschreibt Hugo den Sturm, die Abgründe des Meeres und die Ambivalenz aus Schönheit und Schrecken, die dem Meer eignet:

»Gewöhnlich führt das Meer seine Schläge vom Verborgenen aus; es hält sich gerne bedeckt. In dieser unermesslichen Dunkelheit behält es alles für

20 Corbin, *Meereslust* (wie Anm. 18), S. 84–97.

21 Ebd., S. 106f. zu den Differenzen des weiblichen und männlichen Bades im Meer.

22 Ebd., passim. Vgl. auch Bachelard, Gaston: *L'eau et les rêves*, Paris 1942.

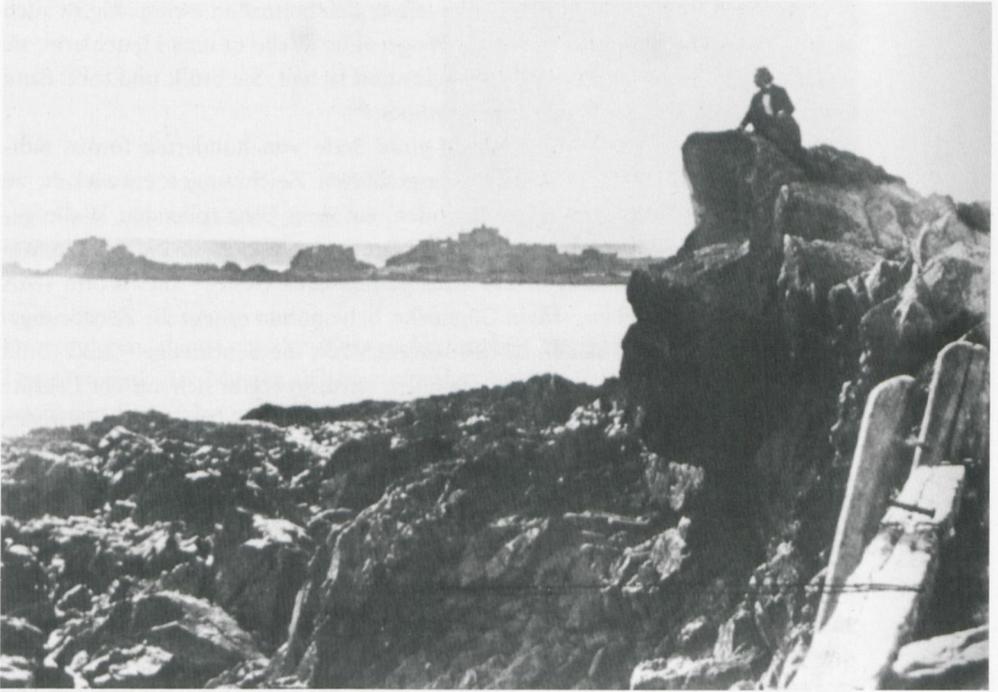


ABB. 8: CHARLES HUGO, »VICTOR HUGO AUF EINEM FELSAN AN DER KÜSTE VON JERSEY«, 1853.

sich. Sehr selten macht es seine Geheimnisse offenbar. [...] Das Meer ist offenkundig und geheim zugleich; es entzieht sich und möchte seine Handlungen nicht allgemein kundtun. Es macht ein Schiffwrack und lässt es verschwinden; schamhaft verschlingt es das Zerstörte.«²³

Das Meer selbst wird hier zum handelnden und empfindenden Subjekt, es »misstraut dem Menschen«, die Menschen flößen ihm »Abscheu« ein, es hält »sein Wesen und Tun« daher vor diesen »verborgen«. Aber:

»Wenn es dem Meer gefällt, ist es fröhlich. Keine Freude wirkt so strahlend wie die des Meeres. Der Ozean blüht förmlich auf [...]. Schaut man nur auf die Oberfläche, so ist der Ozean die Freiheit, aber auch die Gleichheit. [...] während die Sonne mit einer glänzenden und mächtigen Schicht aus Licht jene furchtbaren Heucheleyen des Abgrundes überdeckt.«²⁴

²³ Hugo, Victor: *Die Arbeiter des Meeres*, übers. von Rainer G. Schmidt, Hamburg u.a. 2003, S. 255.

²⁴ Ebd., S. 600.

Ambivalent ist nicht nur das Meer selbst, gleichermaßen zwiespältig ist auch die zerstörerische, dennoch lächelnde Woge: »Die Welle ist eine Heuchlerin; sie tötet, stiehlt, unterschlägt; weiß von nichts und lächelt. Sie brüllt und tobt, dann kräuselt sie sich wie die Wolle eines Lammes.«²⁵

Hugo hat seinen Roman entlang einer Serie von hunderten formal radikalen, meist in Tinte bzw. Sepia (!) ausgeführten Zeichnungen entwickelt, zu denen auch das Blatt einer umschlagenden, aus dem Blatt rollenden Welle gehört (Abb. 9).²⁶ Neben seinen eigenen Namenszug hat er in die Uferzone – in großen Buchstaben und in durchaus pathetischer Geste – die Worte »MA DESTINÉE« geschrieben, »Mein Geschick«. Scheint hier erneut die Zerstörungskraft des Meeres festgehalten, das im nächsten Akt die Schriftzüge – und damit auch den Namen des Künstlers – wegspülen wird, so ergibt sich aus der Lektüre des Romans, dass das Gewalttätige des Meeres zugleich mit der Zerstörung in den sich stetig wandelnden Formen des Wassers zu einer neuen Zeugung führt: »Die Meereserscheinungen sind in einem Maß fürchterlich, [...] [ihre] Gewalttätigkeit zerfällt zur Abstraktion. Es ist eine Menge, die sich zersetzt und wieder neu zusammensetzt.«²⁷

Hier wird neben dem vitalistischen auch ein formales Interesse an der Arbeit des Meeres deutlich, das sich auf jene Kräfte richtet, die Formen zu zerstören wie zu erzeugen vermag: »Das Meer baut und zerstört.«²⁸ In einem Fragment mit dem Titel *Le vent et la Mer* (»Wind und Meer«), das Hugo dem Roman zunächst inserieren wollte, hat er – unter Berufung auf Maury – eine geologische Theorie dieser Kräfte entworfen und diese zuletzt mit den Kräften des Menschen – seiner Arbeit – parallelisiert. Dort wird die gesamte Natur als »ein einziger Austausch« beschrieben, zwischen der Elektrizität der Atmosphäre, die wie der Ozean ihre Ebbe und ihre Flut habe, und dem Erdmagnetismus. Zwei Windgürtel umkreisen ständig die Erde; träfen sie aufeinander, so werde die Atmosphäre zerfetzt, der Wind ziehe das Meer hinter sich her, wirbele es auf und misshandle es. Dieses sei Teil einer »majestätische[n] Geometrie der Erde«, an der sich das Vitale des Erdballs ausweise: »Der Erdball ist offenbar ein belebtes Wesen. Ist er lebendig?«²⁹ Auch die menschliche Arbeit »entspringt einer metaphysischen Dynamik«, sie ist Verwandlungsenergie: »Die Wellenbewegungen der Vitalität sind ebenso unbegrenzt und unbestimmt wie die Kräuselbewegungen des Wassers«;³⁰ es sind jene

25 Ebd., S. 255.

26 Siehe Didi-Huberman, Georges: »Das hypochondrische Bild«, in: Suthor, Nicola/Fischer Lichte, Erika (Hg.): *Verklärte Körper: Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, S. 223–247.

27 Hugo, *Arbeiter des Meeres* (wie Anm. 23), S. 601. Ergänzungen in eckigen Klammern durch die Autorin.

28 Ebd., S. 588.

29 Hugo, Victor: »Wind und Meer«, in: ders., *Arbeiter des Meeres* (wie Anm. 23), S. 597–626, hier S. 602.

30 Ebd., S. 616.



ABB. 9: VICTOR HUGO, »MA DESTINÉE«, UM 1857,
AQUARELL UND GOUACHE, PARIS, MAISON DE
VICTOR HUGO.

Bewegungen, denen die der Verwandlungsarbeit des Künstlers gleichkommen. Die Dynamik des Meeres soll hier offenbar garantieren, was der Kunst immer wieder zu fehlen droht: zerstörendes wie generierendes Potenzial.

Zu den Werken, mit denen sich Hugo in den beiden Texten auseinandersetzt, gehört ein langer Essay, den der Historiker Jules Michelet 1860 als *La Mer* in Paris veröffentlichte.³¹ Nur eingangs an die alttestamentarische und mythologische Rede vom Meer als dem Reich der Nacht und Angst anknüpfend, beschreibt er das Meer als Teil einer Physiologie der Erde, die sich im Fortgang des Textes zugleich mit einer – zunächst verborgenen – politischen Utopie verbindet. Weniger deutlich als bei Hugo geht es hier nicht um die abstrakten Kräfte, die sich am Meer als einer sich stets neu formenden Wassermasse zeigen, sondern vielmehr um eine Offenlegung jenes untergründigen Lebens, das sich in seinen Tiefen abspielt.

Das Meer, scheinbar Welt einer unaussprechlichen Dunkelheit, die uns mit dem Tod konfrontiert, werfe den Menschen auf eine Erdgeschichte zurück, die viel älter sei als das Erscheinen des *homo sapiens*. Dazu müsse man das Meer zum Sprechen bringen: »Das Meer scheint steril. Dann entdeckt man, dass das Meer reich ist. Das Meer ist die Sprache der Erde.«³²

Unter Hinweis auf Hydrologie und Ozeanographie wie etwa Chazallons Aufzeichnungen der Gezeiten und auf die Forschungen Maurys widmet sich Michelet dem Leben des Meeres nicht nur mittels einer Beschreibung der es bevölkernden Arten.³³ In den Gesetzen der Stürme und der Strömungen vor allem des Atlantischen Beckens meint er in Anlehnung an eine Formulierung Maurys die »Adern« der Erde erkennen zu können. Die Wasserbewegungen glichen dem menschlichen Atmen, das Meer selbst habe einen Puls, der im Ozean (nicht aber im Mittelmeer) zu vernehmen sei: »Der Ozean atmet wie ich selbst, er entspricht

31 Michelet, Jules: *La Mer*, Paris 1961.

32 Ebd., S. 47.

33 Chazallon, Antoine-Marie-Remie: *Annuaire des marées des côtes de France* (Service hydrographique de la Marine), Paris 1839–1857; Michelet, *La Mer* (wie Anm. 31), Hinweise auf Maury etwa auf den Seiten 34 und 42, 43, 51–57.

meiner inneren Bewegung. [...] Er gemahnt mich an mich selbst und an die Welt.«³⁴

Michelet beschreibt dieses atmende Meer als Ort einer ursprünglichen Fruchtbarkeit, von der die Vielzahl und Fülle seiner Bewohner und Erzeugnisse – Medusen, Polypen, Muscheln, Schalentiere, Spinnen, Fische, Delphine, Wale sowie Korallen und Perlen – beredtes Zeichen sind. Es erstaunt kaum, wenn das Meer, »la mer«, dabei als Mutter, »la mère«, beschrieben wird – »wenn auch eine leicht gewalttätige«³⁵ –, und als Figur des Weiblichen schlechthin: »Das Meer ist [...] die wahre Venus, triumphales Vermögen der Fruchtbarkeit, des Begehrens«.³⁶

Die grenzenlose Fülle des Lebens im Meer entfaltet sich auf Grund der besonderen Zusammensetzung des Meerwassers, das durch seinen Salzgehalt dem menschlichen Blut entspricht. Eines der Anzeichen für dieses Spezifikum ist der *mucus marinus*, d.h. der Schleim, der alle im Meer lebenden Wesen überzieht.³⁷ Er zeugt für Michelet davon, dass sich das Leben des Meeres – anders als das des Landes – nicht in einem konsekutiven Prozess (vom Leben zum Tod und von der Verwesung zum neuen Leben) vollzieht, sondern vielmehr in einem direkten verwesungslosen Austausch, einem Absorptionsprozess, bei dem der Schleim für einen fortgesetzten Übergang von Leben zu neuem Leben steht.

Die Entdeckung einer stummen Welt unter der Oberfläche des Meeres (welcher auch die neue Lust an Aquarien entspricht),³⁸ wird von Michelet biologistisch und zugleich metaphorisch gedeutet. Denn in einem weiteren Schritt vergleicht er die verborgene, in einem unablässigen Absorptionsprozess befindliche Welt der Salzfluten – die für den, der sie zu lesen weiß, vom Leben, der Unsterblichkeit und der Solidarität erzählt – mit dem Leben des Volkes.³⁹ Dessen Stummheit und Geschichtslosigkeit entspricht dem anfänglichen Schweigen des Meeres: dem Schweigen jener, die an seinen Küsten leben, sowie des Volkes als sprach- und geschichtsloser Masse. Michelets suggestive Erzählung vom Meer, die während der Arbeit an der monumentalen *Geschichte Frankreichs* und im Anschluss an die Schrift *Le Peuple* (»Das Volk«) entstand, nimmt daher eine politische und geschichtsphilosophische Wendung und zielt auf eine »Renaissance aus dem Meer«. Diese richtet sich auch gegen jene Figur, die dem *brüderlichen* Leben

³⁴ Michelet, *La Mer* (wie Anm. 31), S. 21f.

³⁵ Ebd., S. 19.

³⁶ Ebd., S. 346.

³⁷ Ebd., S. 114 und passim; Michelet beruft sich hier unter anderem auf die Arbeiten von Etienne Geoffroy Saint-Hilaire.

³⁸ Adamowsky, Natascha: »Annäherung an eine Ästhetik des Geheimnisvollen. Beispiele aus der Meeresforschung des 19. Jahrhunderts«, in: Krohn, Wolfgang (Hg.): *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen* (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft), Hamburg 2006, S. 217–231.

³⁹ Michelet, *La Mer* (wie Anm. 31), Notes, S. 401 und 419f.

im weiblichen Meer entgegensteht, dem »Ingenieur«, der – ohne jede Brüderlichkeit – Herr ist über »entsetzliche Maschinen«. ⁴⁰ Gegen Ende wird Michelet emphatisch erklären: »Wir wollen das Boot besteigen und es mit unseren starken Händen zur Drehbank der Zukunft bewegen.« ⁴¹

Mit dem Essay hat Michelet zugleich versucht, die Repräsentationsformen einer in die Krise geratenen Geschichtsschreibung zu überwinden. Er inauguriert damit eine neue Form historischen Schreibens, an die noch Ferdinand Braudel anknüpfen wird, wenn dieser das Mittelmeer zum Subjekt einer frühneuzeitlichen Geschichte erklärt und damit die Geschichtsschreibung revolutioniert. ⁴² Wie Maury und später Braudel oder auch Carl Schmitt entdeckt Michelet das Meer als »epistemisches Ding«.

Die hier angesprochenen Texte und Bilder, an deren Ausgangspunkt Le Grays Fotografien des Mittelmeeres und des Atlantiks standen, arbeiten mit dem Meer als einem Reservoir von Metaphern und Analogien. Die sich sowohl in Geschichtsschreibung als auch in Fotografie, Malerei und Dichtung entwickelnde maritime Metaphorik zielt auf politische, zugleich aber auch künstlerische Fragen und führt immer wieder zum Problem der Repräsentation selbst. Dabei speist sich diese Metaphysik aus einer Reihe von extremen, je konträren Zuschreibungen an das Meer: dem Gegensatz von Schönheit und Schrecken, Zerstörung und Gebären, Männlichem und Weiblichem, Oberfläche und Tiefe, Bewegung und Ruhe, Grenzenlosigkeit und Grenze. Diese Gegensätze konstituieren ein fortwährendes, fast schon allzu offensichtliches Spiel der Oppositionen, welche die geologischen Formationen des Meeres mit Sinn belegen. Diese Logiken einer je an ihre Grenzen getriebenen Repräsentation zeigen sich eindringlich in der Behauptung eines Spiegelverhältnisses von Mensch und Meer, wie es Charles Baudelaire in *L'Homme et la Mer* durchspielt, einem Gedicht, welches er 1857 in die *Fleurs du Mal* aufnahm:

»Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme/
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

⁴⁰ Ebd., S. 258 ff., S. 337 und passim. Zur Geschlechteropposition bei Michelet: Vinken, Barbara: »Wo Joseph war, soll Prometheus werden. Michelets männliche Mütter«, in: Begemann, Christian/Wellbery, David: *Kunst-Zeugung-Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i. Br. 2002, S. 251–270.

⁴¹ Michelet, *La Mer* (wie Anm. 31), S. 408.

⁴² Ferdinand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipp II.*, 3 Bde., Darmstadt 2001 (Paris 1949/1966); vgl. auch Rancière, Jacques: *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*, mit einem Vorwort von Hayden White, Minneapolis 1994 (Paris 1992), S. 42–60.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
 Tu l'embrasses des yeux et de bras, et ton cœur
 Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
 Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes toutes les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
 o mer nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!«

(»Freier Mensch, immer wird das Meer dir lieb sein! Das Meer ist dein Spiegel; du schaust deine Seele in der unendlichen Entrollung seiner Wogen, und dein Geist ist kein minder bitterer Abgrund.

Gerne tauchst du in deines Bildes Tiefe; du umarmst es mit Augen und Armen, und bisweilen vergisst dein Herz seinen eigenen Aufruhr über dem Brausen dieser unbezähmbar wilden Klagen.

Beide seid ihr finster und verschwiegen: Mensch, niemals hat jemand deine Abgründe ausgelotet; O Meer, niemand kennt deinen verborgenen Reichtum, so eifersüchtig seid Ihr, eure Geheimnisse zu hüten!«⁴³

Das Gedicht entwickelt sich entlang eines Spieles mit phonetischen Ähnlichkeiten: »L'âme« und »lame«, d.h. »Seele« und »Woge« des zweiten Verses sind lautlich identisch; das »Bittere« des menschlichen Geistes, welches dem Bitteren des Meeres entspricht, evoziert phonetisch das Meer: »amer«/»mer«. Auch »die Seele« und »das Meer«, die im Gedicht miteinander in Beziehung gesetzt werden, unterscheiden sich im Französischen lautlich nur durch den Zusatz des »r«: »l'âme«/»la mer«. Baudelaire arbeitet zugleich mit einer Umformung des klassischen Mythos der Selbstbespiegelung, wenn er das Motiv der »Umarmung« des eigenen Bildes in den Tiefen des Wassers einführt. Denn auch Narziss wollte bekanntlich sein Bildnis, das er in einer Quelle gespiegelt sah, mit den Armen umfassen.⁴⁴ Wo dieses gespiegelte Bild bei Ovid als Oberfläche beschrieben wird (über welches der Jüngling klagt, es trenne ihn von diesem doch kein Meer – »nec nos mare separat«⁴⁵), ist dieses Bild bei Baudelaire eine Figur der Tiefe: die

43 Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*, vollständige zweisprachige Ausgabe, übers. von Friedhelm Kemp, Frankfurt/M. 1986, S. 38f.

44 Suthor, Nicola: »Der Irrtum des Narziß«, in: Rudolf Preimesberger u.a. (Hg.): *Das Porträt. Die Geschichte der Gattung in Quellen und Kommentaren*, Berlin 1999, S. 96–109.

45 Ovid: *Metamorphoseon libri*, III, 448 (Ovid: *Metamorphosen*, lat.-deutsche Ausgabe, übers. von Erich Rösch, Zürich 1996, S. 110).

biblische Rede von Dunkelheit und Abgrund, »tenebrae super faciem abyssi«, am Anfang der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte.⁴⁶ Im Meer erkennt der Mensch seine eigenen Reichtümer – und seine Abgründe.

AUF DEN SCHIFFEN UND JENSEITS DER GRENZE: HETEROTOPOLOGIEN

Wenn die Begegnung mit dem Meer in einigen der hier gestreiften Texte und Bilder als Begegnung mit sich selbst oder – wie bei Michelet – als Erfahrung einer natürlichen, symbiotischen Gemeinschaft gedeutet werden kann, so auf Grund einer je unterschiedlich entfalteten maritimen Metaphorik. Es ist bemerkenswert, dass sich diese gerade mit der Durchsetzung der Dampfschiffahrt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Vehemenz freizusetzen beginnt. Mit einer ihr inhärenten Stärke tritt sie neben eine ebenso dichte, seit der Antike entfaltete nautische Metaphorik und kann diese teilweise überlagern. Gelten die Metaphern des Maritimen dem liquiden, formlosen Körper des Meeres und der Bewegungsdynamik seiner Wassermassen, so richten sich die nautischen Bilder auf die Techniken der Schifffahrt und damit auf den glatten, aber auch kerbbaren Raum des Meeres als einer Oberfläche.

Die nautische Metaphorik (die mit der maritimen fast immer verschränkt ist) lässt sich keineswegs, wie dies in einer einseitigen Lektüre von Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* immer wieder geschehen ist, auf das Erhabene in Form der *figura* des Schiffbruchs reduzieren.⁴⁷ Sie gilt vielmehr der Fahrt,⁴⁸ dem Horizont als einer Figur der Überschreitung,⁴⁹ den Motiven von Ankunft und Abfahrt, dem Schiff als einem heterotopischen Ort,⁵⁰ den Techniken und Instrumenten seiner Steuerung – d.h. Ruder, Steuer, Tau, Segel, Anker und Kompass – sowie bestimmten Konstellationen der Navigation.⁵¹ Sie zielt demnach auch auf solche Figuren, die geographisch wie mental das Meer als Raum betreffen, der durchquerbar ist, sich vermessen lässt und zugleich ins Offene geht.

46 Genesis, 1, 1.

47 Blumenberg, *Schiffbruch* (wie Anm. 12); siehe dazu den Beitrag von Alessandro Nova.

48 Frank, Manfred: *Unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*, Leipzig 1995.

49 Koschorke, Albrecht: *Der Horizont. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M. 1990; siehe auch Brusatin, Manlio: *Die Geschichte der Linien*, Berlin 2003, Vorwort; sowie Baader, Hannah: »Horizont und Welle«, in: Faetti, Marzia/Wolf, Gerhard (Hg.): *Linea I. Grafie di Immagini tra Quattro e Cinquecento*, Venedig 2008, S. 211–226 sowie den Beitrag von Alessandra Russo.

50 Foucault, Michel: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Les hétérotopies/Les corps utopiques*, zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt/M. 2005. Zum Schiffbau siehe den Beitrag von Dieter Blume.

51 Vgl. den Beitrag von Burkhardt Wolf, der sich mit der Figur des Kaps beschäftigt.

Entsprechend meint die Seefahrtsmetaphorik neben ihren existenziellen, religiösen und politischen Implikationen zunächst eine Figur des Denkens. Als philosophische Figur, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann, erfährt sie mit Nietzsches »Auf die Schiffe, ihr Philosophen!«⁵² eine ihrer vielen Aktualisierungen. Wenn hier die Fahrt auf das offene Meer des Unbekannten einer fröhlichen Wissenschaft gemeint ist, so kommt ihr im »vous êtes embarqués« des Blaise Pascal – im Rahmen jenes Fragments, in dem er sich mit dem Spalt zwischen Endlichem und Unendlichem beschäftigt – eine religiöse Dimension zu.⁵³ 1769 hatte sich Johann Gottfried Herder tatsächlich eingeschifft und diese Erfahrung mit den Worten festgehalten:

»Was gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Meer schwebt, nicht für weite Sphären zu denken. Alles gibt hier dem Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis! Das flatternde Segel, das immer wankende Schiff, der rauschende Wellenstrom, die fliegende Wolke, der weite unendliche Erdkreis. Auf der Erde ist man an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen [...]«⁵⁴

Aus dem »engen Kreis einer Situation« auszutreten und den »toten Punkt« der Anheftung an die Erde zu verlassen, meint eine spezifische Form der Freiheit des Denkens, die ihre Entsprechung in der politischen und staatsrechtlichen Freiheit der Meere hat. Diese Freiheit der Meere, des *mare liberum*, das sich einem als geschlossen und territorial beherrschten Meer entgegensetzt, hat ihren modernen Theoretiker in Carl Schmitt gefunden, der im *Nomos der Erde* schreibt: »Das Meer bleibt außerhalb jeder spezifischen staatlichen Raumordnung. Es ist weder Staatsgebiet, noch kolonialer Raum, noch okkupierbar.«⁵⁵ *Land und Meer*, so der Titel von Schmitts erster thalassischer Schrift von 1942, sind seit »dem 16. Jahrhundert in zwei verschiedene globale Ordnungen auseinandergetreten, mit einem eigenen Begriff von Feind, und Krieg und Beute, aber auch von Freiheit.«⁵⁶ Diese elementare Freiheit der Meere, die von England ausgeht, meint mit Hegel – aus dessen *Philosophie der Geschichte* Schmitt seine Schrift entwickelt – auch immer

52 Nietzsche, Friedrich: *Fröhliche Wissenschaft*, Aphorismus Nr. 289, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Bd. III, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München-Berlin-New York 1980, S. 530.

53 Pascal, Blaise: *Pensées*, Fragment 397, hg. v. Michel Le Guern, Paris 2008 (1977), S. 249.

54 Herder, Johann Gottfried: »Journal meiner Reise im Jahre 1769«, in: ders.: *Werke*, Bd. I, hg. v. Wolfgang Proß, München 1984, S. 364f.

55 Schmitt, Carl: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Köln 1981 (1942) und ders.: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 4. Aufl., Berlin 1997 (1950), S. 143ff.

56 Ebd., S. 143.

eine Freiheit des Handels und Tausches.⁵⁷ Zugleich entspringt ihr aber auch eine Theorie des Partisanen: Dieser entzieht sich staatlicher Ordnung, weil er gleich dem Piraten jenseits der Geltungsmacht eines Gesetzes lebt, das einer vom Land her gedachten Ordnung entspricht.⁵⁸ Auf diese Figur einer freiheitlichen, nicht vom Land und Territorium bestimmten politischen Ordnung deutet etwa Thomas Morus' *Utopia* von 1516 als »ungeheuerliche Aufhebung aller Ortungen«.⁵⁹

Die Freiheit des Meeres realisiert sich in der Schifffahrt, oder besser: auf den Schiffen, den Orten der Heterotopie *par excellence*, wie Michel Foucault dies in dem schon in der Einleitung genannten Radiovortrag des Jahres 1966 entwickelt hat.⁶⁰ Hier wird das Schiff als ein Gegenraum gedeutet, als Ort ohne Ort, welcher von den anderen Räumen, in denen wir leben, isoliert ist und diese in gewisser Weise negiert. Buchstäblich am Rand der Gesellschaft errichtet und als Überlagerung von mehreren Räumen konzipiert, zeugen die Schiffe von der Möglichkeit solcher Orte, die alle anderen in Frage stellen; heterochronologisch können gerade sie auch zwischen zwei Zeiten »schwimmen«. Als solche sind Schiffe nicht nur Instrumente wirtschaftlicher Entwicklung, sondern zugleich Reservoirs der Phantasie: »In Zivilisationen, die keine Schiffe haben [...], versiegen die Träume.«⁶¹ In diesem Sinne wäre die Erde selbst als ein Schiff zu deuten, das – auf einer oft als unendlich gedachten Fahrt – durch das All kreist.⁶²

Von der Eigentümlichkeit des Schiffes als ambivalentes Objekt, dessen Status zwischen Kultur und Natur unklar scheint, sprechen schon die antiken Texte – die die Schifffahrt genauso als Hybris bezeichnen, wie sie sie feiern.⁶³ Als ein Kunst-Ding, das sich der Natur überlässt und so zwischen Natur und Kunst oszilliert – so etwa in der durch Cicero überlieferten Dichtung des Accius⁶⁴ – ist das Schiff gewissermaßen das erste in einer langen Reihe jener unbestimmbaren Gegenstände, die dem Meer übergeben und von diesem wieder an das Ufer gespült werden.⁶⁵ Als Vehikel der Überwindung jener Grenze, die durch die Meere gegeben scheint, wird es zwischen den Küsten zum Überbringer von materiellen

57 Makropoulos, Michael: »Meer«, in: Konersmann, Ralf (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 236–248.

58 Vgl. die Beiträge von Michael Kempe und Bernhard Siegert.

59 Schmitt, *Nomos* (Anm. 55), S. 149.

60 Foucault, *Heterotopien* (wie Anm. 50), S. 21f.

61 Ebd., S. 22.

62 Vgl. insbesondere Buckminster-Fuller, Robert: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, veränd. Neuaufll., Dresden 1998; Frank, *Unendliche Fahrt* (wie Anm. 48).

63 Heydenreich, Titus: *Lob und Tadel der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in der römischen Literatur*, Heidelberg 1970.

64 Curtius, Ernst Robert: »Das Schiff der Argonauten.« in: *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, Bern 1954, S. 398–428, hier S. 399ff.

65 Vergleichbar, aber nicht identisch wäre das Valéry'sche »objet ambigu«, vgl. Valéry, Paul: »Eupalinos ou l'architecte«, in: ders.: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957, Bd. 2, S. 79–147, S. 116f.

wie immateriellen Gütern der eigenen wie anderer Zivilisationen: von Lebenden und Toten, Tieren, Speisen, Materialien, Büchern, Bildern, Objekten, Instrumenten und Wissen, die es – angetrieben von den Bewegungen des Wassers, der Ruderkraft, dem durch Segel gelenkten Winde oder einem Verbrennungsmotor – an Land spült. Während das Meer den auf der Insel Schiffbrüchigen von der Zivilisation abschneidet, verdankt Daniel Defoes Robinson Crusoe, was er selbst an Zivilisatorischem vollbringt, im Wesentlichen jenen Gegenständen, die er von Bord des zerschellten Schiffes retten konnte. Das Versinken des schon geborstenen Wracks markiert für den Gestrandeten den Moment einer jahrelangen Isolation, die erst durch das Auftauchen der Boote anderer Insulaner durchbrochen wird.⁶⁶ Das Schiff ist demnach Medium eines Tausches, dessen Wege anders verlaufen als die zu Lande, weil es sich über eine elementare Grenze hinwegsetzt.

Wenn sich das Meer ohne Schiff als absolute, kaum unüberwindbare Grenze darstellt, so wird andererseits mittels der Schifffahrt kartierbar, was jenseits der Ufer liegt.⁶⁷ Dieser Doppelcharakter des Meeres als Öffnung auf eine erreichbare Ferne zeigt sich als Teil einer frühen Geschichte der Globalisierung. So etwa auf der sogenannten Babylonischen Weltkarte, die im späten achten oder auch siebten Jahrhundert v. Chr. entstanden sein muss, die hier exemplarisch für die Geschichte der Kartierung der Meere genannt sei (Abb. 10).⁶⁸ Umgeben von einem Wasserring, gibt die Karte in ihrem Zentrum eine kreisförmige Landmasse wider, auf der sich eine Topographie des babylonischen Reiches abbildet: als leicht schräg liegenden, kürzeren Querbalken die Stadt Babylon selbst, die sich über den durch zwei horizontale Linien eingetragenen Flusslauf des Euphrat schiebt. Die kleineren Kreise kennzeichnen Städte (darunter Assur), das größere Kreissegment am oberen Rand markiert einen Berg, der langgezogene Querbalken im unteren Bereich einen Kanal (links) und einen Sumpf (rechts des Euphrat). Dieses gekerbte innere Bildfeld wird von einem aus zwei Kreislinien gebildeten Ring umgeben, der durch eine vierfache wiederholte Ritzung in Keilschrift als »marra-tum«, d.h. »Salzmeer«, bezeichnet ist. Diese kartographische Anordnung erinnert an die literarisch überlieferte Vorstellung griechischer Geographen des sechsten Jahrhundert v. Chr., nach deren Auffassung das terrestrische Festland von einem kreisförmigen, sich drehenden Weltstrom umspült werde, dem *okeanos*.⁶⁹ Im Falle

⁶⁶ Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*, übers. von Hannelore Novak, Frankfurt/M.–Leipzig 1973 (London 1719).

⁶⁷ Siehe hierzu die Beiträge von Emilie Savage-Smith und Angelo Cattaneo; vgl. auch den Überblick bei Wigal, Donald: *Historic Maritime Maps: used for Historic Exploration. 1290 – 1699*, New York 2000; siehe auch Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007, S. 187ff.

⁶⁸ Horowitz, Wayne: *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake 1998, S. 20–42. Ich danke Eva Canick-Kirschbaum für diesen Hinweis.

⁶⁹ Ebd., S. 40ff.; vgl. Sonnabend, Holger: *Die Grenzen der Welt. Geographische Vorstellungen der Antike*, Darmstadt 2007.



ABB. 10: »BABYLONISCHE WELTKARTE«, UM 700 V. CHR., TONTAFEL, WAHRSCHEINLICH AUS SIPPAR, SÜDLICHER IRAK, LONDON, BRITISH MUSEUM.

der Babylonischen Karte sind jenseits des kreisförmigen Weltmeeres aber fünf (ehemals acht) spitze Rauten eingezeichnet, die, wie die Inschriften bezeugen, jeweils »entfernte Gegenden« (»naghū«) wiedergeben.⁷⁰ Zwischen ihnen und dem Zentrum Babylon markiert das Meer eine Grenze, welche eine Ferne indiziert, die überschritten werden kann. Es wird zum Zwischen- und Schwellenraum, der in andere Räume überleitet.

Die Charakterisierung des Meeres als einerseits grenzenlos, andererseits begrenzt und begrenzend ist eine weitere jener Oppositionen, die den salzigen Wassermassen in den – meist vom Land her gedachten – Zivilisationsgeschichten zugeschrieben werden. Der Gegensatz zwischen einer primordialen, formlosen Masse des Wassers und dem irdischen Meer wird dabei schon in der alttestamentarischen Genesis explizit gemacht, wenn das Weltmeer durch einen zweifachen göttlichen Trennungsprozess von Wassermassen entsteht. An ihrem Anfang ist die Erde nicht nur »wüst und leer«, sie ist nichts als Wasser: »Finsternis lag über der Urflut und Gottes Geist schwebte über den Wassern.«⁷¹ Erst nach einer zweifachen Trennung der Wasser – in die Wasser des Himmels und der Erde sowie die Trennung von Land und Meer – lässt Gott das Trockene hervortreten: »appareat arida«.

Die zwischen 1189 und 1230 entstandenen Genesissszenen des Domes von Monreale auf Sizilien zeigen diese Opposition von einem primordialen, grenzenlosen Wasser und seiner nachträglichen Begrenzung in deutlicher Differenzierung (Abb. 11–13).⁷² Als Konfiguration des Anfangs aller Anfänge schwebt in einem ersten schmalen Bildfeld der rechten Langhauswand Gottes Geist als Taube über einer ungerahmten Wasserflut (Abb. 11). Zwischen deren Wellen scheint ein dunkles Gesicht auf – das Antlitz jenes Abgrundes, den der biblische Text erwähnt, die »facies abyssi«, die hier buchstäblich als *mise en abîme* gezeigt wird. Seine Züge gleichen bezeichnenderweise denen des antiken Gottes Okeanos, d.h. jener Gottheit, die für den die Erde umkreisenden Weltstrom steht. Im nächsten Bildfeld, welches die Trennung von Licht und Finsternis darstellt, steht der Schöpfergott in Form des *Christos-Logos* mit seinen Füßen über einem wellenbewegten Wasserstreifen (Abb. 12). Erst wenn er in einem weiteren Schöpfungsschritt die Wasser an einem Ort versammeln und damit eine Grenzziehung zwischen Land und Meer vornehmen wird, zeigt sich das Meer als von einem Rahmen umfasste Wasserfläche, die jetzt als »MARE« kenntlich gemacht ist (Abb. 13). Aus dem elementaren Meer wird so ein topographisch zu verortendes, potenziell auch schiffbares Meer, wie dies eine ganze Serie von Schifffahrtsdarstellungen innerhalb des

⁷⁰ Horowitz, *Cosmic Geography* (wie Anm. 68), S. 30ff. und 40.

⁷¹ Genesis 1, 2 (*Neue Jerusalem Bibel*, Einheitsübersetzung, Freiburg i. Br. u.a. 1985).

⁷² Kitzinger, Ernst: *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia*, 6 Bde., Palermo 1992–2000, Bd. V: *Il Duomo di Monreale. I Mosaici delle Navate*, Palermo 1996, S. 5ff.



ABB. 11: »ERSCHAFFUNG VON HIMMEL UND ERDE«, MOSAIK, MONREALE, DOM.



ABB. 12: »TRENNUNG DER WASSER UND TRENNUNG DES WASSERS VOM LAND«, MOSAIK, MONREALE, DOM.

Bildzyklus zeigt. Ein Schiff sieht man nicht zuletzt auch in den Darstellungen des Baus der *Arche*, die sich direkt unterhalb der Schöpfungsgeschichte befinden.

In der hier eingenommen großen historischen Perspektive werden Schiff und Karte demnach als zwei einander bedingende Instrumente erkennbar, die das gesamte Meer als einen sich dehrenden Schwellenraum erfahrbar machen. Diesem Meer als einem Schwellenraum kommt in der langen Geschichte des Tausches unter den Zivilisationen und Kulturen vor der Moderne ein atopischer Charakter zu.

AUGEN

Wenn das Meer um 1860 von Maury als epistemisches Ding der Ozeographie beschrieben wird, so geraten mit den Werken Jules Michelets, Ferdinand Braudels und Carl Schmitts (die hier nur exemplarisch genannt sind) auch die historischen und politischen Deutungen des Meeres in den Blick. Die politische Bedeutung des Meeres lässt sich, wie hier gezeigt werden sollte und wie dies in vielen der folgenden Beiträge ausgeführt wird, mit einer ästhetischen Dimension verschränken,



ABB. 13: »TRENUNG DES WASSERS VOM LAND«, MOSAIK, MONREALE, DOM.

die nicht immer nur in der Figur der Erhabenheit aufgeht, wenn sie auch an diese häufig gebunden bleibt: Die wellenbewegten Wasser, welche in Monreale den Anfang der Schöpfungsgeschichte markieren, bestimmen zugleich auch die Wahrnehmungsbedingungen des glitzernden Mosaiks im gesamten Kirchenraum, denn dieses selbst wird, wie sich an einer Vielzahl von Quellen zeigen ließe, mit einer bewegten Wasseroberfläche gleichgesetzt.⁷³ Sie verweisen auf das ästhetische Abenteuer einer unendlichen Fahrt, vielleicht aber auch auf eine Fesselung,

⁷³ Vgl. Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2001 (London 1993), S. 57ff. und auch Barry, Fabio: »Walking on Water. Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages«, in: *The Art Bulletin*, 2007, 89, S. 627–656; sowie den Beitrag von Beate Fricke.

Bewegung und Weitung des Blickes. Dass diese Weitung nicht nur spielerisch ist, sondern bis hin zum Schmerz reichen kann, spiegelt sich noch in Heinrich von Kleists Rede von einer Bildwirkung, »als ob einem die Augenlider abgeschnitten wären«, im Angesicht von Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*.⁷⁴

In *Die Reise nach Armenien*, einem Text, der zugleich ein politisches Testament ist, wird Ossip Mandelstam 1930 an den Ufern des Schwarzen Meeres das Motiv des weiten Horizonts mit jenem des Eintauchens verbinden, wenn er das Meer als flüssiges Glas bezeichnet, in das er sein Auge tauchend versenkt, um es dann wie eine Tierhaut auf den Leisten des Meeres zu spannen:

»Da dehnte ich das Sehvermögen aus und tauchte das Auge ins weite Glas des Meeres ein, damit jegliches Staubkorn und jede Träne aus ihm heraus-träte. Ich dehnte das Sehvermögen wie einen Handschuh aus Glacéleder und spannte es auf einen Leisten – auf den blauen Kreis des Meeres.«⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Traeger, Jörg: »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären: Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1980, S. 86–106; Wat, Pierre: »Portrait de l'artiste en Regulus«, in: 48/14. *La revue du Musée Orsay*, 2003, 17, S. 92–100.

⁷⁵ Mandelstam, Ossip: »Die Reise nach Armenien«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, 10 Bde., hier: *Armenien, Armenien. Prosa Notzbuch, Gedichte 1930–1933*, übers. von Ralph Dutli, 3. Aufl., Zürich 2004.