

Havarie. Über dokumentarischen Spurwechsel

Friedrich Balke

1. Einen Auftritt dokumentieren

Wer bei Havarie an spektakuläre Schiffbrüche denkt, wird von Philip Scheffners gleichnamigen Film¹, der durchweg ein ruhiges Meer zeigt, enttäuscht. Schöne blaue Farbe. In diesem Film kentert kein Schiff, die See ist nicht stürmisch aufgewühlt, sondern glatt, es herrscht Flaute.



Abb. 1: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

¹ HAVARIE, Deutschland 2016, R: Philip Scheffner. Eine erste Fassung dieses Aufsatzes habe ich 2016 im Rahmen des Nietzsche-Kolloquiums in Sils Maria vorgetragen, das sich dem Thema »Nietzsche und die Politik« widmete. Eine erweiterte Version lag dem Vortrag zugrunde, den ich 2017 zur Veranstaltungsreihe »Fakten schaffen. Von der Kunst und der Wissenschaft des Dokumentierens« an der Universität der Künste Berlin beigesteuert habe. Mein Dank gilt den Teilnehmenden dieser Veranstaltungen für zahlreiche wertvolle Hinweise und Anregungen.

Die Bewegung, die es gibt, wird nicht so sehr durch das Gefilmte als durch den Filmenden und die Gesten hervorgebracht, mit denen er seine Kamera einigermaßen willkürlich und impulsiv bewegt. Die See ist so wenig aufgewühlt, dass das Boot im Bild sich selbst verdoppelt oder eigentümlich »verschimmt«.

Eine idyllische Szenerie, die einen an Meeresbeschreibungen denken lässt, wie sie sich zum Beispiel in Herman Melvilles *Moby Dick* finden. »Solche Zeiten«, berichtet Ishmael in einem Kapitel, das den Titel *The Gilder (Der Vergulder)* trägt,

da man unter einer linden Sonne den lieben langen Tag auf einer sanften Dünung treibt, die langsam steigt und wieder fällt, da man in seinem Boote sitzt, das leicht ist wie ein Birkenrindenkanu, und sich voller Behagen so unter die weichen Wellen mischt, [...] das sind die Zeiten träumerischer Stille, da man über der ruhigen Schönheit und Schimmerigkeit der Ozeanhaut das Tigerherz vergißt, das darunter schlägt, und sich nicht gern darauf besinnt, daß dieses Sammetpfötchen erbarungslose Krallen birgt.²

Alles, was der Film zu sehen gibt und die Art, wie er es zu sehen gibt, ist von einer Beinahe-Unbeweglichkeit gekennzeichnet: Von der Gefahr ist im Bild, das uns tatsächlich eine »Ozeanhaut«, ein textiles, in Falten geworfenes Meer präsentiert, nichts zu sehen. *HAVARIE* ist tatsächlich die Dokumentation einer kleinen Ewigkeit. Vielleicht kann man von einem Fokus-Bild sprechen: Das wäre ein Bild, in dem wir als Betrachtende Zeugen des Versuchs sind, einen vagen Gegenstand scharf zu stellen und einen scharf gestellt Gegenstand wieder ins Vage zurückzusetzen. Das Vage schlechthin aber, gemessen an unseren landbezogenen Erwartungen, ist das Meer. Wenn man *HAVARIE* nur sähe, könnte man gar nicht sagen, wovon der Film handelt: Eine gewisse Trance, in die das wenig abwechslungsreiche Bild seinen Betrachter nach einigen Minuten versetzt, verweist eher auf malerische, impressionistisch anmutende Verfahren. Was man sieht, ist nämlich, von einer Ausnahme, auf die noch zurückzukommen sein wird, kaum mehr als ein schwarzer beweglicher Fleck auf blauem Grund.

Wovon also handelt *HAVARIE*? Kurz gesagt: von der Zeit zwischen zwei Ereignissen, die sich als statische Szene zeigt, als leere Zeit, die vergeht, bis eine Störung behoben ist. Der Zwischenfall resultiert aus zwei unfreiwilligen Reiseunterbrechungen, derjenigen eines Flüchtlingsbootes und derjenigen eines Kreuzfahrtschiffes, das durch das Boot an seiner Weiterfahrt gehindert wird. Was der Film zeigt, also visuell vorführt, ist schnell erzählt: Ein Kreuzfahrtschiff, das im Mittelmeer unterwegs ist, trifft ein manövrierunfähiges Schlauchboot. Die *Adventure of the Seas*, so der Name des Kreuzfahrtschiffes, begegnet am 14.

2 Melville, Herman: *Moby-Dick oder der Wal*. Aus dem Engl. von Matthias Jendis, München: btb 2001, S. 750.

September 2012 gegen 15 Uhr auf offener See einem kleinen Boot mit, wie sich später herausstellt, dreizehn männlichen Geflüchteten und alarmiert daraufhin die Seenotrettung in Cartagena. Der Film, nicht sein Ausgangsmaterial, macht uns zu Zeugen der Zeit des Wartens, die durch die Streckung eines dreiminütigen Videos, das Scheffner im Netz fand, auf den präzise ermittelbaren Zeitraum bis zum Eintreffen des Rettungsschiffes, das das verwendete Video nicht mehr zeigt, dokumentiert wird. Was der Film dokumentiert, ist das Ergebnis einer Transformation seines Ausgangsmaterials: *Cellphone Footage*. Er verwendet ein im Netz zirkulierendes Dokument und bearbeitet es auf eine Weise, die es einer bestimmten dokumentarischen Ordnung, in der es vorgefunden wird, wirksam entzieht und ihm eine gegendokumentarische Kraft zuwachsen lässt. »Gegendokumentarisch« verfährt der Film, weil er ein bestimmtes vorgefundenes Material einer Bearbeitung unterzieht, die es gegen seinen ursprünglichen Funktionssinn, vor allem, wie noch zu zeigen sein wird: gegen seine temporale Struktur wendet, indem es dieses Ausgangsmaterial auf neue Weise anordnet und ihm einen neuen Erscheinungsraum verschafft.

Gilles Deleuze hat einen Begriff des Diagramms vorgeschlagen, mit dem sich die Effekte einer dokumentarischen Rahmung oder Formatierung und die Möglichkeiten, sich ihr zu entziehen, denken lassen. Eine solche Rahmung ist immer auch eine Zähmung oder »Zurechtmachung«³ dessen, was Deleuze im Anschluss an Nietzsche als noch relativ ungeformte Kraft begreift: Sie verfügt »über ein Potenzial im Verhältnis zum Diagramm, in das sie eingefaßt ist, oder über ein drittes Vermögen, das sich als Fähigkeit zum »Widerstand« darstellt.«⁴ Nietzsche hat in einem Aphorismus zu seiner genealogischen Methodik die für ein Denken des Gegen-Dokumentarischen fruchtbaren Begriffe der Zeichen-Kette sowie die Figur eines Gegeneinanders von interpretatorischen Überwältigungsprozessen und Gegenaktionen eingeführt. Seine Überlegungen nehmen ihren Ausgangspunkt bei der Frage, was es heißt, ein Ding, einen Brauch, ein Organ – oder eben ein audiovisuelles Artefakt – zu »entwickeln«. Das Verhältnis von *cellphone footage* und Film ist im Falle von HAVARIE durchaus eines der Entwicklung, nämlich der Entwicklung als »Zurechtmachung«. Entwicklung, so Nietzsche, ist kein »*progressus* auf ein Ziel hin, noch weniger ein logischer und kürzester, mit dem kleinsten Aufwand von Kraft und Kosten erreichter *progressus*«⁵. Vor dem Hintergrund dieser Formulierung erweist sich auch das Verfahren von HAVARIE als das genaue Gegenteil eines solchen *Progressus*, denn hier ist es das Ausgangsmaterial, das kurz ist und mit kleinstem Aufwand von Kraft und Kosten produziert wur-

3 Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 818.

4 Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 125.

5 F. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 818.

de, während der Film als eine monumentale Digression erscheint, denn er zieht alles in die Länge und reichert es mit zusätzlichen Materialien an, die in keinem unmittelbaren oder notwendigen Zusammenhang mit dem Ausgangsmaterial stehen. Was als fertiges Ding, als kurzer Clip im Netz abrufbar und problemlos verschickbar ist, wird filmisch »entwickelt«. Eine derartige Entwicklung versteht Nietzsche nicht als lineare Fortsetzung der Überwältigung, die im Ding zum Ausdruck kommt – die kleine Form des Videoclips kann im konkreten Fall nicht losgelöst werden von der überwältigenden Größe des Kreuzfahrtschiffs, auf dem sie entstand, und ebenso wenig von der Infrastruktur der Netzwerke, in der es anschließend zirkuliert. Nietzsche zählt zu den Zurechtmachungen ausdrücklich auch die »versuchten Form-Verwandlungen zum Zweck der Verteidigung und Reaktion, auch die Resultate gelungener Gegenaktionen.«⁶

Das Gegendokumentarische als Überwältigungsprozess zu begreifen, heißt eben im Fall von *HAVARIE*, die Kette von Form-Verwandlungen zu beschreiben, die Ausdruck des Widerstandes gegen eine bestimmte Begrenzung und Einfassung dokumentierender Akte sind. Eingefasst oder formatiert sind die Kräfte, die *HAVARIE* freisetzt, in einem unscheinbaren Videoclip, der in den unermesslichen Weiten des Netzes zirkuliert und sich im Verbund mit den unendlich vielen anderen Clips seiner Art in jene dominante und niemals abreißende »Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen« einfügt, die die Medienmacht der nicht zufällig sogenannten *Big Data* ermöglicht, in der Nietzsche zweifellos die jüngste Ausprägung eines Willens zur Macht erkannt hätte. Noch bevor dieses Material bestimmten ästhetischen Bearbeitungsweisen unterzogen wird, verwandelt es Scheffner in ein *dokumentarisches Ding* schlicht dadurch, dass er es dem Flow Management von Netzwerkinfrastrukturen entzieht und es durch diesen Extraktionsakt aus seinem Zustand der digitalen Verstreuung in den einer konzentrierten »Bewahrung« oder Stillstellung überführt.

Die Rede vom dokumentarischen Ding, wie sie hier verstanden wird, erfährt ihre Bedeutung vor dem Hintergrund der vorangestellten Überlegungen Nietzsches zum Verhältnis von Zeichenkette und »interpretativen« Zurechtmachungen, die sich dem Progressus auf das Ziel eines vollständigen Verständnisses widersetzen. Das dokumentarische *Ding* ist im Unterschied zum situierten dokumentarischen *Objekt* das Ergebnis eines »Spurwechsels«, der es aus einer etablierten dokumentarischen Referenz- oder Beglaubigungskette herauslöst, um es zum Ausgangspunkt einer anderen *dokumentarischen Trajektorie* zu machen, denn es gilt: »Die Form ist flüssig, der »Sinn« ist es aber noch mehr ...«⁷. Nietzsche legt Wert auf die Unterscheidung zwischen Entstehung und Nutzung: Etwas Vorhandenes, ganz gleich, was es ist, kann »auf neue Absichten ausgelegt, neu in Beschlag ge-

6 Ebd., S. 818f.

7 Ebd., S. 819.

nommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet werden.«⁸ Während der Standardpfad der fortgesetzten dokumentarischen Beglaubigung nach dem Modell der *Antilope* beschrieben werden kann, das die Dokumentalistin Suzanne Briet benutzt hat – in diesem Fall lässt sich das dokumentarische Objekt in die Perspektive einer fortgesetzten Anreicherung von Bestimmungen und eines kontinuierlichen Zuwachses an Wissen stellen⁹ –, bezeichnet die *Gottesanbeterin* (*Mantis religiosa*) bei Roger Caillois den Fall, in dem es einem Insekt gelingt, den Bereich der biologischen Nomenklatur zu verlassen: Indem es den Pfad seiner wissenschaftlichen Bestimmung verlässt, gewinnt es die Qualität einer menschlichen Wahnvorstellung. Caillois' Konzeption einer ›diagonalen Wissenschaft‹¹⁰ ist für die hier interessierende Problematik eines dokumentarischen Spurwechsels von besonderer Bedeutung. Dieser Spurwechsel ist keineswegs als das Ergebnis einer künstlerischen Aneignung biologischen Wissens abzutun, wie der Hinweis Caillois' auf eine kürzlich erschienene Monografie eines Professors der Physiologie, das unter dem Titel *La Vie de la Mante religieuse* erschien, deutlich macht:

Jedenfalls überrascht es ziemlich, wenn ihm für einen Augenblick seine wissenschaftliche Gelassenheit abhanden kommt und er die Gottesanbeterin (S. 54) eine mörderische Geliebte nennt, sich in bezug auf sie sogar ein höchst beunruhigendes literarisches Zitat gestattet.¹¹

Das Gegendokumentarische manifestiert sich daher im Fall von HAVARIE medientechnisch als Auseinandersetzung mit einem digitalen (Fluß-)Diagramm. Ein derartiges Diagramm überführt das audiovisuelle Material in Datensätze, die flexibel abfragbar und auf sehr unterschiedliche Weise erfahrbar werden, aber immer als variable Antwort auf eine Nutzeranfrage, die die Daten auf einer Benutzeroberfläche ausspielt. Vor diesem Hintergrund wäre die filmische Bearbeitung als Versuch zu begreifen, die Kraft des Materials in andere Verbindungen eintreten zu lassen als es die diagrammatischen Rahmungen eines digital verteilten Bewegt-

8 Ebd., S. 818.

9 Zur Rolle der Antilope als Ausgangspunkt einer dokumentarischen Referenzkette vgl. Briet, Suzanne: *What is Documentation?* English Translation of the Classic French Text, Langham, Toronto u.a.: Scarecrow Press 2006, S. 10f. [Die französische Ausgabe erschien 1951].

10 Vgl. dazu jetzt: Von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hg.): *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois.* (= Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1), Berlin: August Verlag 2018. Vgl. darin mit Blick auf die Publikationsgeschichte der *Gottesanbeterin*: Geble, Peter: Zeittafel I: Die Gottesanbeterin, S. 81–86.

11 Caillois, Roger: *Méduse & Cie. Die Gottesanbeterin und Mimese und legendäre Psychasthenie*, Berlin: Brinkmann u. Bose 2007, S. 17. Caillois hat seiner 1934 in gekürzter Fassung erschienenen Abhandlung den Satz »Von der Biologie zur Psychoanalyse« als Motto vorangestellt. Die vollständige Fassung erschien 1937.

bildes vorsehen.¹² Scheffner fügt dem vorgefundenen bzw. digital bereitgestellten visuellen Material vor allem die Zeit hinzu, die das dreiminütige Video sich selbst aus Gründen der Aufmerksamkeitsökonomie oder der Speicherkapazität der verwendeten Handkamera nicht genommen hat. Der Funkverkehr, der sich von 15:00 bis gegen 16:30 Uhr hinzieht, wird auf der Tonspur vollständig und zeitstempelgetreu dokumentiert. Technische Voraussetzung der filmischen Streckungsoperation ist die Einzelbildschaltung, die den Flow des Meeres wie den des Filmbildes durch eine Kette von gleichsam eingefrorenen Kadern ersetzt, die für den Zuschauer im Sekundentakt, also sichtbar, vorrücken und seinen Blick irritieren.

Obwohl der Film so viel Wasser zeigt, fließt nichts in ihm. Was er dokumentiert, ist eigentlich keine Handlung, schon gar kein Drama, sondern eine stationäre Szene, ein Stillstand, dem etwas Bewegung allein durch die unruhige Hand desjenigen, der die Kamera hält, und durch einen tatsächlich spektakulär zu nennenden Schwenk zugefügt wird, der für Augenblicke das Bild selbst kollabieren lässt. Wovon handelt also *HAVARIE*? Eine andere Antwort auf diese Frage lautet: Der Film ist theatral organisiert, weil er einen Erscheinungsraum zeigt und eine Auftrittsszene vorführt. Bewegbilde, das für den schnellen Konsum gedacht ist, wird in eine theatrale Anordnungsstruktur eingefügt. Der Auftritt (eines Bootes), der das Kreuzfahrtschiff zum Halten nötigt, ist keiner, der erwartet wurde, sondern ein »wildes Erscheinen«¹³. Ein Boot mit Menschen, die den Zuschauern – denen auf dem Kreuzfahrtschiff, denen des Videos und denen des Films – nicht namentlich bekannt sind, findet seinen Weg auf die Bühne, deren Publikum in den Kanzeln oder Logen des Kreuzfahrtschiffes diesen Auftritt beobachtet und aufzeichnet. Aus dem Raum des Meeres tritt keine Person, sondern ein prekäres Vehikel mit seiner nur schemenhaft sichtbaren Besatzung hervor und verwandelt durch diesen Akt des Hervortretens die grenzenlose Wasserfläche in eine temporäre Bühne.

Die Unruhe, die ein Auftritt, der gewissermaßen auf der Stelle tritt, beim Zuschauer auslöst, wird im Film durch die Zoom-Bewegungen reflektiert, durch die die Kamera, die sich in ein Fernrohr verwandelt, dem Objekt der Neugierde näherzukommen versucht. Das Kreuzfahrtschiff ist ein Repräsentant einer »Emp-

12 Zur Mobilität digitaler Bilder vgl. jetzt: Rothöhler, Simon: *Das verteilte Bild*. Stream. Archiv. Ambiente, Paderborn: Fink 2018. Das Problem des verteilten Bildes wirft zugleich die Frage nach dem »umverteilten« Bild auf, die der Autor im Abschlusskapitel seines Buches behandelt. Unter dem Stichwort experimenteller visueller »Ausdeutungen« eines »Auseinandertretens von Berechnung und Bildhaftigkeit«, kurzum: von »alternative[n] Visualisierungen« gerät die mich in diesem Beitrag interessierende Fragestellung in den Blick. Vgl., ebd., S. 260f.

13 Siehe dazu: Vogel, Juliane: »Who's There?«. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Vogel, Juliane/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin, Theater der Zeit 2014, S. 22-37, hier S. 23.

fangsgesellschaft«¹⁴, die den Auftritt zwar registriert, aber den Übertritt in den eigenen sozialen Erscheinungsraum nicht gestattet. Die Flüchtenden bleiben auf der Bühne des Meeres festgebannt. Wie Schauspielern im wirklichen Theater ist ihnen der Übertritt in die Welt des Publikums versagt: Das Warten auf die Rettung, das nur der Film, nicht aber das ihm zugrundeliegende Video vermittelt, ermöglicht damit zugleich die Erfahrung der Verweigerung der eigentlich naheliegenden Aufnahme der Besatzung des Bootes durch das Kreuzfahrtschiff. Im Fall von HAVARIE bleiben die Personen auf dem Boot bis zum Ende des Films »questionable shapes«¹⁵, zweifelhafte Gestalten, an die allerdings keine Fragen gerichtet werden (können). Das Spiel von Frage und Antwort bleibt auf den Funkverkehr zwischen dem Kreuzfahrtschiff und der Leitstelle der Seenotrettung beschränkt, die über den Auftritt und seine Bedeutung Informationen austauschen. Die Flüchtenden auf dem Boot treten nicht in die Kenntlichkeit, obwohl sie doch als Flüchtende mit den Auftretenden das Begehren nach dem Erscheinen und damit: dem Auftauchen aus dem Nichts teilen. Die Flüchtenden erscheinen für die Dauer des Films, ohne dass sie der Gefahr des Verschwindens dauerhaft entrinnen.

2. Land und Meer

Warum hat Scheffner seinen Film »Havarie« genannt? Diese Frage lässt sich nur beantworten, wenn man den fundamentalen, kulturell vielfach bearbeiteten Unterschied von *Land und Meer* berücksichtigt. *Schiffbruch mit Zuschauer*, der Titel des Buches von Hans Blumenberg, beginnt mit der ebenso lapidaren wie weitreichenden Feststellung: »Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande.«¹⁶ Die Seefahrt erweist sich vor dem Hintergrund dieser Feststellung als eine (kalkulierte) »Grenzverletzung«¹⁷, deren Kosten für Leib und Leben der Besatzungen, aber auch der Ladung, die die Schiffe transportieren, so erheblich sind, dass man für den Unfall auf See einen eigenen Begriff reserviert, den manche vom Arabischen *ʿawārīya* ableiten, das die durch Meerwasser beschädigte Ware (und nicht primär den Verlust an Menschenleben) bedeutet. »Few words have received more etymological investigation« heißt es im Oxford English Dictionary über *Havaria*.«¹⁸ Aus der Perspektive des Dokumentarischen kommt dem englischen Wort für Havarie: *average* eine symptomatische Bedeutung zu,

14 Ebd., S. 31.

15 Ebd., S. 27.

16 Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 10.

17 Ebd.

18 www.oed.com/view/Entry/13681?rskey=PmXgUU&result=2 vom 25.2.2019.

denn es bezeichnet neben dem Seeschaden auch schlicht den Durchschnitt. Diese Bedeutungsverschiebung hängt mit der Praxis zusammen, die allen Passagieren, Eignern oder Versicherern abverlangt, dass sie den Verlust von Waren und Gütern, der aus havarierten Schiffen resultiert, gleichmäßig unter sich aufteilen.¹⁹ Von der Gleichmäßigkeit in der Aufteilung des entstandenen Schadens möchte ich eine Verbindung zur visuellen ›Gleichmäßigkeit‹ des Videomaterials, das dem Film zugrunde liegt, herstellen. Gleichmäßigkeit oder ›Durchschnittlichkeit‹ bezieht sich hier auf das visuelle ›Wegkürzen‹ oder Subtrahieren der dramatischen Bilder, die regelmäßig in den Massenmedien aufgeboten werden, um Flüchtlingschicksale im Mittelmeer zu illustrieren. Das *cellphone footage* muss dagegen, von einer Ausnahme abgesehen, auf jede Dramatisierung dessen, was es registriert, verzichten, denn »es passiert« eben nichts Besonderes, während die Kamera läuft. Allenfalls winkt man sich zu. Es handelt sich um einen völlig ›durchschnittlichen‹ Clip, wie er in den Sozialen Medien alltäglich anfällt: *Average* eben. Aber diese Durchschnittlichkeit des medial Gesichteten und Aufgezeichneten raubt den Bildern keineswegs ihre Unheimlichkeit. Weil dem Menschen seit Urzeiten die Realität des Meeres »die am wenigsten geheure«²⁰ ist, wurde es zu einem Gegenstand intensiver Mythologisierung. Daran erinnern nicht nur Epen wie die *Odyssee*, daran erinnert auch HAVARIE wie die folgende akustische Sequenz dokumentiert:

In diesem Meer sind viele Leute gestorben. Viele, von denen man sagt, sie seien verschwunden. Ich hatte einen dabei, der jetzt in England ist, Mohammed. Der sagte mitten auf dem Meer: Hier anhalten! Er sah Häuser, Gebäude, Hotels. Er sagte: Stop mal hier an den Hotels! Er hatte Halluzinationen, das Meer ist gefährlich. Laut dem Koran sagt Gott, dass Geister an verlassenen Orten leben. So wie in der Sahara oder im Meer. Es spukt im Meer. Du fühlst Dinge. Du siehst nichts, aber du fühlst es.²¹

Jeder Satz, der hier gesprochen wird, hat sein Gewicht. Das Meer ist gefährlich und im Hinblick auf sein halluzinatorisches Potenzial der Wüste vergleichbar. Was ein Mohammed auf der Überfahrt gesehen hat: »Häuser, Gebäude, Hotels« sind Luftspiegelungen, die das Unmögliche vorstellen, denn auf dem Meer lässt sich nichts bauen oder doch nicht auf die gleiche Weise, wie auf dem Land. Selbst Plattformen erweisen sich als Konstruktionen, die, nur unter erheblich erschwer-

19 *Average* bezeichnet also den Schiffsunfall selbst als auch den Modus einer ›gleichmäßigen‹ Aufteilung des Schadens bzw. der durch Versicherung gedeckten Schadensersatzansprüche, also »the equitable distribution of expense or loss, when of general incidence, among all the parties interested, in proportion to their several interests.« Ebd.

20 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 9.

21 HAVARIE (D 2016, R: Scheffner), 30:32–31:22.

ten Bedingungen und zudem für eine begrenzte Zeit errichtet werden. Das Meer ist ein gespenstischer Raum. »Aus dem Ozean«, so Blumenberg, »der den Rand der bewohnbaren Welt umgibt, kommen die mythischen Ungeheuer, die von den vertrauten Gestalten der Natur am weitesten entfernt sind und von der Welt als Kosmos nichts mehr zu wissen scheinen.«²²

Das Meer ist ein Monster. Wie kann man sich ihm nur anvertrauen, zumal es ja nicht einmal betretbar ist, denn es verfügt zwar über eine Oberfläche, aber über keinen begehbaren Boden. Anders als das Land, an das die Begriffe von Recht und Kultur gebunden sind (»*cultura*« hat bekanntlich eine landwirtschaftliche Herkunft), ist das Meer keiner Bearbeitung zugänglich und daher radikal formlos. Auf dem Meer kann man allenfalls Beute machen.²³ Ohne eine rigide nautische Positionsangabe sind auf dem »offenen« Meer Orte physiognomisch gar nicht voneinander unterscheidbar. Das Meer ist der Nicht-Ort schlechthin. Daher rührt der »uralte Verdacht«, dass »in aller menschlichen Seefahrt«, speziell in derjenigen, die man aus eigenem Antrieb und nicht im Auftrag unternimmt, »ein frivoles, wenn nicht blasphemisches Moment steckt«²⁴, für das der Schiffbruch wie eine gerechte Strafe in Kauf genommen werden muss. Dieser Verdacht wird regelmäßig vom »unbetroffenen Zuschauer auf dem festen Land«²⁵ formuliert, der auch die Blickposition in HAVARIE bestimmt, in der das feste Land sein funktionales Äquivalenz im Kreuzfahrtschiff hat. Gegen die philosophische Rechtfertigung des beteiligungslosen Zuschauers entfaltet der Film ein ganzes Spektrum von auf der Tonspur mitgeteilten Überlegungen und kurzen biografischen Episoden, die die komplexen Anlässe und Motivlagen hinter dem »gewagten« »Schritt vom Land auf See« nachvollziehbar machen. Ein »Verfhlungsschritt«²⁶ ist dieser Übergang, den die Flüchtenden riskieren, nur für diejenigen, die aus sicherer Distanz der Havarie zusehen.

Die Maßlosigkeit des Meeres, die mythisch in Szene gesetzt wird, ist weniger ein direkter Effekt seiner Unstetigkeit und Wildheit, sondern der Rechtsgewalt, der es unterliegt. Das macht bereits Blumenbergs Rede von der »Gesetzlosigkeit« und »Unberechenbarkeit«²⁷ deutlich, die in der Dämonisierung des Meeres

22 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 9.

23 Zu Projekten, das Meer zu besiedeln und dort floating cities oder gar floating nations zu gründen (microcountries at sea), vgl. Quirk, Joe/Patri Friedman: Seasteading. How Floating Nations Will Restore the Environment, Enrich the Poor, Cure the Sick, and Liberate Humanity from Politicians, New York: The Seasteading Institute 2017. Zu den diskursgeschichtlichen Hintergründen und den politisch-ökonomischen Einsätzen maritimer Gründungsprojekte vgl. Balke, Friedrich: »Seasteading. Schreibszenen und Gesetzgeber im Kontext maritimer Gründungsprojekte«, in: Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Band 11, H. 1 (2019), S. 87-107.

24 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 13.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 11.

27 Ebd., S. 10.

immer wieder kulturgeschichtlich beschworen wird. Dass das Meer ein Ort der Rechtlosigkeit oder jedenfalls eine Zone ›minderen Rechts‹ ist und die »Seefahrt als Grenzverletzung«²⁸ verdächtigt wird, bestätigt sich, um einmal nicht auf ehrwürdige mythische Vorstellungen und philosophische Reflexionen zu rekurren, ausgerechnet in der aktuellen europäischen Rechtsprechung zum Umgang mit Flüchtenden, die auf hoher See angetroffen werden. Denn heute ist nicht die Seefahrt also solche, sondern das Wagnis, die See auf eigenes Risiko zu überqueren, um einer unerträglichen Lebenssituation zu entfliehen, die Grenzverletzung, die die wohlhabenden Landmächte als sogenannte illegale Migration zu einem Straftatbestand erheben. An diese Rechtsprechung ist zu erinnern, wenn man sich über das Ende von HAVARIE Gedanken macht, Der Film hört auf, bevor das Rettungsboot auf der Szene eintrifft. In einem Urteil von 2012 hat der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR) festgestellt, dass Flüchtlinge, sobald sie auf hoher See aufgegriffen werden (und den Boden des aufnehmenden Schiffes betreten), der Hoheitsgewalt des Staates unterstehen, dessen Flagge das Schiff trägt, auch wenn der Ort, an dem sie aufgegriffen werden, nicht zum Staatsgebiet gehört. Weil Schiffe einer staatlichen Hoheitsgewalt unterstehen, sind auch die rechtlichen Konventionen, denen dieser Staat unterliegt (im konkreten Fall: Italien), auf die Flüchtlinge anzuwenden, die diese Schiffe aufbringen, so dass die (zumal kollektive) Abschiebung aufgegriffener Flüchtlinge in ein Land (im konkreten Fall: Libyen), das nachweislich gegen Art. 3 der Europäischen Menschenrechtskonvention (Verbot der Folter und unmenschlicher und erniedrigender Behandlung) verstößt, nicht rechtens ist.²⁹

Die Rechtsprechung ist bekanntlich das eine, die Spielräume der Grenzschutzpraxis auf hoher See sind das andere: »Erlaubt ist allenfalls«, so mutmaßt ein Kommentator, »Boote abzudrängen und so zu verhindern, dass sie unerlaubt in den Hoheitsbereich von Mitgliedstaaten einfahren«³⁰. Erlaubt ist zunehmend auch, gänzlich auf den Einsatz von Rettungsschiffen zu verzichten oder ihre Einfahrt in die Häfen der europäischen Staaten zu untersagen, um die Flüchtenden so dem Schicksal der unendlichen Fahrt auszusetzen. Mit Flüchtlingen Kontakt aufzunehmen oder sie an Bord zu bringen, stiftet dagegen sofort eine Rechtsbeziehung; sie *abzudrängen*, bevor sie die Hoheitsgewalt des Schiffes erreichen, oder sie schlicht sich selbst zu überlassen, ist eine Form der Ausübung unmittelbarer Gewalt, die

28 So die Überschrift des I. Kapitels der Studie Blumenbergs.

29 www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/europarat-organe/egmr/urteile/schutz-fluechtlinge-mittelmeer vom 25.02.2019. Dort findet sich auch der Wortlaut des EGMR-Urteils vom 23.02.2012.

30 Gutschker, Thomas: »Illegale Einwanderung: Australien ist kein Vorbild«, www.faz.net/aktuell/politik/fluechtlingskrise/europa-und-das-problem-illegaler-einwanderung-14386155.html vom 25.02.2019.

sich allein auf der Ebene einer Faktizität bewegt und keiner Rechtsform zugänglich ist. Es ist diese Struktur eines faktischen Verschwindens bzw. Verschwindenlassens, die das Ende von HAVARIE prägt – und sei es auch nur, weil die Kamera, der wir die Bilder des Films verdanken, die Lust verliert, weiterhin dem Boot zu folgen, und vorläufig abgeschaltet wird. Ein Boot, das sich die längste Zeit im Rahmen des Bildes bewegte, allenfalls für die kurzen Momente eines Kameraschwenks aus dem Bild fällt, verlässt den Rahmen der Szene am Ende des Films endgültig, *tritt ab* (so unvermittelt, wie es zu Beginn des Films auftaucht) – zweifellos nicht, weil es tatsächlich abgedrängt wurde, aber mit derselben Wirkung: Abgedrängte Boote erscheinen auf keinem Bildschirm, sind irgendwann einfach nicht mehr da, ohne dass diese Abwesenheit einen rechtlichen Wert oder ein rechtliches Nachspiel hätte. Was das Ende des Films allegorisch markiert, wird im Film von einem, der die gefährliche Überfahrt mehrfach gewagt hat, auf eine Weise beschrieben, die den Schrecken des Meeres mit politischem Klartext unterlegt:

Aber wenn ich im Meer sterbe? Was wird aus meiner Frau, wer wird sich um sie kümmern? Denkt ihr, dass die Leute gestorben sind, weil das Meer sie verschluckt hat? Sie wurden von Schiffen gerammt. Es gibt Schiffe, die sie absichtlich rammen. Ich habe erlebt, wie uns ein Flugzeug umbringen wollte. Es ist so tief über uns geflogen, um uns zu töten! So ist es geflogen, sage ich dir! Es flog über uns, drehte um und kam zurück. Mit seinem Wind wollte es uns zum Kentern bringen, in der Mitte des Ozeans!³¹

3. Seebilder

Wie blickt man auf das Meer? Wie blicken wir, wenn wir HAVARIE anschauen, auf das Meer? Von Kant und der *Kritik der Urteilskraft* (1790), wo der Blick auf das sturm bewegte Meer zu einer Theorie des ästhetisch Erhabenen Anlass gegeben hatte, über Jules Michelets große Abhandlung *Das Meer* (1861) bis zu Paul Valéry's Essay »Blicke auf das Meer« von 1930, erfolgt der Blick auf das Meer vom Land aus. »Das Meer von der Küste aus gesehen«, lautet das erste Kapitel des Buches von Michelet, das sich folgerichtig mit Häfen, Stränden, Gestaden und Steilfelsen beschäftigt. Wenn der erste Eindruck, »den man vom Meer empfängt« die Furcht ist, dann deshalb, weil, so Michelet, »für alle auf dem Land lebenden Wesen [...] das Wasser das nicht zu atmende, das erstickende Element schlechthin ist«³². Die Perspektive von Bord des Kreuzfahrtschiffes auf das Meer ist von solcher Furcht und solchem exzessiven Schrecken denkbar weit entfernt. Furcht ist kein Affekt, der

31 HAVARIE, 29:53-31:24.

32 Michelet, Jules: *Das Meer*, Frankfurt a.M., New York: Campus 2006, S. 16.

auf einem Kreuzfahrtschiff zugelassen ist. Das liegt natürlich daran, dass Kreuzfahrtschiffe, anders als Boote oder gewöhnliche Schiffe mit weniger als 5000 Mann Besatzung, an die Michelet und Blumenberg denken, das radikal bössartige und unbeherrschbare Element technisch zu bemeistern scheinen. Schiffe dieser Größenordnung reproduzieren gewissermaßen auf hoher See die Bedingungen der Wahrnehmung des Meeres vom sicheren Land aus. Das Kreuzfahrtschiff ist, kulturtechnisch gesehen, die Vorverlagerung der Küste in das Meer hinein und damit die Mobilisierung des Landes selbst: Kreuzfahrtschiffe sind schwimmende Inseln, »Propeller-Inseln« (*L'île à hélice*)³³, wie sie der Titel eines Romans von Jules Verne bereits literarisch im 19. Jahrhundert antizipierte. Die schwimmenden Städte ermöglichen ihren Bewohnern selbst angesichts einer entsetzlich ausgewählten See jenen Fensterblick, der die Perspektive vorgibt, von der aus Michelet sich einzig in der Lage sieht, dem »Heer feindlicher, gemeinsam zum Sturm anlaufender Fluten«³⁴ standzuhalten.

HAVARIE erfüllt präzise Valéry's Kriterium für ein Seebild, in dem »das Auge Herr von Meer und Stadt«³⁵ ist. Hier ist das Auge aufgrund der Position der Kamera Herr des Geschehens. Was Valéry für den »Rand der Häfen« beschreibt, gilt ebenso für den Rand der *Adventure of the Seas*, an dem sich die Passagiere neugierig drängen, weil die Fahrt des Schiffes unplanmäßig unterbrochen wurde, wodurch sich der Meeresausschnitt vor ihnen tatsächlich in eine temporäre Schaubühne verwandelt. Über diesen Rand »verstreut«, schreibt Valéry, gebe es

eine Fauna solcher Müßiggänger, die halb Philosophen, halb Mollusken sind. [...] Sie sind die wahren Liebhaber der Schaubühne des Meeres. [...] Für sie, wie auch für mich, sind eine Ankunft, eine Ausfahrt immer neue Meereswunder. Man streitet sich über die Silhouetten, die man draußen entdeckt.³⁶

Dieser Streit über die Silhouetten ist eine recht passende Formel für die Überlegungen, die an Bord des Kreuzfahrtschiffes von den Passagieren angestellt werden, wenn sie sich fragen, wie viele Havarierte wohl in dem kleinen Boot sitzen und was sie bewegt haben mag, dieses Wagnis einzugehen: »something drastic«, wie jemand auf der Tonspur vermutet. Havarie erweitert nun allerdings den Kreis der Kontemplierenden und Fabulierenden im Angesicht des Meeres über die Müßiggänger an Bord des Kreuzfahrtschiffes hinaus und schließt ebenso diejenigen ein, die sich auf das Meer wagen oder erneut wagen müssen, weil sie es notge-

33 Verne, Jules: Die Propeller-Insel, Berlin: Zenodot 2015 [1893].

34 J. Michelet: Das Meer, S. 25.

35 Valéry, Paul: »Blicke auf das Meer«, in: ders.: Über Kunst. Essays, Frankfurt a.M. Insel 1973, S. 128-140, hier S. 137f.

36 Ebd., S. 139.

drungen als einen gefährvollen Transitraum nutzen, um zu neuen Ufern aufzubrechen. Was sie veranlasst haben mochte, ihr Schicksal untüchtigen Booten anzuvertrauen, liegt vor dem Anfang dessen, was der Film dem Zuschauer vor Augen stellt. Die Tonspur holt daher noch andere Orte in den Film hinein, die wir wiederum nicht sehen, während wir im vorrückenden Bildstreifen zwar gelegentliche kommunikative Offerten in Form von Winkzeichen ausmachen, mit dem sich die Flüchtenden den Kreuzfahrtpassagieren mitteilen, aber das Handymikrofon keinen Ton auffängt.

Für die Komposition von HAVARIE ist die Disjunktion von Bild- und Tonspur der zentrale Kunstgriff. Sehen und Sprechen sind hier Formen der Äußerlichkeit. Das Gesprochene erläutert nicht das Gesehene, das Gezeigte bebildert nicht das Gehörte. HAVARIE realisiert sein gegendokumentarisches Potenzial über die Figur des Auseinandertretens von Bild und Ton, das Gilles Deleuze als ein Merkmal des Denkens überhaupt beschrieben hat: »Sehen ist Denken, Sprechen ist Denken, das Denken jedoch vollzieht sich im Zwischenraum, in der Disjunktion von Sehen und Sprechen.«³⁷ HAVARIE ist durch eine extreme Ausprägung des Verhältnisses von visueller Geschlossenheit und akustischer Offenheit gekennzeichnet, wie sie für eine bestimmte Tradition des avantgardistischen Dokumentarfilms – man denke z.B. an die Arbeiten James Bennings³⁸ – charakteristisch ist: Einem streng und malerisch kadrierten Bildraum, dessen Koordinaten zu Beginn durch eine numerische Angabe exakt festgelegt werden und den die Kamera nicht oder allenfalls ein einziges Mal verlässt, steht ein akustisches Off gegenüber, das diese strikte visuelle Einhegung ignoriert und einen nicht immer leicht zu identifizierenden Raum neben und hinter dem Bild eröffnet.



Abb. 2: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

37 G. Deleuze: Foucault, S. 121.

38 Vgl. zu Benning: Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa, Berlin: August 2010.

Dort, wo im Film erzählt wird, ist die Diegese an die Tonspur gekoppelt, während sich im visuellen Register das immer gleiche, mechanisch vorrückende Bild zeigt. Auf der Bildspur ist *HAVARIE* nichts anderes als ein kolossales Bildzitat. Dieser Zitatcharakter ist visuell durch die formatbedingten Schwärzungen hervorgehoben, die das zitierte Bild säulenartig »rahmen«. Durch die Manipulationen der filmischen Bewegung löst *HAVARIE* tatsächlich ein, was Walter Benjamin im Zusammenhang seiner Überlegungen zum epischen Theater von den »Bildern des Filmstreifens« schlechthin sagt, nämlich, dass sie »in Stößen« vorrücken.³⁹ Bilder, die für den schnellen privaten Konsum gedacht und längst zu *networked documents* geworden sind, werden durch die beschriebenen Formatveränderungen ihren medientechnischen Funktionszusammenhängen entrissen und einem neuen Bildregime unterworfen, das sie für den inspizierenden und reflektierenden Blick präpariert – ein Effekt, den die Tonspur entscheidend verstärkt, denn sie durchsetzt das visuell Gestaltete mit Formuliertem⁴⁰ aus anderen Zeiten und Räumen als denen, aus denen das Bildmaterial stammt.

Auf der Tonspur nehmen Sprechende, die wir nie im Bild zu sehen bekommen, in der Tat Stellung zu den Vorgängen, die wir im Bild sehen, allerdings nicht so, als würden sie sie direkt kommentieren, sondern indem sie sie gewissermaßen mit Fußnoten versehen, sie auf Kontexte und Schauplätze hin öffnen, die denkbar weit entfernt von dem visuell auf Dauer gestellten Meeresausschnitt liegen und deren Funktion darin besteht, ein lokal denkbar eingegrenztes Ereignis auf Zusammenhänge zu öffnen, die durch den globalen Zirkulationsraum des Meeres ermöglicht werden. Frankreich, Algerien, Nordirland und ein Containerschiff, die russische *Smaragd*, werden als Schauplätze über Gespräche in den Film eingespielt, ohne dass es in jedem Fall sofort oder immer verlässlich gelänge, das Gehörte mit der unveränderten Konstellation auf der Bildspur zu korrelieren. Scheffners entscheidende dokumentarische Erfindung besteht darin, der Bildspur Töne hinzuzufügen, die nicht, oder nur selten, O-Töne des *footage* sind. Er ergänzt die Bilder um das, was ihnen fehlt oder was in ihnen abwesend anwesend ist. Er bezieht die visuelle Szene daher auf etwas, was in ihr akustisch einbricht, ohne dass das Gehörte mit dem, was zu sehen ist, dieselbe Zeit und den denselben Raum teilt. Die Gefahr des Dokumentarfilms liegt darin, dass er wie ein Roman funktioniert, der beansprucht, die Dinge so vollständig wie möglich zu erklären, statt sie einer »elliptischen Montage«⁴¹ zu unterziehen

39 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? (2)«, (= *Gesammelte Schriften* II/2), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 519–539, hier S. 537.

40 Ebd., S. 524.

41 Sontag, Susan: »Codard«, in: dies.: *Gesten radikalen Willens. Essays*, Frankfurt a.M.: Fischer 2011, S. 182–234, hier S. 199.

und in Tableaus zu zerlegen, wie es Susan Sontag mit Blick auf Godard formuliert hat.

4. Fabulation als Modus des Gegen-Dokumentarischen

Wenn Paul Valéry auf das Meer blickt, dann bezieht er die »Trägheit der Masse der Wasserfluten« auf eine fundamentale Alternative: »Sie öffnet den Weg oder wehrt dem Weiterschreiten«⁴². Kreuzfahrtschiffen und Containerriesen steht die See offen; Flüchtlingsbooten dagegen, die tatsächlich das Wagnis eingehen und ein Abenteuer auf Leben und Tod bestehen müssen, weil ihnen die bequeme und sichere Überfahrt verwehrt ist, verschließt »die See« das »Weiterschreiten« – entweder in der Weise, dass ein Boot wegen Benzinmangels manövrierunfähig wird und auf Hilfe angewiesen ist, oder, im schlimmsten Fall, dass es kentert. HAVARIE überführt die fundamentale Zweideutigkeit der Daseinsmetapher des Schiffbruchs mit Zuschauer aus dem philosophischen Diskurs in die filmische Rezeptionssituation.



Abb. 3: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

Die wesentliche Arbeit des Films an dieser Metapher lässt sich zu der folgenden Alternative zusammenfassen: Entweder »dient die Vorstellung der Gefährdungen auf der hohen See nur dazu, die Behaglichkeit und Ruhe, die Sicherheit und

42 P. Valéry: »Blicke auf das Meer«, S. 131.

Heiterkeit des Hafens vorzustellen«⁴³. Die Sicherheit und Heiterkeit eines solchen Hafens (»safe haven«) nimmt im Film die Gestalt eines festungsartig armierten Riesenschiffes an, von dem aus die Passagiere und über deren Bildakquise auch wir Zuschauer in großer Höhe die ganze Zeit auf das »Geschehen« blicken. Kreuzfahrtschiffe sind wie schwimmende Gebirge. Oder: Das Meer ist der genuine oder temporäre Aufenthaltsort einer menschlichen Existenz, die die Gefahr »gewählt« hat und nicht davor zurückschreckt, alle Brücken hinter sich abubrechen. Blumenberg zitiert die Wendung, die Nietzsche der nautischen Metaphorik gegeben hat, wenn er schreibt: »Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns – mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! Sieh dich vor!«⁴⁴ Nietzsche bindet zu einer Zeit, als bereits Dampfschiffe die Transatlantiklinie befuhren, das (lebensgefährliche) Abenteuer weiterhin an die Verwendung eines technisch prekären Vehikels, für das er die Diminutivform wählt: *Schifflein*. Ein solches Schifflein ist es, das in *HAVARIE* auf den Ozeanriesen trifft, auf dem seinem Namen zum Trotz das Abenteuer wirksam ausgeschlossen ist. Entweder also man genießt die Wagnisbereitschaft der anderen (vom sicheren Ufer aus) – oder man lässt sich (aus welchen Gründen oder Zwängen auch immer) auf das Abenteuer mit einem für die Überfahrt nicht hinreichend gerüsteten Vehikel ein. In *HAVARIE* kommt es zu einem merkwürdigen Chiasmus der beiden möglichen Haltungen zum Meer: Ausgerechnet das Kreuzfahrtschiff, das keinerlei Abenteuer zu bestehen hat, schmückt sich mit dem Namen *Adventure*, während das Boot 90 Minuten lang in einem possierlich wirkenden Meeresausschnitt schaukelt, von dem allenfalls in jenen Momenten, in denen es für einen Moment aus dem Ausschnitt fällt, eine Gefahr ausgeht.

Einmal, an einer visuell und akustisch spektakulären Stelle, nimmt die Kamera die Position, von der aus die Bilder, die wir sehen, entstanden sind, selbst in den Blick, wobei, ästhetisch entscheidend, diese Selbstpositionierung mit aufschlussreichen visuellen Störeffekten durchsetzt ist, die die referentielle Funktion des Dokumentarbildes prekär werden lassen:

43 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 10.

44 Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft (»la gaya scienza«), in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 7-274, hier S. 126.



Abb. 4: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

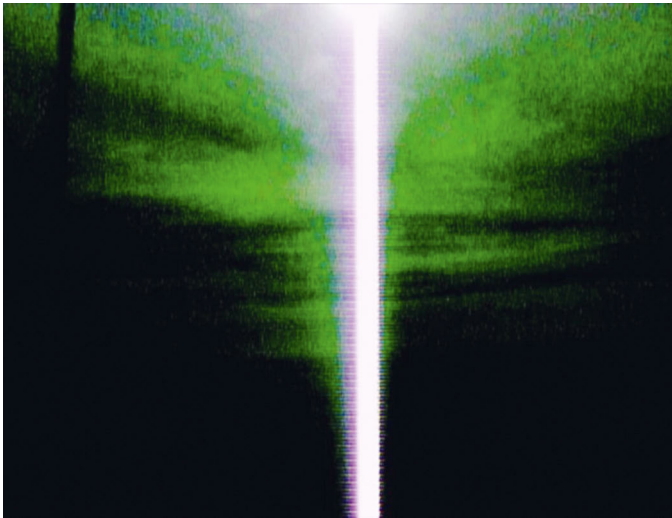


Abb. 5: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

Die surrealen Farbeffekte auf der Bildspur, die das monotone Blau unterbrechen, lassen das Filmbild hier für einmal in eine Zone des Nichtfigürlichen, des optischen Rauschens und des kurzzeitigen Bildausfalls eintreten, so dass der festungsartige Aufbau des Schiffes zunehmend unheimlich wirkt. Der Kameraschwenk ist zum einen die konventionelle Geste selbstdokumentarischer Beglaubigung (›seht her, von hier aus sind die Aufnahmen entstanden‹); zum anderen lässt er in der Vorstel-

lung des Betrachters die in den vorgeschobenen Kanzeln versammelten neugierigen Passagiere auf die eben noch im Blickfeld befindlichen und aus sehr anderen Gründen dicht gedrängten Körper der Flüchtlinge im Boot treffen und enthüllt damit die obszöne Seite dieser Sequenz, die noch akustisch von der aufdringlichen Unterhaltungsmusik des Bordprogramms verstärkt wird. Dieser Blick auf die Festungsarchitektur des Kreuzfahrtschiffes, das Scheffner mit der Angabe der gleichfalls eindrucksvollen Passagierzahlen dieser schwimmenden Insel montiert, die nach Cartagena gemeldet werden, ist ein monumentaler, wenn auch visuell zerfallender »Empfindungsblock«⁴⁵. Dieser visuelle Empfindungsblock findet ein überraschendes Pendant auf der Tonspur. Wir werden an einer Stelle des Films Zeugen einer ekstatischen Hoffnung und Wagnisbereitschaft, die Nietzsche zweifellos gefallen hätte, wenn in HAVARIE aus heiterem Himmel der Name des schottischen Freiheitskämpfers William Wallace auftaucht, der in einer globalen Medienkultur als BRAVEHEART (USA 1995, R: Mel Gibson) zirkuliert und nun von flüchtenden Algeriern, nicht ohne Ironie und unter viel Gelächter, als eine Art *nom de guerre* oder Schutzpatron herbeigerufen wird: »William Wallace ist ein mutiger Mann.« Als persona des Mutes wird der schottische Freiheitskämpfer, der 1297 den englischen Truppen eine vernichtende Niederlage zufügte und später auf grausame Weise vom geschlagenen König hingerichtet wurde, hier in Anspruch genommen, ohne dass damit eine *unmittelbare* »politische« Aussage getroffen würde. Die Klage über das gefährliche Meer, das man zu überqueren hat, um das Ufer zu erreichen, und das, wie wir gehört haben, viele in den Wahnsinn treibt, schlägt urplötzlich in einen Schrei aus Begeisterung um:

[Schrei] William Wallace ist auf hoher See. Nur das zählt. Unser Motto heißt Harraga. Wir wurden nicht geschaffen, um am Ufer zu bleiben« [Motorengeräusche vom Boot]. Es gibt keine Berge, nichts, es gibt nur uns und unseren Gott, den Himmel und das Wasser. Das ist unsere Ausrüstung. Das Meer liegt vor euch. Spanien liegt vor euch, das Elend hinter euch. [Gelächter, Gesang] Mach deine Türen auf, Spanien. Wie schön wäre das Leben in Barcelona. Und Algerien bleibt zurück. Männer des Viertels, seht wie unglücklich Abdallah ist. Gebt uns das Visum, das ist alles was wir wünschen.⁴⁶

Weil sie das Visum, also ein bürokratisches Dokument, das Personenstandsmerkmale und insbesondere Angaben zur Staatsbürgerschaft enthält, nicht erhalten, so dass ihnen der legale Zugang zur Festung Europa verwehrt bleibt, müssen die Flüchtenden zu *Harragas* werden, ein arabisches Wort (هَرَّاقَة, *ḥarrāqa*), das diejenigen bezeichnet, die ihre Papiere verbrennen, um den Einwanderungsbehörden

45 Deleuze, Gilles/Guttari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 191.

46 HAVARIE, 31:49-33:35.

keinen Vorwand zu liefern, sie zu identifizieren und ggf. umgehend wieder in ihr Herkunftsland zurückzuschicken.

Die gegendokumentarische Arbeit an der nautischen Daseinsmetapher kann sich der Figuren des Abenteurers, des Wagnisses und des Freiheitskampfes, ja sie kann sich sogar, wie die Anrufung *Bravehearts* zeigt, der Eroberung bedienen, die auf unterschwellige Art mit den medial angeheizten Ängsten der europäischen Bevölkerungen vor einer neuen *reconquista* spielt: »Mach deine Türen auf, Spanien.« Die Tonspur wechselt an solchen Stellen von der Erzählung konkreter Lebensumstände, von den Perzeptionen und Affektionen, also den Wahrnehmungen und Gefühlen derer, die das Wort ergreifen, zu den Perzepten und Affekten, die »über alles Erleben hinausreichen.«⁴⁷ Die Fabulation dokumentiert keinen Referenzbereich, sie destabilisiert ihn. Sie findet ihr Maß nicht an der Ähnlichkeit oder Übereinstimmung mit einer bestimmten Sache, sondern an den jedes Mal gegen sie »aufgewendeten Widerständen«, an ihrer »versuchten Form-Verwandlung« (Nietzsche). Fabulieren ist für Deleuze die Weise, wie sich der Dokumentarfilm den Mächten der Wahrheit oder des Realen widersetzt, auf die man ihn – trotz aller Kritik an seiner referentiellen Indienstnahme – festzulegen versucht. Die »Funktion des Fabulierens« verleiht dem Falschen die Macht des Ungewöhnlichen und lässt »aus ihm ein Gedächtnis, eine Legende, ein Monstrum entstehen«⁴⁸. Die Flüchtenden sind »bizarre Athleten vom Typ ›Hungerkünstler‹«⁴⁹, wie Deleuze und Guattari mit Blick auf Kafka schreiben. Ihre Athletik ist eine ›geliehene‹. Das Fabulieren ist eine Form, sich die Kraft zuzuführen, die diejenigen benötigen, die schon geschwächt sind und nur über eine »fragile Gesundheit«⁵⁰ verfügen.

Das Kreuzfahrtschiff und William Wallace sind Chiffren eines solchen Monstrums. Sie lassen sich unter die »Monumentaltypen«⁵¹ einreihen: »Jede Fabulation ist Herstellung von Riesen.«⁵² Riesig ist tatsächlich die *Adventure of the Seas*, eine Art technische Fabulation. Riesig ist der schottische Freiheitskämpfer, den sich die Flüchtenden wie einen Talisman aneignen. Riesig im Sinne der Fabulation ist aber auch Scheffners Film selbst, denn er verwandelt wenige Minuten flüchtiger Handykameraaufzeichnungen in ein kinematografisches ›Standbild‹, das man mit Nietzsche zu den »gelungenen Gegenaktionen« rechnen könnte. Das Ausgangsmaterial teilt dabei in seiner visuellen Armut und Monotonie Eigenschaften mit den Bildern, wie sie Überwachungskameras anfertigen, die konsequenteste Ausprägung eines visuellen Kontroll- und Identifizierungsdispositivs, für das die

47 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 192.

48 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 198.

49 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 203.

50 Ebd. Vgl. dazu die Geschichte, die eine algerische Frau in HAVARIE erzählt: HAVARIE, 11:30-14:12.

51 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 197.

52 Ebd., S. 202.

Starrheit des Bildausschnitts charakteristisch ist. Für die Bilder, die ein Kreuzfahrtschiff bei seinen Passagieren wie der Crew produziert, gilt ja überhaupt, dass sie ›zeitlos‹, weil radikal austauschbar sind, wie ein Gespräch von Crewmitgliedern auf den Punkt bringt, die sich darüber unterhalten, dass sie jedes Zeitgefühl an Bord verloren haben:

[Tonspur auf Englisch] Ich weiß nicht, welcher Wochentag ist [...] Ich zähle von Hafen zu Hafen, Tag für Tag, wo wir gerade auf der Welt sind. [...] Du vergisst, dass der Rest der Welt existiert. Du hast das Gefühl, die Zeit sei für dich stehengeblieben. [...] Es ist wie ein Standbild [freeze].⁵³

Die ewige Wiederkehr des Gleichen, wie sie Kreuzfahrtschiffe und Sicherheitskameras produzieren, wird durch das in *HAVARIE* verwendete Bildmaterial sehr genau reflektiert: Der Passagier, der Nordire Terry Diamond, dem wir das *cell-phone*-Material verdanken, arbeitet zu Hause, fast ließe sich sagen: nicht zufällig, als Sicherheitsmann und ist, wie er bemerkt, auf den rein visuellen Kontakt zu seiner Umwelt, den Überwachungskameras vermitteln, beschränkt. Er muss vor allem mit der *Monotonie der Bilder* zurechtkommen, auf denen die meiste Zeit ›nichts passiert‹, darf sich nicht ablenken lassen, muss sich konzentrieren, so sehr er auch versucht sein mag, die Augen zu schließen.

Indem Philip Scheffner die dreieinhalb Minuten seines Ausgangsmaterials auf die Länge eines Films streckt, zwingt er den Betrachter seinerseits in die Position des Beobachters, der virtuelle Überwachungsbilder, die *frame by frame* vorrücken und auf denen meistens nichts Aufregendes passiert, durchmustert. Der Zuschauer mag es ihm gleichtun und eine Zeit lang die Bilder absuchen, um auf ihnen etwas zu entdecken, was die lange Expositionszeit des Materials rechtfertigen könnte. Die filmische Dehnungsoperation verstärkt den Eindruck, es mit einem Material zu tun haben, das etwas, vielleicht das Entscheidende, verbergen könnte – und *HAVARIE*, der gleichnamige Kriminalroman von Merle Kröger, der dieselbe Thematik wie der Film behandelt und ungleich erfolgreicher als der Film ist, ködert den Leser genau mit dieser Erwartung und befriedigt seine Neugier zugleich mit einer großangelegten Intrige, deren Medium das Flüchtlingsboot ist.⁵⁴ Auf den Bildern, die *HAVARIE*, der Film, zeigt, wird uns die Befriedigung durch die Geschichte und die Geschichten dagegen konsequent versagt.

Der Film ist zur Fabulation auch deshalb gezwungen, weil sein Material so wenig ›hergibt‹. Gelingt es uns wirklich, ihm über die gesamte Länge zu folgen? Oder werden wir wie Terry Diamond bei der Arbeit gelegentlich müde, reiben uns die Augen oder wenden uns ab? Sehen verlangt nach Abwechslung und wird als Kraft-

53 *HAVARIE*, 57:22-57:48.

54 Kröger, Merle: *Havarie*. Roman, Hamburg: Argument 2015.

anstrengung in dem Moment spürbar, in dem jeder diegetische *Progressus* ausfällt. Die Handykamera hat kein Interesse an der Szene des Wartens, sie will ein über-raschendes Ereignis in visueller Schnellschrift festhalten und »posten« – für einen späteren Abruf oder für das sofortige Vergessen. Für die lange Zeit des Wartens, die bis zum Untergang oder zur Rettung vergeht, hat sie keine »Kapazität«. Anders Scheffners Film, der auf der visuellen Ebene fabuliert, indem er nicht das Ereignis, das ausbleibt, sondern seine Erwartung vor den Augen seiner Zuschauer entstehen lässt und dem Geschehen damit seine lange Dauer zurückerstattet. Diese Konstellation von unscheinbarem Ausgangsmaterial und der filmischen Insistenz lässt sich mit einer Unterscheidung fassen, die Deleuze und Guattari machen, wenn sie zwischen der Empfindung, die ein Kunstwerk ermöglicht, und dem Material, das ihm zugrunde liegt, unterscheiden: »Selbst wenn das Material nur einige Sekunden [in unserem Fall: wenige Minuten, FB] Bestand hätte, würde es der Empfindung das Vermögen schenken, zu existieren und sich an sich zu erhalten, in der Ewigkeit, die zusammen mit dieser kurzen Dauer existiert.«⁵⁵

Die Ewigkeit, die zusammen mit der kurzen Dauer existiert: Die Einzelbildschaltung ist das technische Verfahren, mit dem *Havarie* ausgerechnet den Effekt eines kinematografischen Dauer-Bildes hervorbringt, das der handygetriebenen Schnellbildkultur und ihrer *poor images*⁵⁶ eigentlich fremd ist. Statt das Handy-Footage durch die satte Auflösung des großen Kinobildes zu ersetzen, die inzwischen längst zum Standard der vormals kalten audiovisuellen Medien (Fernsehen) geworden ist, verwandelt HAVARIE das Material, ohne seine Unschärfe zu beseitigen, in ein Kino-Bild. Durch diesen filmischen *blow up* erschließt Scheffner eine neue Dimension des berühmten Satzes von Béla Balázs: »Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films«⁵⁷, nämlich insofern ihr Interesse dem »kleinen Leben« (der Details und Einzelmomente) und der Zeit zwischen den Ereignissen gilt, den Intervallen, in denen nichts passiert. Deshalb hat der Film zwar einen Anfang, aber der *Fortgang* der Geschichte, ihr narrativer Vektor vollzieht sich ausschließlich auf der Ebene des Funkverkehrs. Dort wird das Eintreffen des Rettungsbootes zwar angekündigt, aber dieses Eintreffen selbst findet im Film nicht mehr statt – oder im Modus des Gegendokumentarischen als Verweigerung der Versicherung, die im tröstlichen Bild der Rettung liegt. Die Rettungsaktion wird dem Zuschauer vorenthalten trotz des weiteren Videomaterials, das Terry Diamond ins Netz gestellt hatte und das dort für alle, die wissen wollen, wie die Geschichte ausgegangen ist, bequem zugänglich ist. Der Film endet stattdessen mit dem Schrecken, den das unmerklich aus dem Kader gefallene Boot

55 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 195.

56 Vgl. Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux.com, 11 (2009).

57 Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (1924), S. 49.

auslöst, das durch keinen Kameranachschwenk wieder in die Ordnung des Sichtbaren zurückgeholt wird.

Literatur

- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (1924).
- Balke, Friedrich: Seasteading. Schreibszenen und Gesetzgeber im Kontext maritimer Gründungsprojekte, in: *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 11, H. 1 (2019), S. 87-107.
- Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? (2)«, (= *Gesammelte Schriften II/2*), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 519-539.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Briet, Suzanne: What is Documentation? English Translation of the Classic French Text, Langham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press 2006 [französische Ausgabe 1951].
- Caillois, Roger: *Méduse & Cie. Mit Die Gottesanbeterin und Mimese und legendäre Psychasthenie*, Berlin: Brinkmann u. Bose 2007.
- Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Deleuze, Gilles/Guttari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Gebler, Peter: Zeittafel I: Die Gottesanbeterin, in: Anne von der Heiden/ Sarah Kolb (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. (= Versuche durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1)*, Berlin: August Verlag 2018, S. 81-86.
- Kröger, Merle: Havarie. Roman, Hamburg: Argument 2015.
- Melville, Herman: Moby-Dick oder der Wal. Aus dem Engl. von Matthias Jendis, München: btb 2001.
- Michelet, Jules: Das Meer, Frankfurt a.M., New York: Campus 2006.
- Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 7-274.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977.
- Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa, Berlin: August Verlag 2010.
- Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream. Archiv. Ambiente, Paderborn: Fink 2018.

- Sontag, Susan: »Godard«, in: dies.: Gesten radikalen Willens. Essays, Frankfurt a.M.: Fischer 2011, S. 182-234.
- Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux.com, 11 (2009).
- Valéry, Paul: Blicke auf das Meer, in: ders., Über Kunst. Essays, Frankfurt a.M.: Insel 1973, S. 128-140.
- Verne, Jules: Die Propeller-Insel, Berlin: Zenodot 2015 [1893].
- Vogel, Juliane: »Who's There?«. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22-37.
- Von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hg.): Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. (= Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1), Berlin: August Verlag 2018.

Online

- www.oed.com/view/Entry/13681?rskey=PmXgUU&result=2 vom 25.2.2019.
- www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/euoparats-organe/egmr/urteile/schutz-fluechtlinge-mittelmeer vom 25.02.2019.
- Gutschker, Thomas: »Illegale Einwanderung: Australien ist kein Vorbild«, www.faz.net/aktuell/politik/fluechtlingskrise/europa-und-das-problem-illegaler-einwanderung-14386155.html vom 25.02.2019.

Filmquellen

- HAVARIE (Deutschland 2016, R: Philip Scheffner)

