

Ursula Kluwick (Bern)

Tod(es-)Maschine Hai¹

This essay analyses the representation of sharks and shark attacks in two films, Steven Spielberg's *Jaws* (1975) and Danny Boyle's *The Beach* (1999). It highlights human ambivalence towards sharks and sketches the shark as a figure of intercession that exposes the artificiality of the culture-nature binary and literally re-incorporates humanity into nature. It re-integrates humans into the food web, thus also questioning human perceptions of our identity as a species. While the plots of the two films and the representation of sharks in them are mainly concerned with the relationship between humans and animals, the film production processes also highlight the manner in which the film sharks collapse the boundaries between animals and machines. The film sharks are both – animals and machines – and as such they challenge classification.

Ein im Auftrag der U.S. Navy von Edward Guttierrez aufgenommenes Bild veranschaulicht einige Aspekte der Darstellung von Haien, mit denen sich mein Aufsatz beschäftigt, auf prägnante Weise:



Edward Guttierrez/U.S. Navy, "GhostSwimmer"

Ein flüchtiger Blick mag dem Betrachter zunächst suggerieren, dass es sich hier um einen Hai handelt. Dieser erste Eindruck ist allerdings falsch, und das in dop-

¹ Teile dieses Artikels sind auf Englisch erschienen als "Food for Sharks: Abjection on the Beach", in: Kluwick, Ursula / Richter, Virginia (Hg.): *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures. Reading Littoral Space*. Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 139–154.

pelter Hinsicht: Nicht nur handelt es sich bei dieser Abbildung um einen Roboter, sondern sogar um einen Roboter, der in seiner Fortbewegungsart einem Thunfisch nachempfunden ist. Was man auf diesem Bild sieht, ist GhostSwimmer, eine Unterwasserdrohne, die kurz vor Weihnachten 2014 von der U.S. Navy getestet wurde. GhostSwimmer ist ein biometrischer Spionageroboter und entstammt dem Projekt "Silent Nemo", einem sogenannten *Rapid Innovation Program* der Navy. Die Unterwasserdrohne soll einmal zur Überwachung und Auskundschaftung eingesetzt werden und dem Aufspüren von Unterwasserminen und Informationen in feindlichen Gewässern dienen.

Laut U.S. Navy ist GhostSwimmer vom Blauflossenthunfisch inspiriert, einem Fisch, der Marine Corps Capt. Jerry Lademan zufolge sein Schwimmverhalten über Millionen von Jahren perfektioniert hat und dessen Kombination von Effizienz, Manövrierbarkeit und Geschwindigkeit eine ideale Designvorlage für technologische Biomimikry bietet (Prigg 2014). Dennoch wurde die Unterwasserdrohne aber von den Medien zunächst als Hai – als "spy shark" – bezeichnet und sofort in Zusammenhang mit Steven Spielbergs Film *Der weiße Hai* gebracht (etwa Symox 2014). Demnach ist GhostSwimmer in der medialen Wahrnehmung ein hybrider Fischmix, ein Stück ultramoderne Informationstechnologie, das die Vorzüge der Natur – die ausgefeilte Schwimmtechnik des Fisches – mit Computertechnologie verbindet, das gleichzeitig aber auch auf die weitverbreitete Vorstellung von Haien als bedrohliche Wesen verweist.

Ein Roboterhai wird in Zukunft also die Gewässer Amerikas sowie seiner Feinde der Auffassung der Navy nach sicherer, im Endeffekt aber wohl unsicherer machen, denn GhostSwimmer soll in Zukunft auch bewaffnet werden (Prigg 2014). In diesem Zusammenhang verwundert die fast reflexartige Identifizierung von GhostSwimmer als Hai in den Medien nicht, denn während Thunfische von der breiten Öffentlichkeit primär als Opfer von Überfischung und Überkonsum empfunden und somit nicht als bedrohliche, sondern als bedrohte Tiere dargestellt werden, hält sich das Bild des Hais als eine der großen Gefahren der Unterwasserwelt hartnäckig.

Mein Aufsatz befasst sich mit der Verbindung von Haien und menschlicher Bedrohung, konkret mit der Darstellung von Haifischattacken im Film. Dabei steht die Ambivalenz des menschlichen Zugangs zu Haien im Vordergrund, und die Darstellung von Haifischattacken wird insbesondere mit Sicht auf die Konstruktion von Natur und Menschlichkeit untersucht. Als Beispiele dienen mir zwei Filme, für deren Handlungsverlauf Angriffe von Haifischen auf Menschen zentral sind: Steven Spielbergs Horrorklassiker *Der weiße Hai* (Originaltitel: *Jaws*; 1975) und Danny Boyles *The Beach* (1999).

Der weiße Hai gilt als der prototypische Hai-Horrorfilm. Er spielt in dem fiktionalen Badeort Amity an der amerikanischen Ostküste, der um den 4. Juli herum zum bevorzugten Jagdrevier eines weißen Hais wird. Chaos und Panik sind die Folge, und Ruhe kehrt erst wieder ein, als der Hai durch den Polizeichef des Ortes, Chief Brody, getötet worden ist. *The Beach* spielt auf einer abgelegenen thailändischen Insel, auf der eine Kommune westlicher Touristen in scheinbarem Einklang miteinander und mit der Natur, an einem idealen Strand, lebt. Dieses paradiesische Dasein wird durch eine Haifischattacke gestört, die in weiterer Folge zum Zerfall der Kommune führt.

Da beide Filme mit animatronischen bzw. computergenerierten Haien arbeiten, ist der Aspekt der Konstruktion des Haibildes in ihnen zugleich auch untrennbar mit technologischen Facetten verbunden. Bevor ich mich jedoch der Analyse von Szenen aus *Der weiße Hai* und *The Beach* widme, möchte ich einige theoretische Überlegungen zur Beziehung von Mensch und Hai anstellen. Am Schluss des Aufsatzes schließlich komme ich auch auf die Produktion von *Der weiße Hai* und damit auf Maschinenhaie zu sprechen.

1 Der Hai, der Mensch und das Abjekte

Das menschliche Verhältnis zu Haien ist komplex. Wir fürchten uns vor Haien und sind gleichzeitig doch fasziniert von ihnen. Diese Faszination beruht teilweise auf dem Alter der Haie als Spezies, denn aufgrund seiner langen Evolutionsgeschichte gilt der Hai sozusagen als Relikt der prähistorischen Tierwelt. In diesem Sinne scheint der Hai einer anderen Zeit zu entstammen als der Mensch. Hinzu kommt, dass der Hai mit dem Meer einen der letzten als zumindest teilweise unerforscht und geheimnisvoll geltenden Lebensräume der Erde besiedelt, was den Eindruck seiner Fremdheit steigert und gleichzeitig seine Faszination verstärkt.

Es ist demnach nicht überraschend, dass Haie zu den größten Attraktionen eines jeden Aquariums zählen, besonders wenn es über einen Unterwassertunnel verfügt, durch den man Haie direkt auf der anderen Seite des Glases betrachten und beim Schwimmen beobachten kann. Einen noch direkteren Kontakt erlaubt das mittlerweile zum Standardprogramm vieler Tauchschulen gewordene Schwimmen mit Haien, das mit einer Kombination aus Abenteuerversprechen und Tapferkeitsmythos wirbt, bei gleichzeitigem Vorgaukeln größtmöglicher Sicherheit. Populärwissenschaftliche Bücher schließlich bedienen ein Bedürfnis nach sensationslüsternem Erschauern, indem sie mit drastischen Bildern von Bisswunden die Gefährlichkeit der Tiere über jede Sachlage hinaus immer wieder aufs Neue heraufbeschwören und visuell inszenieren.

Statistisch gesehen sind Haiattacken extrem selten. Das *International Shark Attack File* listet für 2014 72 nichtprovozierte Attacken weltweit (Burgess

2015), bei denen allerdings nur drei Menschen getötet wurden (Clark 2015). Dieser Zahl stehen einer 2013 von Forschern der Dalhousie University durchgeführten Studie nach geschätzte 100 Millionen Haie gegenüber, die jährlich von Menschen getötet werden (Stone 2013). Nicht umsonst stellt das Konstanzer Aquarium *Sea Life* den Besuchern gleich zu Beginn seiner Hai-Abteilung den größten Feind des Hais mit einem Spiegel vor, in dem sich die Besucher sehen und als eben diesen Feind erkennen können. Der Spiegel ist dabei nicht nur Effekt, sondern passendes Symbol, denn er weist auch darauf hin, dass wir die Bedrohungsbeziehung zwischen Hai und Mensch im Allgemeinen spiegelverkehrt sehen. Mögen wir uns noch so sehr vor Haien fürchten, für den Hai sind Menschen ungleich viel gefährlicher als umgekehrt.

Dass Haie angesichts solcher statistischen Erkenntnisse dennoch als eine unverhältnismäßig große Bedrohung empfunden werden, mag auch daran liegen, dass die meisten Angriffe von Haien auf Menschen in Strandnähe stattfinden und damit an einem Ort, der in der westlichen Kultur für das imaginierte Verschmelzen mit der Natur prädestiniert scheint. Auf dem Sand und im Wasser, durch die Strahlen der Sonne auf der Haut suggerieren uns unsere Sinne, dass wir in die Natur eintauchen und mit ihr eins werden können. Haifischattacken allerdings führen uns vor, wie naiv derartige Verschmelzungsphantasien sind und weisen zugleich die vermeintliche Grenze zwischen Mensch und Natur als Fiktion aus. Nicht nur ist der Mensch an sich ein Teil der Natur, die postulierte Trennlinie zwischen uns und dem Rest der Natur ist viel brüchiger, als wir gerne glauben. Denn wenn ein Hai einen Menschen beißt, hat er ihn im Normalfall mit einem Fisch verwechselt. Nicht umsonst rät das *International Shark Attack File* Wassersportlern, weder Schmuck noch grell gemusterte Badebekleidung zu tragen. Ersterer wirkt wie das Glitzern von Fischeschuppen (Burgess "Risk"), zweitere wie die Zeichnung von Fischen (Burgess "Color"). Haie tun sich demnach schwer mit der Unterscheidung zwischen Mensch und Fisch, sie sehen die vom Menschen zwischen Mensch und Tier gezogene Grenze einfach nicht. Einerseits zeigen uns Haie damit, wie vorteilhaft Grenzen durchaus sein können; andererseits erinnern sie uns daran, dass wir rein biologisch gesehen gar keine Grenze zwischen der Natur und uns aufheben müssen bzw. können, da wir immer schon Natur sind und es auch bleiben werden: für Haie sind wir wie andere Tiere potentiell, wenn auch nicht besonders attraktives oder nahrhaftes Futter. Die imaginierte Verschmelzung mit einer als separat empfundenen Natur weicht in der Haiattacke der wortwörtlichen Einverleibung.

Die schiere Menge an populärwissenschaftlichen Büchern über Haie, die sich vor allem auf die aufsehenerregende bildliche Darstellung von Bisswunden konzentrieren, impliziert ein großes Leserinteresse. Die Tatsache, dass es für der-

artige Publikationen offensichtlich einen Markt gibt, weist darauf hin, dass Angst und Horror als Reaktionen auf Haiattacken gleichzeitig fest mit Faszination und Verlangen verbunden sind. Diesen paradoxen Mix möchte ich im Folgenden mit Hilfe von Kristevas Konzept der Abjektion beleuchten, das sie in *Pouvoirs de l'horreur (Powers of Horror)* vorstellt:

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being [...]. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensively, desire turns aside; sickened, it rejects. [...] But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. (1982: 1)

Kristeva beschreibt hier genau die Ambivalenz, die auch bei der menschlichen Reaktion auf Darstellungen von Haifischattacken zum Tragen kommt. Ein instinktives Zurückschrecken – vor einem detaillierten Bericht, vor drastischen Fotos oder vor brutalen Filmszenen – trifft auf die Anziehungskraft dessen, wovon man sich abwenden muss und führt zu einem Konflikt, einer geteilten und in sich widersprüchlichen Reaktion auf das abstoßende Ereignis. Kristeva spricht daher von einer Dynamik aus Anziehung und Ablehnung (1982: 1), die das Subjekt zu dem Punkt zieht, an dem Bedeutung kollabiert (1982: 2). Ekel bietet hier Schutz, indem er den Instinkt zur angewiderten Abwendung verstärkt.

Für Kristeva ist der Inbegriff des Abjekten der Leichnam, denn er führt uns vor Augen, was wir permanent wegschieben müssen, um zu leben (1982: 3). Im Fall der Haiattacke allerdings haben wir es selten einfach nur mit Leichnamen an sich zu tun; durch seine bloße Existenz suggeriert der Leichnam nämlich noch ein weiteres Element im Komplex der durch das Abjekte aktivierten widerstrebenden Assoziationen: die Implosion der menschlichen Sonderstellung, deren Spuren das Haiopfer sichtbar am Körper trägt. Die Leichen von Haifischopfern sind halbzerfressen: der vom Hai Getötete ist unverkennbar zu Futter geworden. Der Hai greift damit symbolisch gesehen nicht nur den individuellen Menschen an, sondern die konzeptionelle Sonderstellung des Menschen als ein außerhalb der Nahrungskette verankertes Wesen. Die fleischlichen Reste des Haiopfers werden zum Symbol der verlorenen Differenz zwischen menschlichem Körper und Tier. Umso dringlicher stellen auch gerade die Hai-Horrorfilme die intellektuelle Überlegenheit des Menschen zur Schau, wenn es darum geht, den Hai auszutricksen und zu vernichten. Wiederholt wird die Dummheit von Haien betont, die eben nur stupide Tötungsmaschinen seien. Im Sinne Descartes' muss die menschliche Sonderstellung durch den Geist bewahrt werden. Deutlich wird das in der ersten der beiden Haifischattacken im Film *The Beach*.

2 Haie im Film

Die erste Haifischattacke in *The Beach* wird im Film ausführlich in Szene gesetzt. An einem Regentag ist der Protagonist Richard damit beschäftigt, allein innerhalb der Lagune mit einer Harpune zu fischen, als er von seinen Freunden am Strand auf eine Gefahr aufmerksam gemacht wird. Der durch das Geräusch des Regens und die Entfernung vom Rest der Kommune abgeschnittene Richard bemerkt bald, worum es sich handelt: Er wird von einem Hai umkreist, dessen Flosse gerade über dem Wasser sichtbar ist. Eine Nahaufnahme von Richards schockiertem Gesicht und die Harpune, die Richard aus der Hand fällt, verdeutlichen seine Angst und sein Entsetzen. An den Strand kann Richard sich nicht mehr retten; die Szene bricht ab, als die Haifischflosse untertaucht, als Signal dafür, dass der Hai seinen direkten Angriff auf Richard begonnen hat.

Ein Szenenwechsel in das Haus der Strandkommune zeigt Richard, wie er am Abend von seinen Freunden als Held gefeiert wird. Von allen bejubelt, schildert er seine Eindrücke von der Haifischattacke, wobei Aufnahmen von der abendlichen Feier mit Rückblenden zur Konfrontation mit dem Hai wechseln. Der Zuschauer erfährt also durch Richards Erzählperspektive, was des Weiteren im Wasser passiert ist; gleichzeitig wird diese Erzählung durch Bildmaterial von der Attacke teilweise ironisch gebrochen. So folgt auf Richards Ansage, dass man Haien gegenüber keine Furcht zeigen dürfe, eine Nahaufnahme seines entsetzten Gesichtes, als der Hai auf ihn losschießt.

Richard betont in seiner Erzählung zwar Reflexe, Instinkt und generell die primitiven Aspekte seiner Konfrontation mit dem Hai. Der ganze Kontext der Erzählung jedoch unterstreicht die kulturelle Reflexion und Verformung des Ereignisses in ein Überlegenheitsnarrativ. Als Mensch besitzt Richard eben die intellektuelle Fähigkeit, sein Zusammentreffen mit dem Hai in eine Geschichte zu verwandeln, eine Geschichte, die sich einer ganzen Reihe von narrativen Versatzstücken bedient. Die Natur etwa wird hier als ursprüngliche Macht dargestellt, die in sich brutal ist – "red in tooth and claw", wie die von Alfred Lord Tennyson geprägte englische Phrase es ausdrückt. Der Hai verhält sich demnach einfach so, wie von der Natur vorgesehen (in Richards Worten: "Just as nature had ordained it"; "it's nothing personal, right, it's just the way the world works, right, it's nature"), und der Haiangriff ist Teil eines höheren Skripts, in dem Richard und der Hai nur zufällig Akteure sind. Gleichzeitig feiert Richard mit seiner Erzählung aber auch die Überlegenheit des Menschen, die sich in seinem blinden Überlebensdrang zeigt. Er beschwört "mankind's basic drive for survival that somehow shouts, 'No, I will not die today'" als Ursache seines schlussendlichen Sieges über den Hai herauf und wird dafür von seinen Zuhörern stürmisch als Haifischbezwinger bejubelt. Abgerundet wird die Erzählung durch einen Scherz, der als iro-

nischer Verweis auf das Szenario der Selbstopferung des Tieres fungiert. In Richards Darstellung ruft der sterbende Hai ihm im Moment seines Ablebens noch zu: "Hey, Richard, man, enjoy your dinner!". Die von Richards Erzählung inszenierte Überlegenheit des Menschen wird also noch einmal durch die Korrektur der Nahrungskette fokussiert; für das Filmpublikum wird diese Korrektur verstärkt, indem die von Richard imaginierte Schlusssequenz des Angriffes mit Hilfe eines animatronischen Hais visuell ausgeführt wird.

Derartige Auflockerungsmechanismen sind typisch für die filmische Inszenierung des Unbekannten. Die Haiszenen, die ich im Folgenden analysieren möchte, müssen im Kontext des Horrorfilms gelesen werden. Als Gattung beruht Horror auf einem Enthüllungsnarrativ, in dessen Zentrum ein unbekanntes Monster steht, ein Wesen außerhalb der Grenzen der gängigen Klassifikationsschemata einer Kultur. Dieser Kontext relativiert auch zum Teil das Paradoxon der Lust an der Haifischattacke. Noël Carroll sieht die Produktion von Ekel durch das Horror-narrativ als notwendiges Nebenprodukt der stufenweisen Enthüllung, die wiederum Vergnügen bringt:

The impossible being does disgust; but that disgust is part of an overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of the monster as a being that violates, defies, or problematizes standing cultural classifications. (2004: 185)

Besonders für Spielbergs *Der weiße Hai* erweist sich diese Theorie als fruchtbar, denn dieser Film führt das zentrale Monster, den weißen Hai, geradezu beispielhaft schrittweise ein. Zunächst einmal stößt im Film die Überzeugung von Chief Brody, dass es sich bei der ersten Toten um das Opfer einer Haifischattacke handeln und dass sich demnach ein Hai in den Gewässern von Amity befinden muss, auf allgemeinen Unglauben. Erst als ein zweites Todesopfer zu beklagen ist, das bei einem Angriff mitten am dicht bevölkerten Strand stirbt (diese Szene werde ich im Folgenden noch genauer analysieren), glaubt die Öffentlichkeit daran, dass die Vorkommnisse auf einen Hai zurückzuführen sind. Nun jedoch erscheint die Größe des Hais, auf die die Wunden zu schließen scheinen, vollkommen unplausibel. Die wahre Identität des Hais wird also stufenweise angedeutet und nur sehr zögerlich akzeptiert. Chief Brodys Kommentar, als er den Hai zum ersten Mal wirklich aus dem Meer auftauchen sieht, ist mittlerweile zum klassischen Zitat geworden: "We're gonna need a bigger boat".

Da Spielberg den Hai bis zu diesem Zeitpunkt nicht richtig gezeigt hat (worauf ich im letzten Abschnitt noch zurückkommen werde), werden die Versuche, den weißen Hai zu fangen und zu töten, zu strukturgebenden Schritten des Enthüllungsnarrativs. Bei jeder Interaktion zwischen Menschen und Hai wird mehr über die Identität des unheimlichen Menschenfressers angedeutet. Allmäh-

lich wird klar, dass es sich bei dem Hai um ein Monster handelt, das vernichtet werden muss, damit die bedrohte Gesellschaft gerettet werden und wieder zur Normalität übergehen kann. Die Rolle des Ungeheuers ist in *Der weiße Hai* daher eindeutig besetzt. In *The Beach* hingegen ist die Lage anders. Zwar wird durch die Haiattacke offensichtlich, dass ein Monster existiert, und der Hai fungiert auch hier als Agent der Abjektion. Die Identität des Monsters allerdings ist in diesem Film viel komplexer.

Der weiße Hai und *The Beach* sind sehr unterschiedliche Filme, in denen auch die Haifischattacken verschiedene Stellenwerte einnehmen. Während der Plot in Spielbergs Film vollkommen auf den Hai und seinen Angriff auf die amerikanische Bevölkerung sowie auf seine Zerstörung konzentriert ist (fokussiert auch durch die zeitliche Ansiedlung der Handlung um den amerikanischen Nationalfeiertag herum, die den Hai als nationalen Feind erscheinen lässt), sind die Angriffe durch Haie in *The Beach* weniger zentral. Allerdings wird auch in diesem Film ein Haiangriff zum entscheidenden Ereignis, dessen Folgen die Strandkommune in ihren Grundfesten erschüttern. Beiden Filmen ist also gemeinsam, dass die Haie mit ihrem Auftauchen die vermeintlich fest in ihren Wertesystemen verankerten Protagonisten samt den Gesellschaftssystemen, in denen sie sich bewegen, zum Straucheln bringen. Durch diese Intervention öffnet die Haifischattacke einen Raum, in dem das humanistische Konstrukt der Menschlichkeit hinterfragt werden kann – sowohl in seiner Beziehung zum Tier und der Natur als auch innerhalb der menschlichen Gesellschaft. Der Angelpunkt ist dabei in beiden Filmen das Verhältnis zwischen Mensch, Menschlichkeit und Monströsem.

Am deutlichsten wird das nach dem Angriff eines Hais auf drei Schweden in *The Beach*, obwohl die Haifischattacke an sich in diesem Fall eine Leerstelle bleibt. Die Konsequenzen des Angriffs sind hier das einzige, was wir sehen – der Hai selbst glänzt durch Abwesenheit. Stattdessen beginnt die Szene mit dem Protagonisten Richard, der vor seiner Hütte Schreie hört und beinahe über die Leiche von Sten stolpert, als er nach draußen läuft.

Die Kameraführung betont den Schock der Strandkommune angesichts von Stens Wunden. Nahaufnahmen von seinem zerbissenen Körper wechseln mit Nahaufnahmen von Richards entsetztem und angewidertem Gesicht. Die menschlichen Überreste zu seinen Füßen konfrontieren Richard mit seinen Grenzen als lebendigem Wesen (Kristeva 1982: 3) und mit der permanenten Präsenz materieller Vergänglichkeit und physischen Zerfalls unter der Oberfläche des sinnlichen Strandlebens, das die Kommune tagtäglich zelebriert. Der Hai ist indirekt klar an den Spuren erkennbar, die er auf Stens Körper hinterlassen hat: Man sieht den Abdruck eines großen und kräftigen Gebisses und, wie für Haifischattacken typisch, Unmengen an Blut. Der Hai hat die Grenzen von Stens Körper und damit

auch die Grenzen seiner kulturell als nicht-tierisch konstruierten Menschlichkeit zerfleischt und ihn als Futter identifiziert und sichtbar gemacht. Das Abjekte wird hier beispielhaft vorgeführt, denn Kristeva setzt es explizit mit der prekären Abgrenzung zwischen Mensch und Tier in Verbindung: Es konfrontiert uns mit dem fragilen Bereich, in dem der Mensch sich in das Territorium des Tiers verirrt (1982: 12). Deleuze und Guattari bezeichnen diesen Bereich als eine Zone der Unbestimmtheit und Unsicherheit: Er signalisiert etwas Geteiltes oder Unsichtbares, eine Nähe, die es unmöglich macht zu sagen, wo die Grenze zwischen Mensch und Tier überhaupt liegt (2004: 301). Sie gehen damit also noch weiter als Kristeva, indem sie hervorstreichen, dass eine klare Grenze zwischen Tier und Mensch immer nur ein fragwürdiges Konstrukt sein kann.

Nicht nur Richard, auch die anderen Mitglieder der Kommune, in der Halbtotalen gezeigt, reagieren mit Schock, Horror und Ekel auf den drastischen Beweis menschlicher Verletzlichkeit, die ihnen durch die Bissspuren an Stens Körper vorgeführt wird und die die Kommune bisher erfolgreich verdrängt hat. Der Fluchtpunkt dieser Konfrontation mit der menschlichen Sterblichkeit ist das Ende der Strandkommune als letzte Konsequenz der Haiattacke, denn in *The Beach* ist der Weg vom grundsätzlichen Tiersein, das die Strandbewohner im Angesicht des vom Hai zerfleischten Körpers in sich erkennen müssen, zur Bestialität nicht weit. So wird in der Folge der Haiattacke klar, dass nicht Stens Tod das eigentliche Problem ist, sondern der überlebende Körper seines Kollegen Christo. Sten kann in einer Ecke oberhalb des Strandes begraben und vergessen werden; er rückt geographisch wie symbolisch an den Rand der Kommune und ihres gemeinsamen Gedächtnisses. Wie eine Szene vom Tag des Begräbnisses zeigt, ist selbst der Strand am Abend von Stens Beerdigung wieder reinweiß, die überbetonte Blutspur im Sand, die in der eben besprochenen Szene vom toten Sten bis zum am Wasser liegenden verwundeten Christo führt, ist gänzlich verschwunden. Die Erinnerung und die Landschaft als Abbild der Psyche der Kommune sind im wahrsten Sinne des Wortes gesäubert, die Spuren von Stens Ableben vom strahlenden Weiß der scheinbar paradiesischen Umgebung, in der sich die Mitglieder der Kommune ihren Verschmelzungsphantasien hingeben wollen, verschluckt.

Wie Richards Voice-Over in der nächsten Szene, die Darstellung der Atmosphäre in der Gemeinschaftshütte und die Reaktion einiger Mitglieder der Kommune auf Christos Stöhnen deutlich machen, ist es der verwundete Körper Christos, des zweiten in den Angriff involvierten Schweden, der das Gedächtnis wachhält und damit den ersehnten Vergessensprozess der Kommune behindert:

You see, in a shark attack, or any other major tragedy, I guess, the important thing is to get eaten and die, in which case there is a funeral, and somebody makes a speech, and everybody says what a good guy you were, or get better, in which case every-

body can forget about it. Get better or die. It's the hanging around in between that really pisses people off.

Christo befindet sich in der liminalen Zone zwischen Leben und Tod, er bleibt eine ständige unbequeme materielle Erinnerung seines essenziellen Zusammenfalls mit dem Tier (Deleuze / Guattari 2004: 302). Sein Status als Futter kann nicht ignoriert werden, da seine Wunden der Kommune permanent auf allen Sinnesebenen in Erinnerung gerufen werden. Das Oszillieren der Körpergrenzen, das sich aus Christos Zustand ergibt, ist laut Tudor für das moderne Horrorgenre charakteristisch. Tudor bringt dieses Oszillieren mit sozialer Fragmentierung und der Zersplitterung des modernen Selbst in Verbindung; in Christos Fall jedoch ist es die Folge seines Kontakts mit dem Hai und ein Zeichen seiner dadurch offensichtlich gewordenen ambivalenten Position zwischen Mensch und Tier. Christo ist zu Futter geworden und damit vom Podest des scheinbar außerhalb der Nahrungskette stehenden Menschen herabgestoßen. Zusätzlich ist er, durch den Haibiss infiziert, an Gangrän erkrankt. Damit wird sein Körper zum offensichtlichen Schauplatz der Konfrontation verschiedener Lebensformen: In seine Wunden eingedrungene Bakterien verhindern Christos Heilung und halten seinen Körper offen.

Dadurch wird Christo auch selbst zu einer klaffenden und stinkenden Wunde im Gewebe der sozialen Struktur der Kommune, einer Wunde, die ihre Mitglieder aus ihrem gemeinschaftlichen Körper herausschneiden wollen. Die gesunden Mitglieder wenden sich daher vom infizierten Körper in ihrer Mitte ab und stoßen ihn aus: Christo wird in ein Zelt im Wald verlegt, und nur ein Freiwilliger, für seinen Teil selbst abgestoßen vom seiner Meinung nach unmenschlichen Verhalten des Restes der Kommune, bleibt als Pfleger bei ihm. Indem sich die gesunden Kommunemitglieder von der qualvollen Manifestation der Grenzüberschreitung, die Christos infizierter Körper all ihren Sinnen aufdrängt, abwenden, vollführen sie eine laut Kristeva natürliche Handlung angesichts der Konfrontation mit dem Abjekten. Sie entziehen sich dem Abjekten und damit der sichtbaren Erinnerung an die eigene Sterblichkeit, die das Leben bedroht. Indem sie Christo aber ausstoßen und ihn seinem Schicksal überlassen, stellen sie als Gemeinschaft gleichzeitig ihre eigene Menschlichkeit in Frage.

Wie diese beiden Szenen aus *The Beach* zeigen, verschwindet der Hai in Boyles Film im Laufe der Handlung. Auf eine detailreich inszenierte und erzählte Haiattacke, der letztendlich der Hai selbst zum Opfer fällt, folgt ein Angriff, bei dem der Hai nur indirekt an seinen am menschlichen Körper verbliebenen Spuren sichtbar wird. Den Körper des toten Hais verleibt sich die Kommune ein; der vom Hai zerfressene menschliche Körper bleibt als unüberwindbare Störung bestehen; er nährt die Kommune nicht, sondern wird in letzter Instanz zum Auslöser ihres Zerfalls.

In *Der weiße Hai* ist diese Entwicklung gegenläufig. Hier wird der Hai erst sehr spät gezeigt, über weite Strecken des Films ist seine Gegenwart nur angedeutet, selbst wenn er im flachen Gewässer in Strandnähe angreift, wie bei der Attacke auf sein zweites Opfer, Alex Kintner, der inmitten einer Menge von Badenden gefressen wird. Trotz dieser frappierenden physischen Nähe wird der Hai nicht sichtbar, sondern ist lediglich an seinen Spuren erkennbar, einer zerfetzten Matratze, einem verschwundenen Kind und einem ebenfalls fehlenden Hund. Gerade durch die visuelle Abwesenheit des Hais aber wird das Verschwimmen der Grenzen zwischen Mensch und Tier besonders deutlich. Die Badenden werden in ihrer Panik zu einer verwirrten und planlos durcheinanderlaufenden Herde. Im trüben Wasser ist es unmöglich, zwischen den Gliedern hysterisch taumelnder Menschen, die sich an den Strand retten wollen, und dem noch unbekanntem Monster zu unterscheiden. Alles kann in diesem Moment sowohl Mitmensch als auch Raubtier sein. Der Hai legt in seiner unheimlich unsichtbaren Präsenz die Fragilität der Grenze zwischen Mensch und Tier bloß.

Es ist natürlich gerade diese visuelle Strategie des Vorenthaltens, die die Atmosphäre der Bedrohung durch Unbekanntes in *Der weiße Hai* so gekonnt in Szene setzt. Im ersten Teil des Films verwendet Spielberg für den Hai auch in Angriffsszenen die subjektive Kamera, die die Attacke aus der Sicht des unsichtbaren Antagonisten zeigt. Er zwingt die Zuschauer dazu, die Perspektive des Hais – konkret seine Sicht auf seine Opfer – zu teilen und führt damit eine weitere Grenzüberschreitung herbei, da die Zuschauer durch diese geteilte Perspektive für den Moment des Angriffs symbolisch mit dem Hai verschmelzen. Da der Hai allerdings lange eine bloß gefühlte Präsenz ist, bleibt die Gefahr im Film gleichzeitig seltsam diffus. Das Meer, das in seinen Tiefen Monster versteckt, wird von einer vermeintlich vertrauten und in den Nationalmythos eingebundenen Landschaft (der Badeurlaub ist ein wesentlicher Bestandteil des amerikanischen Nationalfeiertags) plötzlich zu einer unbekanntem Umgebung. Als Rückzugsort des Ungeheuers wird es damit gleichsam selbst zum Feind. Wie auch spätere Publikumsreaktionen zeigen, schafft es Spielberg mit der Vagheit seines Monsters, ein ganzes Ökosystem ins Unheimliche zu kippen.

3 Der Maschinenhai

Spielbergs viel zitierte Wahl der subjektiven Kamera war bekanntlich nicht seine erste Wahl. Er wollte den Hai ursprünglich schon viel früher zeigen, spätestens beim Angriff auf Alex Kintner. Ein Grund, weshalb er seine Strategie änderte, waren die berühmt-berüchtigten Probleme mit den drei mechanischen Haien, die

den weißen Hai im Film darstellen.² 1975, als Spielberg seinen Film drehte, waren die mechanischen Haie eine enorme technische Herausforderung, vor allem, weil sie unter Ausnahmebedingungen, nämlich im Salzwasser und im Meer, funktionieren mussten. Beim Dreh der ersten Haiszene waren die Haie noch nie im Wasser erprobt worden. Die gesamte Crew und die Produzenten mussten zusehen, wie der erste Hairoboter prompt auf den Meeresboden sank. Die Dreharbeiten wurden von vielen solchen Problemen geprägt, da die mechanischen Haie vom Salzwasser zersetzt wurden und ihre Mechanik im Wasser schlecht funktionierte. Für den Film waren drei Haie gebaut worden: zwei für Seitenansichten, bei denen jeweils nur eine Seite voll konstruiert war, und ein Ganzkörpermodell. Die Haie konnten auf einer großen Plattform befestigt werden, auf der sie geschwenkt und nach unten und oben bewegt wurden, um Auf- und Abtauchen zu simulieren. Die Plattform musste während der Dreharbeiten von zwanzig Leuten bewegt und gesteuert werden, was ihre Bedienung schon an sich komplex und fehleranfällig machte. Des Weiteren war noch eine unter der Wasseroberfläche geführte Stange mit Rücken- und Schwanzflosse im Einsatz, um die Präsenz des Hais anzudeuten, ohne dass er ganz sichtbar wurde.

In seiner Analyse von Spielbergs Oeuvre plädiert Drummond zwar für eine Unterscheidung zwischen Tier- und Maschinenfilmen, doch wie der Fall der mechanischen Haie aus *Der weiße Hai* zeigt, ist eine solche Trennung nicht haltbar. Der Hai, den wir im Film sehen, ist sowohl Tier als auch Maschine, da auch Filmmaterial von echten Haien verwendet wurde. Beide – echte und mechanische Tiere – hatten einen wesentlichen Einfluss auf den Verlauf der Dreharbeiten und damit auch auf die fertige Filmfassung. Beim oben besprochenen Angriff auf Alex Kintner sollte, wie bereits erwähnt, ursprünglich der ganze Hai sichtbar sein. Standfotos von den Dreharbeiten zeigen den geplanten Schockeffekt durch das plötzliche Auftauchen des Hais neben Alex. Der Hai liegt dabei seiner ganzen Länge nach mehr auf dem als im Wasser, und der Vergleich mit Alex, hinter dem er auftaucht und sein Maul aufreißt, betont seine enormen Ausmaße – sein Maul ist nur wenig schmaler als das auf seiner Luftmatratze ausgestreckte Kind lang ist.

Abgesehen davon, dass ein auf dem Wasser schwimmender Hai auch ein gewisses Lächerlichkeitspotential hat, wird durch diese Standfotos aber deutlich, wie sehr der Film durch die Absenz des Hais gewonnen hat. In der fertigen Version tritt das monströse Unbekannte an die Stelle des Hais, während in der ursprünglich geplanten Szene ein sicher wirkungsvoller Schockmoment viel vom Gesamteffekt des unbestimmten Horrors zerstört hätte. Dass die Roboterhaie die meiste Zeit nicht richtig funktionierten, war für den Film letztendlich also mehr

² Informationen zu technischen und produktionstechnischen Aspekten der Dreharbeiten sind der auf der DVD *Jaws* enthaltenen Dokumentation "The Making of *Jaws*" entnommen.

Glück als Unglück. Anstatt den Hai zu zeigen, beschränkte man sich in den Strandszenen der Endfassung immer wieder auf eine indirekte Darstellungsform. Bevorzugt wird der Hai hier durch den Menschen gespiegelt, durch Nahaufnahmen geschockter Badender, an deren Gesichtern der Horror, den der Hai hervorruft, abzulesen ist. Zu einer direkten Darstellung des Hais kommt es in der Endfassung erst im Schlussteil des Films, der die Konfrontation des Hais mit drei Männern auf offener See inszeniert und die beiden Antagonisten weißer Hai und Polizeichef Brody beim ersten Auftauchen des Hais auf Augenhöhe zeigt, als der riesige Kopf des Hais plötzlich hinter Brody aus dem Wasser tritt.

Laut Produzent David Brown war der mechanische Hai nicht nur für die meisten Probleme bei den Dreharbeiten und damit für die endgültige Form des Films verantwortlich. Aufgrund ihrer Zweifel am mechanischen Hai waren sich die Produzenten auch bis zur Vorpremiere in Dallas nicht über die Wirkung des Films im Klaren. Sie fürchteten, der mechanische Hai könne dilettantisch und grotesk wirken und damit den ganzen Film ins Lächerliche ziehen. Schließlich war in der Presse ausführlich über die schwierigen Dreharbeiten berichtet worden und die Zuschauer wussten, dass sie keinen echten Riesenhai, sondern einen fehleranfälligen Roboterhai vor sich hatten. Der Effekt auf das Publikum der Vorpremiere jedoch sprach für sich: "And then the screaming started, and they didn't stop" (Brown in "The Making of *Jaws*"). Der Spannungsbogen des Films, die effektvolle indirekte Darstellung des Hais durch Spielbergs subjektive Kamera und die Spiegelung des Horrors in den Gesichtern der Figuren im Film ließen die multiple Künstlichkeit der Inszenierung des Hais in Vergessenheit geraten. *Der weiße Hai* wurde ein Riesenerfolg, und Filmkritiker, Meeresbiologen und Wissenschaftsjournalisten sind sich alle darüber einig, wie nachhaltig der Film das Bild des Hais geprägt hat. Die Imagination, von der Inszenierung des Kunsthais angeregt, griff auf drastische Weise auf die außerfilmische Realität über. Im Sommer nach dem Filmstart trauten sich viele Amerikaner nicht ins Wasser und leisteten damit dem Werbeslogan für den Film ("Don't go in the water") auf unerwartet drastische Weise Folge. Strände, an denen noch nie Haie gesichtet worden waren, konnten nur mit Polizeischutz offenbleiben. Gleichzeitig fielen in direkter Folge Hunderte von Haien Trophäenjägern zum Opfer, die sich nach dem Film mit selbst erlegten Haien fotografieren lassen wollten. Spätestens jetzt waren Haie in der breiten öffentlichen Vorstellung zu Monstern geworden, die verfolgt und getötet werden mussten.

Im nachdrücklichen Gegensatz zur Wirkung des Films steht das Verhalten der Haie in den einzigen Szenen, in denen echte weiße Haie zu sehen sind. Diese Szenen wurden von Ron und Valerie Taylor gefilmt, zwei Profitauchern, die im Bereich des Unterwasserfilms Pionierarbeit geleistet hatten und vor allem für

ihre Haiaufnahmen bekannt waren. Um den Vorgaben des Films zu entsprechen, mussten die echten Haie, die die Taylors vor Australien vor der Kamera hatten, allerdings erst mit optischen Tricks vergrößert werden. Die lebenden Tiere brachten es nämlich gerade mal auf die Hälfte der 7.5m Länge des mechanischen Hais. Um sie größer erscheinen zu lassen, wurde daher ein Miniaturkäfig mit einem kleinwüchsigen Stuntman verwendet. Trotz solcher Tricks aber scheiterten die Aufnahmen beinahe am betont nicht aggressiven Verhalten der Haie, die am Käfig samt seinem menschlichen Inhalt partout nicht interessiert waren. Eine passende Szene gelang den Taylors schließlich rein zufällig, als sich ein Hai in der Kette verfang, die den Käfig mit dem Boot verband, und sich wieder loszureißen versuchte. Sein Hin- und Herwinden erzeugt im Film den Eindruck, als wolle er den Käfig zerstören. Da der Käfig zu diesem Zeitpunkt allerdings leer war, Spielberg diese Szene aber unbedingt verwenden wollte, musste das Skript umgeschrieben werden: Hooper, ein Ichthyologe, der mit Brody auf Haifischjagd geht und der samt Käfig hätte gefressen werden sollen, entkommt nun, bevor der Hai den Käfig zerstört und überlebt im Gegensatz zur Romanvorlage in der Endfassung des Films.

4 Fazit

Die Produktions- und Wirkungsgeschichte von *Der weiße Hai*, die Darstellung und die Auswirkungen der Haifischattacken in *The Beach* und der Haithunfischspion GhostSwimmer, all diese teils imaginierten, teils realen³ Haiversatzstücke machen deutlich, wie sehr die Darstellung von Haien die Sicht auf den Hai verstellt. Ebenso wie in *Der weiße Hai* versucht wurde, die Größenrelation der echten Tiere zu verschieben, so war auch der Filmroboter von seinen Proportionen her unrealistisch. Die Größe seines Kiefers und seiner Zähne wurde in Relation zum restlichen Körper übertrieben dargestellt und sein Gebiss damit überbetont. Der Hai sollte glaubwürdig sein – daher auch die Angst der Produzenten vor seiner potentiellen Lächerlichkeit – allerdings weniger als realistisch mögliches Tier denn als monströse Tötungsmaschine.

Der menschenfressende Hai ist ein effektvoller Protagonist des Horrorgenres. Menschliche Phantasien von seinen Attacken, sei es in fiktionalen Filmen und Texten oder in pseudowissenschaftlicher Literatur, die den Hai als Tötungsmaschine ausschlachten, haben durch stetige Wiederholung ein leicht erkennbares Narrativ vom bösen Hai geschaffen, in das letztlich auch GhostSwimmer passt. Nach Žižek sind derartige Abjektionsphantasien populär, weil sie uns davor be-

³ Peter Benchleys Roman *Der weiße Hai*, auf dem Spielbergs Film beruht, wurde von Ereignissen aus dem Jahr 1916 inspiriert, während derer ein menschenfressender Hai die Küste New Jerseys unsicher machte und über Flüsse sogar weit bis ins Landesinnere vordrang.

wahren, vom Realen – dem "raw Real" – übermannt zu werden (2007: 222). Die Geschichte von der Haifischattacke ist beliebt und fasziniert, weil sie die Gefahr des Hais übermittelt und Abjektion produziert, dabei aber erkennbar eine Geschichte bleibt. Indem wir diese Geschichte immer wieder erzählen, wird die Darstellung von gefressenen Menschen zu einem paradoxen Schutz. Einerseits schützt uns die Narrativität durch diese Rekurrenz vor der Wirklichkeit unserer eigenen Sterblichkeit und vor dem Futtersein, das beinahe jedem von uns am Ende bevorsteht. Zugleich bewahrt uns die Geschichte der Haifischattacke allerdings auch vor der notwendigen Akzeptanz der Erkenntnis, dass nicht der Hai eine Bedrohung für uns darstellt, sondern dass wir Menschen es sind, die eine Gefahr für den Hai bilden, dessen immer realer werdendes mögliches Aussterben als Spitzenprädatoren ungeahnte Folgen für das marine ökologische Gleichgewicht hätte. Die Geschichte von der Haifischattacke hilft uns also dabei, der Auseinandersetzung mit unserer ökologischen Verantwortung auszuweichen.

Das Ende von *Der weiße Hai* stellt die Vernichtung des Hais als eine Art evolutionären Sieg des Menschen dar. Brody jagt hier den weißen Hai mit Hilfe von Sauerstofftanks, die er zur Explosion bringt, in die Luft. Der Dinosaurierschrei, der als akustischer Effekt das langsame Hinabgleiten des toten Fisches in die Meerestiefen begleitet, weist den weißen Hai als Monster prähistorischer Dimensionen aus, dessen Ära jetzt vom Menschen beendet wird. Auf nicht minder grausame, aber deutlich weniger effektiv inszenierte Weise ist dieses Szenario bereits beinahe – für manche Haifischarten auch bereits vollkommen – Wirklichkeit geworden. Das Narrativ der Haifischattacke wird damit vielleicht auch bald der Vergangenheit angehören.

Bibliographie

- Burgess, George H (2015): "ISAF 2014 Worldwide Shark Attack Summary", International Shark Attack File. [<https://www.flmnh.ufl.edu/fish/sharks/isaf/2014summary.html>, 20.12.2015]
- Burgess, George H (o.J.): "Reducing the Risk of a Shark Encounter: Advice to Aquatic Recreationists", International Shark Attack File. [<https://www.flmnh.ufl.edu/fish/sharks/Attacks/relariskreduce.htm>, 20.12.2015]
- Burgess, George H (o.J.): "What Color Apparel or Gear Should I Wear in the Water?", International Shark Attack File. [<https://www.flmnh.ufl.edu/fish/sharks/isaf/color.htm>, 20.12.2015]
- Carroll, Noël (2004): *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*. 1990. Taylor and Francis e-Library.
- Clark, Alisson (2015): "Shark attack deaths down in 2014, UF says", in: *University of Florida News*, 11.2.2015. [<http://news.ufl.edu/archive/2015/02/shark-attack-deaths-down-in-2014-uf-says.html>, 20.12.2015]

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2004): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Aus dem Französischen von Brian Massumi. London: Continuum.
- Drummond, Lee (1996): *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Littlefield Adams Books.
- "GhostSwimmer" (2014): U.S. Navy photo by Mass Communication Specialist 3rd Class Edward Guttierrez III / Released. [http://www.navy.mil/view_image.asp?id=190460&t=1, 20.12.2015]
- Jaws* (2004). Regie Steven Spielberg, mit Roy Schneider und Robert Shaw. Universal.
- Jaws* (2004). "The Making of *Jaws*", Regie Steven Spielberg. DVD Extras. Universal.
- Kluwick, Ursula (2015): "Food for Sharks: Abjection on the Beach", in: Kluwick, Ursula / Richter, Virginia (Hg.): *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures. Reading Littoral Space*. Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 139–154.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Aus dem Französischen von Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Prigg, Mark (2014): "US Navy reveals its latest recruit: 'Silent Nemo' robofish can swim into enemy territory undetected – and is designed to look exactly like a tuna", in: *Mail Online*. 12. Dezember 2014. [<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2871907/US-Navy-reveals-latest-recruit-Project-Silent-Nemo-robofish-set-swim-enemy-territory-undetected-designed-look-exactly-like-tuna-fish.html#ixzz3v8fKQfNx>, 20.12.2015]
- Stone, Dan (2013): "100 Million Sharks Killed Every Year, Study Shows On Eve of International Conference on Shark Protection", in: *Ocean Views. National Geographic*. 1.3.2013. [<http://voices.nationalgeographic.com/2013/03/01/100-million-sharks-killed-every-year-study-shows-on-eve-of-international-conference-on-shark-protection/>, 20.12.2015]
- Symox, Jonathan (2014): "James Bond meets *Jaws*: Watch terrifying mechanical spy shark drone designed by US Navy", 17. Dezember 2014. [<http://www.mirror.co.uk/news/weird-news/james-bond-meets-jaws-watch-4826373>, 20.12.2015]
- The Beach* (2000). Regie Danny Boyle. Mit Leonardo DiCaprio und Daniel York. Figment Films.
- Tudor, Andrew (2006): "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre", in: Jancovich, Mark (Hg.): *Horror, the Film Reader*. Taylor and Francis e-Library, 45–55.
- Žižek, Slavoj (2007): "Psychoanalysis and the Lacanian Real: Strange Shapes of the Unwarped Primal World", in: Beaumont, Matthew (Hg.): *Adventures in Realism*. Mulden, MA: Blackwell, 207–23.