

HERMANN KAPPELHOFF

And the Heart will go on and on Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film Titanic von James Cameron

Noch bei den ungewichtigsten Stücken muß man an das denken, was Dauer verleiht, und das heißt an das, was in der Erinnerung zu bleiben vermag, an die Form also, so wie die Erbauer der mit ihrem Filigran schwerelos in den Himmel ragenden Turmspitzen an die Gesetze denken, die den Halt des Baues verbürgen.
Paul Valéry

Mit Sicherheit ist TITANIC kein Autorenfilm, wie ihn etwa das europäische Kino hervorgebracht hat. Sein wirkungsästhetisches Kalkül folgt den Regeln des Hollywood-Mainstreams und richtet sich am Ziel größtmöglicher affektiver und kognitiver Involvierung des Zuschauers aus. Wenn hier trotzdem der Vorschlag gemacht werden soll, eine Analyse des Films mit Blick auf einige kunsttheoretische Kategorien zu entwickeln, dann nicht, um für oder gegen den Kunstwert dieses Films zu argumentieren. Vielmehr gilt es zu zeigen, wie die wirkungsästhetische Strategie eine reflexive Struktur einschließt, welche in der traditionellen Ästhetik an den Kunstwerkbegriff gebunden war. Hier aber ist diese Struktur ein grundlegendes Element der kinematographischen Bildkonstruktion, die einerseits auf eine vorgeformte Bildlichkeit zurückgreift und sie reflexiv in sich aufnimmt, andererseits in sich selbst Ebenen spiegelnder Verdopplungen, serieller Wiederholungen und Variationen ausbildet. Das Bildmaterial aber — seien es tradierte Ikonographien der Liebes- und Todesmotive, seien es elementare mythopoetische Topoi (Wasser, Feuer, Sonne, Meer, Schiff etc.), sei es die Rhetorik der Farben oder die melodramatischer Schauspielkunst — entstammt durchweg dem Bereich des Sentimentalen, des Gefühlskitsches (vgl. hierzu Giesz 1994). Es ist dieser synthetische Charakter der alltäglichen Gefühlswelt, die vorgeprägte Bildlichkeit des sentimental Bewußtseins, auf die sich die reflexive Struktur des Films bezieht.

Eine solche Überlegung führt in die Grenzbereiche gängiger Filmanalyse. Denn nicht die Frage, wie man den Film versteht, sondern die, auf welche Weise das kinematographische Bild Bewußtseinseinstellungen, affektive Attitüden und subjektive Welteinstellungen vorstrukturiert, ermöglicht und bestätigt, rückt in den Vordergrund. Damit kommt der ästhetische Wahrnehmungsprozeß in seiner zeitlichen Strukturiertheit in den Blick. Diese Dimension der Bildlich-

keit nimmt die erzähltheoretisch ausgerichtete Filmanalyse nur am Rande zur Kenntnis, weil sie die Zeitdimension des Films am Modell des Dramas, d.h. als äußere Zeit der Handlung und des Geschehens begreift. Wenn das kinematographische Bild ein „Bewegungsbild“ ist, dann nicht, weil es ein bewegtes Abbild der Geschehnisse darstellt; vielmehr bedeutet dies, daß sich das Bild selbst erst in der zeitlichen Dimension realisiert, vollzieht und ausbreitet. Es hat seine ihm eigene Zeit, ist in sich selbst strukturierte, gestaltete Zeit.¹ Gerade in seiner spezifischen Zeitlichkeit ist das kinematographische Bild zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts geworden. In dieser Dimension ist es auch seinen grundlegendsten Wandlungen unterworfen. Es hat die dominierenden Muster audiovisueller Bildlichkeit vorgegeben und bringt unter dem Einfluß von Videotechnik und Computeranimation immer neue Bildformen hervor. Man hat diesen Zusammenhang nicht zuletzt an den Filmen von James Cameron, insbesondere an *TERMINATOR II* eingehend diskutiert.

In einer analytischen Skizze des Films *TITANIC* soll im folgenden diesem Gedanken im einzelnen nachgegangen werden: Auf welche Weise ist hier die zeitliche Struktur des kinematographischen Bildes und damit der Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung, das Sehen, Empfinden und Denken des Zuschauers organisiert? Die Überlegungen sind dabei von dem Gedanken geleitet, daß unser Empfinden genauso weit, aber eben nicht weiter in unser Bewußtsein reicht, wie es im Hören und Sehen Gestalt gewonnen, d.h. wie es als „Bild“ auf Distanz

1 Mukarovsky hat diese Dimension als Stillstellung der Handlungszeit beschrieben und sie in dem synchronen Verlauf der Wahrnehmungszeit des Zuschauers und des im Bild konkret sich realisierenden Ereignisses des Sichtbarwerdens — im Unterschied zu abstrakt bezeichneten Handlungsabläufen — spezifiziert. Er spricht in diesem Zusammenhang von „Bildzeit“: „es geht hier tatsächlich um einen Stillstand des Zeitflusses, um eine filmische Beschreibung, die nur dadurch ermöglicht wird, daß der Fluß der Bildzeit zwischen der Wahrnehmungszeit und der Handlungszeit vermittelt. Die Handlungszeit kann deswegen stehenbleiben, weil im Moment ihrer Unbeweglichkeit die Bild-Zeit parallel zur Wahrnehmungszeit fließt“ (Mukarovsky 1974, 137). In diesem Sinne baut Gilles Deleuze seine filmtheoretischen Überlegungen im Rekurs auf den Bergsonschen Begriff der Dauer um die Frage nach dem Zeitbild als der grundlegenden Kategorie des Kinos auf (vgl. Deleuze 1989, 1991). Explizit wurde die paradigmatische Funktion des kinematographischen Bildes für die Bergsonsche Idee simultan existierender Zeit-Raum-Korrelationen bereits von Erwin Panofsky und im gleichen Sinne von Arnold Hauser thematisiert. Erwin Panofsky begreift die spezifischen Möglichkeiten des Films als „Dynamisierung des Raums und Verräumlichung der Zeit“ (1993, 22). Arnold Hauser leitet seine Überlegungen zum Film mit dem Satz ein: „In keiner Gattung drückt sich der neue Zeitbegriff, dessen Grundzug die Simultaneität ist und dessen Wesen in der Verräumlichung der Zeit besteht, so eindrucksvoll aus wie in dieser jüngsten, mit der Bergsonschen Konzeption gleichaltrigen Kunst. Der Film unterscheidet sich von den anderen Künsten am wesentlichsten gerade dadurch, daß in seinem Weltbild Raum und Zeit fließende Grenzen haben, der Raum mit einem quasi-zeitlichen, die Zeit mit einem gewissermaßen räumlichen Charakter“ (1973, 131f).

gebracht und zum Objekt des Genießens wird. In diesem Sinne sei den Beobachtungen zum Film TITANIC die These vorausgeschickt, daß das Kino permanent solche apriorischen Bilder unseres Empfindens bearbeitet und hervorbringt.¹

Das Schiff ist gesunken. Man sieht die jugendliche Heldin im Hafen von New York. Strömender Regen, ein schwesterlicher Blick von ihr auf die Freiheitsstatue. Man fragt sie nach ihrem Namen. Sie nennt den des erfrorenen Geliebten.

Ein Ende wie das eines klassischen Melodramas, in höchstem Maße bedeutsam und, in aller Traurigkeit, ein glückliches Ende. Auf den ersten Blick scheint James Cameron nach Jahren des Tekkno-Kinos zum altmodischen Erzählkino zurückgekehrt. Vordergründig zeigt der Film eine Chronologie der Jungfernfahrt der Titanic; einsetzend mit der Abfahrt am 12. April 1912 und endend mit den Überlebenden im Hafen von New York, am Morgen des 15. April. Auch wenn die Erzählebenen, ineinander verschachtelt, ein Konstrukt aus Rahmenerzählung und Rückblenden bilden, hat es den Anschein, als bleibe die Darstellungsform selbst dem höchsten Gebot des klassischen Hollywoodkinos treu: dem Gebot der abbildlichen Illusionierung des Geschehens durch eine objektiv-chronologische Erzählweise. Deshalb begreifen wir in dem, was uns Leinwand und Mattscheibe zeigen, die Abfolge objektiver Bilder eines fiktiven Geschehens. Wie immer das Geschehen selbst in sich verschachtelt oder elliptisch dargestellt wird — auf der Ebene des Bildes reiht sich Einstellung an Einstellung zum kontinuierlichen „und dann geschieht“. Ein unbedingter Präsens scheint das kinematographische Bild zu beherrschen, jedenfalls wird seine zeitliche Gleichförmigkeit ganz selbstverständlich vorausgesetzt.²

Gemessen an dieser Erzählweise, hat man die detailbesessene Rekonstruktionsarbeit des Films bewundert. Man vergaß dabei nicht, anzumerken, daß der Erfolg des Films weit mehr der Liebesgeschichte zu verdanken sei als der

1 Ich beziehe mich damit vor allem auf die Überlegungen von Gilles Deleuze (1989) zum „Affektbild“, zum anderen auf eine Theorie kinematographischer Wahrnehmung, wie sie Heide Schlüpmann (1998) thematisiert.

2 Man hat in der Filmwissenschaft den Begriff dieser Erzählweise historisch begründet. Tatsächlich kennt die Kinogeschichte die objektive Erzählweise, in der das kinematographische Bild gänzlich aufgeht im Dargestellten, so als hätte, was immer zu sehen ist, einen vollkommen unwillkürlichen Ursprung. Jede Spur subjektiven Willens und Gestaltetseins, jede Formung, jedes Element technisch-medialer Vermittlung verschwindet im „und dann geschieht“ filmischer Erzählung. So gesehen hat man es mit einem Formideal zu tun, dem des „realistisch-photographischen Erzählstils“. Brinckmann (1997) hat bei ihren Erkundungen zum Film Noir herausgearbeitet, welche Aporien sich durch die Festschreibung dieser Konvention für die Entfaltung und das Verständnis subjektiver Darstellungsmodi des kinematographischen Bildes ergeben.

historistischen Akribie. Die apokalyptische Endzeitphantasie sei gerade groß genug, um dem zu Tränen rührenden Liebesdrama einen adäquaten Ausdruck zu verschaffen. Die archaische Symbolik und eine totalisierende Weltphantasie täten ihr übriges. So ließe sich die gängige Position der Filmkritik rekapitulieren.

Nun sind solche und ähnliche Liebesgeschichten so häufig im Kino zu sehen, wie man dort eben Publikumslieblingen und Stars begegnet. Das allein erklärt so wenig den Erfolg des Films wie die hartnäckige Vorstellung, man brauche im Kino nur einige archaische Bilder abzurufen, um große Wirkungen zu erzielen. Vielmehr ist bei einer derartigen Massenwirksamkeit davon auszugehen, daß grundlegende psychische Energien auf der Ebene *individueller* psychischer Erfahrung angesprochen und aktiviert sein müssen. Zwei Voraussetzungen der beschriebenen Rezeptionshaltung sind deshalb in Frage zu stellen.

Zum ersten ist der Film nur scheinbar dem klassischen Illusionskino verpflichtet. Man kann dies ganz wörtlich verstehen, der Film produziert lediglich den Schein des alten Illusionskinos. Seine wirkungsästhetische Intention aber zielt auf ein rauschhaftes Erleben der Bildtechnologie „Kino“ ab, auf den Genuß der Illusion, nicht aber auf die Illusion eines realen Geschehens.¹ Diese Technologie ist hier, nicht anders als etwa in Camerons *TERMINATOR*, selbst ein Aspekt der ästhetischen Attraktion, und man wird sich fragen müssen, auf welche Weise die bildererzeugende Technologie zum berausenden Faszinosum werden kann. Die im großen Stil eingesetzte Computerbearbeitung generiert eine kompakte, dichte Bildlichkeit, die nicht mehr transparent auf ein fiktives Geschehen durchscheinen läßt, sondern selbst als Faszinosum in den Vordergrund tritt. Das über das Meer fliegende Schiff brilliert genau mit jenem Zuviel farbiger Lebendigkeit, dem berausenden Eindruck unmittelbarer Visualität, der im Effekt keine Täuschung, sondern — vergleichbar dem Photorealismus in der Malerei — ein staunendes Vergnügen an der Illusionskraft des Leinwandbilds hervorruft. Umgekehrt ist das authentische Videomaterial dergestalt überarbeitet, daß sich die Dokumente der Tiefsee-Expedition mit einer phantasmatischen Bildlichkeit vollsaugen. Die Computerbearbeitung verwandelt die reflektierenden Teilchen der Tiefseefauna in einen märchenhaften Glühwürmchentanz und den

1 Ihr Äquivalent scheinen diese ästhetischen Wirkungen in den Erfahrungen des Rausches, in den Übungen ekstatischer Selbstüberschreitung zu haben. Jedenfalls verfolgt die moderne Ästhetik seit Baudelaire und Nietzsche ihr Projekt unter der Leitfunktion dieses Begriffs. Gleiches läßt sich von den daran sich anschließenden populärkulturellen und medientheoretischen Überlegungen sagen. Wenn etwa Norbert Bolz (1990) eine genealogische Linie der Medienkultur von der Wagner-Oper zur modernen Popmusik verfolgt, dann steht im Hintergrund eine Theorie der Rauschverfallenheit moderner Subjektivität. Vgl. hierzu auch Thiessen 1997.

Tang, der sich in den Öffnungen des Wracks bewegt, in die wehenden Vorhänge eines verwunschenen Schlosses.

Die Bilder des Untergangs — das steigende Wasser, die einbrechenden Bordwände, die stürzenden Gegenstände — gehorchen einer strengen Choreographie, deren rhythmische Ornamentalik wie in einem Revuefilm eng mit dem *Score* verknüpft ist. Schließlich rekapituliert das Ostinato des flüchtenden Paares wie ein Videoclip die Kurzformeln der ikonographischen Liebesrhetorik des Melodramas: Trennung, Rettung, Wiedervereinigung. Wenn der Zuschauer dies alles vergißt oder übersieht, dann nicht, weil er der abbildlichen Illusion, sondern weil er sich einer Art von visuellem Gesang ergibt.¹

Die zweite Voraussetzung gängiger Rezeptionshaltung, die in Frage zu stellen ist, betrifft den schon erwähnten zeitlichen Charakter des kinematographischen Bilds. Denn nicht die Chronologie eines vergangenen Ereignisses, sondern die Differenz verschiedener Zeitebenen — die erinnerte und die gegenwärtige Zeit, die erzählte Zeit und die Zeit der filmischen Wahrnehmung — ist in *TITANIC* zum Gegenstand einer ästhetischen Bearbeitung geworden. Nicht der Modus des illusionistischen Präsens der Darstellung des Geschehens, sondern ein kinematographisches Bild, das die unterschiedlichen Zeitebenen immanent in Beziehung zu setzen vermag, bildet das Zentrum der audiovisuellen Konstruktion. Dies findet seinen Niederschlag in der Verschränkung verschiedener Genres. Man kann nämlich im Katastrophen- wie im melodramatischen Genre eine je spezifische Form ästhetisch vermittelter Zeiterfahrung bezeichnet sehen.

Dem „This is the End“ der apokalyptischen Phantasie setzt der Film seinen Refrain „And the Heart will go on and on“ entgegen und implantiert in das semiotische System des Katastrophenfilms eine rhetorische Grundfigur des Melodramas, indem er dessen zentralen Topos gleichsam umstülpt. Am Motiv der in unmöglicher Liebe sterbenden Frauen vollzieht sich eine Bedeutungsinversion, die sich über den ganzen Film hinweg verfolgen läßt. Die Apotheose der sterbenden Frau, wesentlich für ein Genre, dessen Diskurs um den Ausschluß des weiblichen Begehrens kreist, verkehrt sich in ihr Gegenteil. Deutet Violetta, die Kameliendame, mit der letzten Bitte ihr Sterben als Flucht in die Verborgenheit der Erinnerung des Geliebten (er möge in seinem Herzen bewahren, was in der Welt keinen Platz hat, die Erinnerung an die sexuelle, die liebende Frau), dann wird Rose durch den Tod getragen von dem Versprechen an den Geliebten,

1 Gesang ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie Bedeutungsstrukturen — der Sinn der Worte — sich mit den Wahrnehmungsmaterialien — Klang und Stimmfärbung — verbinden und genau durch diese Verschmelzung Empfindungen wecken. Das aber beschreibt zugleich recht genau die Ausgangsfiguration aller melodramatischen Formen.

ihrem sexuellen Begehren zu folgen. Die Kräfte dieser wiederkehrenden Erinnerung besingt der Titelsong und bringt damit auf den Refrain, was der Film als Schauereignis entfaltet.

In der melodramatischen Kostümierung des Katastrophenfilms wird man deshalb kaum die Ursache einer Mediensensation erkennen, wohl aber bezeichnet das Synthetisieren der Genres eine grundlegende Inszenierungsstrategie. Zwar gehört der katastrophische Background von jeher zur Rhetorik des klassischen Melodramas — das berühmteste Beispiel ist der brennende Himmel in *GONE WITH THE WIND* —, aber die Versatzstücke melodramatischer Bildrhetorik sind selbst Gegenstand einer zweiten und dritten Codierung. So instrumentiert, wie in zahllosen Melodramen zuvor, der rotflamme Abendhimmel die Vereinigung des Paares, aber die szenischen und ikonographischen Stereotypen des Melodramas sind hier lediglich Teil einer komplexen Serie von umformenden Wiederholungen und Transpositionen vorgegebener *pattern*. Die Elemente des Melodramas und des Katastrophenfilms, *womans* und *action-film* fügen sich zu einem Pop-Poem, das wesentlich durch die Kombinatorik vorgegebener bildlicher und sinnbildlicher Komplexe bestimmt ist. Versteht man aber diese Kombinatorik als zeitlich-dynamische Relationen zwischen den optisch-akustischen, abbildlichen und sinnbildlichen Elementen, dann stößt man auf geformte, auf gestaltete zeitliche Strukturen, die das kinematographische Bild weder mit der Malerei noch mit der Literatur, sondern mit der Musik teilt.

Nicht als realistischen Handlungszusammenhang, sondern als serielle Abfolge von diskreten Bildclustern und Handlungsmustern entfaltet der Film das kinematographische Bild und fügt die Stereotypen des Melodramas wie die Akkorde einer musikalischen Komposition zu einer eigenen zeitlichen Struktur. Dramaturgisch gehorcht der Film darin mehr den seriellen Prinzipien der Popmusik als den klassischen Mustern des Erzählkinos. Er kehrt also keineswegs zum früheren Genrekino zurück, sondern bewegt sich auf dem gleichen medientechnischen Niveau wie Camerons *TERMINATOR II* oder *ALIEN II*. Nur ist der visuelle Sound nicht dem kargen *Beat* des *Tekno*, sondern den harmonischen Versatzstücken eingängiger Klangverbindungen des *easy listening* verpflichtet. Gemeinsam aber ist beiden Varianten, daß sie nicht durch die Zeitstruktur einer fortlaufenden Handlung, durch Anfang, Verlauf und Ende, sondern durch Wiederholung und minimalisierende Variationen vorgegebener Cluster bestimmt sind.

Diese zweite Codierung wäre nicht mehr als postmoderne Zitatenkunst, verbände sich mit ihr nicht eine eigene Logik der Verknüpfungen, eine spezifische Bewegung der Semiose, mit der sie ein immanent wirksames, nur diesem Film eigenes Zeichenregime entfaltet. In diese „innere“ Bewegung des kinema-

tographischen Bilds, seiner Entfaltung in der Dimension der Zeit, sind alle Ebenen kinematographischer Darstellung eingebunden: die Ebene des abbildlich Repräsentierten (Handlung, Figuren, das Schiff) so gut wie die Ebene der reinen Formelemente des optisch-akustischen Bilds (der Licht- und Farbgebung, der Raumbildung, der Bewegungsformationen, Sound) und die Ebene der tradierten Ikonographien und vorgeformten Handlungstopoi. Eine solchermaßen auf das Ganze des Films bezogene spezifische relationale Logik war zu Anfang als reflexive Struktur angesprochen.

Vom Ende her betrachtet zeigt sich das grundlegende Verknüpfungsprinzip des Films in der sukzessiven Umwandlung der abbildlichen, szenischen, ikonographischen und der perzeptiven Ebene des Bildes in einen Raum allseitiger symbolischer Bedeutsamkeit. Nun steht die Bedeutung hyperbolischer Bildwelten für das melodramatische Kino außer Frage. Der melodramatische Film gilt in besonderer Weise als symbolisch überdeterminiert, das Abbildliche ist dort vom Sinnbildlichen überlagert. In dieser Feststellung ist sich die Filmtheorie einig. Einig ist sie sich auch darin, diese symbolische Überdeterminiertheit im Horizont der objektiven filmischen Erzählung als Subtext einer verdrängten Subjektivität zu begreifen. In *TITANIC* aber geht es nicht um die Relation zwischen einem erzählten objektiven Geschehen und einem subjektiven Subtext. Stattdessen steht genau die Bewegung des Ineinandergreifens von abbildlichen, szenischen und ikonographischen Sinnstrukturen einerseits, optisch-akustischen Wahrnehmungsstrukturen andererseits, die Bewegung der Transformation des Raums der Wahrnehmung in einen parabolischen Kosmos im Vordergrund. Die dynamischen Korrelationen innerhalb des Bildlichen und ihre Transformation in einen zur Gänze parabolischen Bildraum prägt in diesem Film die Grundstruktur des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses. Im letzten erschließt sich darin der Film in seiner Gesamtheit als das Innere eines denkenden und wahrnehmenden Bewußtseins, das der Zuschauer weniger als solches versteht und interpretiert denn im Sehen, Hören und Verstehen selber durchläuft.¹ Erst auf diesem Strukturniveau der filmischen Komposition läßt sich erfragen, wie die steil aufgetürmte Parabolik des Films, die vom Untergang der Jahrhunderte, der Befreiung der Frau und der ewigen Liebe handelt, ihren Wiederhall in den Emotionen der Zuschauer finden kann.

Im folgenden gilt es, diese Bewegung als einen spezifisch organisierten Prozeß der Semiose zu beschreiben, der die Aktivierung noch solcher psychischer

1 Ich beziehe mich mit dieser These wiederum auf die Theorie des Zeitbilds bei Gilles Deleuze, insbesondere auf den Begriff des Kamerabewußtseins. Vgl. dazu auch Kappelhoff 1998 und Schlüpmann 1998.

Kräfte mit einschließt, für die das Weinen der Zuschauer der präzise Indikator ist. Dem seien, zusammenfassend, zwei Thesen vorangestellt.

Im Zentrum des Films steht der Untergang des Schiffs. Fast zwei Stunden, d.h. die Hälfte des Films, dauert dieses Ereignis. Es bildet so — ähnlich der nachgebauten Attrappe des Schiffs — ein nur um ein geringes verkleinertes Modell der Zeit des historischen Geschehens. Dieses quasi-abbildliche Verhältnis zur Zeit gibt einen ersten Hinweis auf die Besonderheit der filmischen Form. Im Zentrum des Films steht nämlich nicht die Chronologie der historischen Ereignisse, sondern der Untergang des Schiffs als Ereignis: Die Erfahrung der Gegenwart einer finalen Katastrophe ist das Thema der Inszenierung.

Das historische Ereignis selbst liefert in den vielzähligen Fakten dieses wohldokumentierten Moments von Geschichte gleichsam den Dekor. Es wird buchstäblich als Raum der filmischen Imagination, als das „Schiff der Träume“ in seiner genauesten Bauweise, den verbürgten Schauplätzen und dokumentierten Figuren, „rekonstruiert“.

Cameron beschreibt das wie folgt: „Jack und Rose befinden sich im Slalomlauf zwischen den unbeweglichen Pfeilern der Geschichte. Ich habe ihre Liebesgeschichte vom Bug bis zum Heck gesponnen und dabei alle interessanten Orte und Momente besucht“ (1998, VII). Die Pfeiler der Geschichte, das sind die Stationen des historisch verbürgten Geschehens, und das Schiff ist die raumgewordene Zeit dieses Ereignisses. Der Film übersetzt die verbürgten Fakten und dokumentierten Geschehnisse in Raum und Dekor; er übersetzt die Zeit des Ereignisses in einen Parcours, den die Liebenden durchlaufen.

Der Antrieb des Films liegt deshalb nicht so sehr in der Rekonstruktion des historischen Ereignisses denn in einem insistierenden Wunsch nach einem Bild des inneren Zeitbewußtseins dieses Ereignisses; nach einem Bild der Erinnerung und des Erinnerns der Gegenwart des Untergangs. Die wirkungsästhetischen Strategien des Films zielen auf eine Subjektivierung der Zeit: auf die Zeit des anwachsenden Schreckens, der sich steigernden Angst, der überbordenden Panik, der ansteigenden Kälte. Das *movens* dieser Subjektivierung — und dies ist die zweite These — sind die Formen der melodramatischen Imagination des Kinos.

Am Ende der Geschichte, im Hafen von New York, gibt sich die Frau einen neuen Namen und fügt damit den Ereignissen eine weitere Sinnebene hinzu: Aus der Perspektive der Figur war das Unglück gleichermaßen Tod des alten und Geburt eines neuen Lebens; war es die Hochzeitsnacht und die Nacht, in der sie den Geliebten verlor. Der Film aber imaginiert im Durchgang durch die Katastrophe die vollkommen erfüllte Liebe. Er entwickelt eine Perspektive außerhalb des diegetischen Horizonts, in der die Stufen der Katastrophe das Intervall eines unzerstörbaren Gefühls beschreiben. In einem stetig sich erneu-

ernden Kreislauf von Trennung und Vereinigung des Paares zelebriert der Film das Phantasma ewiger Liebe, ein schier endloses „Noch-einmal“.

Der Film sei eine Zeitmaschine, heißt es bei Cameron lapidar, und die schwierigste Aufgabe bestehe darin, nicht das große Spektakel zu inszenieren, sondern eine unendliche Vielzahl kleiner „Augenblicke“, eine Komposition aus Augenblicken, ein dichtes Gewebe aus zeitlichen Miniaturen zu schaffen: „Wir mußten dem Film ein lebendiges Herz geben, ein Herz aus Gesten, Blicken, Lächeln und zögernden Sätzen: dem Vokabular der Liebe“ (Cameron 1998, VII). Man darf Herz getrost mit Rhythmus, mit *Beat* übersetzen. Im Taktschlag des Liebesthemas dehnt sich die Zeit des Untergangs, im melodramatischen Ritornell versinkt die Titanic.

Dramaturgie der Zeitebenen

Eine erste Ebene dieser Verschränkung ist die der verschachtelten Erzählperspektiven. Hier sind unterschiedliche Zeitebenen aufeinander bezogen und wechselnde subjektive und objektive Darstellungsperspektiven thematisiert.

Die Erzählhandlung setzt mit der Expedition im Jahr 1985 ein. Sie lehnt sich dabei an die reale Entdeckung des Wracks an. Fiktionalisiert wird diese Ebene durch ein Versatzstück des Abenteuergenres, eine kleine Schatzsucher- und Grabräubergeschichte. Der Leiter der Expedition glaubt den blauen Diamanten endlich gefunden, als es gelingt, einen Geldtresor zu bergen. Aber es findet sich nur Schlamm und der gezeichnete Akt einer Frau, die den Diamanten auf ihrem Busen trägt.

Die zweite Ebene der Erzählung ist die Erinnerung einer hundertjährigen Frau, Überlebende des Unglücks und Modell der Aktzeichnung. Sie wird auf das Forschungsschiff eingeflogen, um der Besatzung und uns ihre Geschichte, die Geschichte des Diamanten und des Untergangs der Titanic zu erzählen. In der narrativen Konstruktion bezeichnet ihr Erzählen die Gegenwartsebene des Films; alles andere ist erzählte Erinnerung.

Erst auf dieser zweiten Ebene, dem Gedächtnis einer hundertjährigen Greisin, erfahren wir von der Fahrt und der Katastrophe des Schiffs. Die erzählende Stimme, die sich an entscheidenden Wendepunkten kommentierend über das Geschehen legt, bindet die Handlung per se an eine subjektive Perspektive. Trotzdem bleibt die Erzählweise davon gänzlich unberührt. Gleich zu Beginn nämlich löst sich die Darstellung von der Perspektive der erzählenden Protagonistin. Mit dem ersten Bild der strahlenden Film-Titanic bewegt sich die Inszenierung im klassischen Erzählmodus objektiver Bilder eines fiktiven Geschehens.

Letztlich bleiben beide Erzählebenen diesem Modus verbunden. Zwar ist eine subjektive Perspektive behauptet, aber sie hat auf der Ebene des erzählten

Geschehens keinerlei Bedeutung. Bezieht man allerdings die Erzählebenen auf eine außerhalb des diegetischen Horizonts liegende Perspektive, nämlich auf den Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung selbst — d.h. auf das Sehen und Hören des Zuschauers —, dann zeigt sich in ihnen eine komplexe Spiegelungsstruktur unterschiedlicher Zeitebenen.

Verschränkung der Bildtypen

Dies wird zunächst an den verschiedenen Bildregistern deutlich, die der Film als je eigene Zeitformen rekapituliert und untereinander in Beziehung setzt. Ich beschränke mich auf die wichtigsten Relationen:

Neben der Grundform des objektiven Kamerabildes sind zunächst die pseudo-dokumentarischen Bilder des Prologs zu nennen. Auf der Ebene der Filmmusik sind sie an das Motiv des Klagegesangs gebunden. Wie eine lyrische Widmung an die Opfer des Unglücks dem Film vorangestellt, bezeichnen sie, vergleichbar einem Requiem, im trauernden Gedenken eine spezifische Erinnerungsform.

Weiterhin sind die zahllosen Photographien zu nennen, Artefakte des individuellen Gedächtnisses eines reichen Lebens, mit denen sich die Greisin umstellt, als sie auf das Forschungsschiff kommt. Die Szene wiederholt und variiert die Ankunft der jugendlichen Rose auf der Titanic; dort sind es Repräsentanten der Modernen Malerei — Picasso und Monet —, deren Bilder die Frau um sich herum aufbaut. Sie bilden das Gegenstück zu den Photographien — es sind die Artefakte eines kollektiven Gedächtnisses. Dazu gehören auch die Zeichnungen Jacks, die, wie sein Lebenslauf, auf Picassos blaue Periode anspielen.

Von zentraler dramaturgischer Bedeutung schließlich sind die Videobilder. Es handelt sich um authentische Unterwasseraufnahmen des Schiffswracks, die teils auf Monitoren ins Leinwandbild eingefügt, teils selbst zum Leinwandbild, teils als Leinwandbild simuliert werden. In diesen Bildern ist die Gegenwart des Films mit der Gegenwart des versunkenen Schiffs verschränkt.

An dem Motiv des Schiffs läßt sich das grundlegende Prinzip der Serienbildung erkennen. In genauen Spiegelungen und Wiederholungsmustern wird das Motiv durch die verschiedenen Bildmodi geführt, so als sei ein musikalisches Thema in unterschiedliche Tonarten transponiert: auf die pseudodokumentarischen Aufnahmen des Anfangs folgen die Videobilder von der Gegenwart des Wracks, bevor diese ersten Einstellungen des Films mit der Sequenz von der Abfahrt des Schiffs präzise wiederholt werden. Den Einstellungen fehlt lediglich der Septiaton, die Bewegungen im Bild sind nicht mehr verlangsamt und die

räumliche Anordnung ist spiegelverkehrt. Gleichzeitig sind in diese Sequenz Einstellungen eingefügt, die in ihren Stilisierungen das Colorit alter Werbephotographien tragen, d.h. wiederum eine Reminiszenz an die pseudodokumentarischen Aufnahmen bilden. Der Untergang des Schiffs wird gleichsam zur Gänze im Zeitraffer als Computeranimation verdoppelt, während die Fahrt durch exakt wiederholende Spiegelungen der Bewegungsabläufe (Schiffsschraube, Maschinenraum, Heizraum) und der Einstellungsfolgen bei der Abfahrt und bei der Kollision des Schiffs, präzise in der zeitlichen Mitte des Films, in zwei gegenläufige Teile (vorwärts- und rückwärtslaufende Maschinen) gegliedert ist. Vergangenheit, Gegenwart und Phantasie der TITANIC treten als je unterschiedliche Bildmodi in eine Relation, die man mit der musikalischen Bearbeitung eines Themas vergleichen kann, das zur Gänze wiederum in eine Durchführung und einen Rückwärtslauf gefaltet ist.

Es sind zunächst die unterschiedlichen Bildmodi, die zueinander in Beziehung gesetzt, am deutlichsten zeitliche Relationen beschreiben: Auf dieser Ebene betrachtet, stellt sich der Film als eine Verknüpfung unterschiedlicher Erinnerungsformen dar. Vordergründig werden die Photos, Gemälde, Videobilder und Computeranimation der narrativen Imagination entgegengestellt. Mit dem Forschungsschiff ist auf diese Weise nicht nur eine Rahmenerzählung lokalisiert, sondern ein Ort bezeichnet, an dem die verschiedenen Zeitschichten aufeinander bezogen sind.

Spiegelungen der Zeit

Wenn die Gegenwart der filmischen Erzählung das Geschehen auf dem Forschungsschiff ist, so gibt es im ganzen Film nur einen einzigen Moment, in dem diese Gegenwart nicht an die Einheit des Ortes gebunden bleibt. Und selbst dieser Moment ist noch durch die Videobilder eingebunden, die Rose von der Expedition im Fernseher empfängt. Wie ein magischer Kreis umstellen die Monitorbilder die Gruppe auf dem Forschungsschiff, und wie eine telepathische Verbindung ziehen die elektronischen Bilder die Frau in ihren Bann und bringen sie an den Ort des Geschehens: Das ist der Ort der Katastrophe, 4.000 Meter über dem versunkenen Schiff, Ort auch der Tauchexpedition, der fiktionalen und der realen Entdeckungen.

Man erkennt in dieser räumlichen Anordnung unschwer den Vorgang des Erinnerns selbst beschrieben. Rose kehrt zurück an den Ort des Geschehens, wie die Filmproduzenten an diesen Ort zurückgekehrt sind. Denn die Monitore zeigen authentisches Videomaterial, das die Tauchexpeditionen bezeugt, die Cameron selbst unternahm. Die unterschiedlichen Zeitebenen weiter auffä-

chernd, weist dieses Material zugleich auf die historische Entdeckung der Titanic und verknüpft so in der Rahmenhandlung die Produktionsrealität des Films mit der Expedition des Jahres 1985.

Mit diesem Konstrukt der Rahmenerzählung gibt der Film den Ursprungsort seiner eigenen Rede an: Er verlegt ihn in das Hier und Jetzt der Titanic, ihre geisterhafte Gegenwart in den Bildern vom Meeresgrund. Der Film beschreibt seine eigene Realität als die von wiederkehrenden Bildern einer versunkenen Erinnerung.

Im Drehbuch liest sich das wie folgt: „Wie ein Geist erscheint in der Dunkelheit plötzlich der Bug des Schiffes. Seine messerscharfe Spitze ist uns zugewandt und scheint den Meeresboden zu zerschneiden. Er ragt über dem Grund hervor, ganz genauso wie er vor 84 Jahren hier ankam“ (Cameron 1998, IX). Auf der Leinwand aber sieht man zunächst die Scheinwerfer, das lichtbringende U-Boot; sein Kameraauge legt Bilder aus 4.000 Meter Dunkelheit frei.

Damit situiert der Film sich selbst (künstliches Licht und künstliches Auge) im Zentrum eines Fächers gespiegelter Zeitebenen und setzt in den Videobildern seine eigene Produktionsrealität ins Verhältnis zur Phantasiegestalt eines hundertjährigen Gedächtnisses und zur faktischen Ruine in der Tiefe des Meeres.

Tatsächlich lesen sich die Sätze des Regisseurs über seine Tiefsee-Expedition wie der Bericht einer Zeitreise: „Stundenlanger freier Fall in die Dunkelheit von fast vier Kilometer Tiefe. [...] Aufgrund dieser tranceartigen Konzentration verspätete sich meine emotionale Reaktion auf das Wrack bis zur zweiten Tauchfahrt. Da traf es mich plötzlich wie ein Schlag. Ich war auf dem Deck der Titanic, Zeit wurde bedeutungslos. Die Titanic ist kein Mythos. Nicht genug damit, daß sie tatsächlich einmal existiert hat, sie existiert noch heute“ (ebd., X). „Ich bin da, jetzt, dort“, scheinen die Monitorbilder zu wispern, die wie eine Videoüberwachungsanlage den Blick auf das Schiff freigeben, während Rose ihre Geschichte zu erzählen beginnt. Im tautologischen Gestus weisen die schlierigen Bilder unentwegt auf das, was sie zeigen, „dies ist die Titanic“. Und sie insistieren dabei auf der eigentümlichen Wahrheit, Bilder vom Ort einer anderen Gegenwart zu sein, Bilder einer koexistierenden Zeitebene, die außerhalb unseres Bewußtseins liegt. In ihrer Phantasmatik entfalten sie ein Zeitbewußtsein, das Georg Simmel am Bild der Ruine beschrieben hat: „Die Ruine schafft die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens, nicht nach seinen Inhalten oder Resten, sondern nach seiner Vergangenheit als solcher“ (1993, 129).

Im *Setting* der Rahmenerzählung ist ein Raum konstruiert, der die unterschiedlichen zeitlichen Perspektiven des Films wie Licht in einem Brennglas bündelt: Die Erinnerung der Frau, die Monitorbilder, die Gegenwart des Schiffs und die Gegenwart der Filmproduktion.

In den zahlreichen Monitoren, von denen die Menschen auf dem Forschungsschiff umgeben sind, ist dieser Raum als ein Ursprungsort der Bilder konstruiert. In diesem Konstrukt einander sich spiegelnder Zeitebenen und nicht in der narrativen Zuschreibung an die Figur haben die Bilder einer subjektivierten Zeitwahrnehmung ihren Ursprung und ihre Verortung. Entscheidend ist, daß diese Formen subjektiver Zeitlichkeit keine Dimension des Dargestellten bezeichnen. Weder lassen sie sich von den Figuren des Films noch von der Erzählung her erschließen. Es sind Strukturen, die allein auf der Ebene des ästhetischen Wahrnehmungsaktes, des Zusehens und Zuhörens, zu realisieren sind. Gleichwohl sind sie als Präfigurationen des ästhetischen Wahrnehmungs- und Bewußtseinsprozesses und damit als Kompositionsstruktur am Film selbst zu beschreiben.

In diesem Sinne ist im Forschungsschiff ein Bildraum etabliert, der zum Ausgangspunkt einer ganzen Serie parabolischer Spiegelungen unterschiedlicher zeitlicher Ebenen wird. Etwa wenn die individuelle Erinnerung der Frau zum Spiegel für die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die historische Katastrophe gleichermaßen zum Sinnbild für den Untergang der Klassengesellschaft des 19. Jahrhunderts und der Emanzipation der Frau wird; oder wenn sich die katastrophische Geburt unseres Jahrhunderts im adoleszenten Erwachen des Mädchens zur Frau gespiegelt findet und beides im Untergang der Titanic dem archaischen Bild von Tod und Wiedergeburt, der Taufe zugeordnet wird.

Darin hat die Ikonographie ihre Entsprechung in der metaphorischen Logik zahlloser Märchen, deren Zentrum das sexuelle Erwachen der Frau bildet. Die Metaphorik des Weiblichen ist allerdings mit einer des Männlichen gekreuzt; die Katastrophe wird zum Parcours heldischer Selbstüberwindung, den diesmal die Frau bewältigt. Ihre triumphale Wiedergeburt erfährt sie im Durchgang durch die Prüfung ihrer Mannbarkeit nach allen Regeln der Initiation.

Ich will damit lediglich andeuten, wie sich die Parabolik des Schiffs im Kreislauf der Spiegelung zwischen Makro- und Mikrokosmos, Individuum und Welt, Innen und Außen bewegt. Sind es einerseits Bilder des Scheiterns menschlicher Macht, des Untergangs und des Todes, verweisen sie zugleich auf grundlegende psychische Prozesse. Diese finden in der weiblichen Hauptfigur ihren monopathischen Agenten.

Bezogen auf diese Parabolik, hat man von archaischen Urbildern gesprochen, die den dargestellten sozialen Verhältnissen ein mythisches Gepräge gebe. Und man hat die Wirkung des Films diesen totalisierenden Phantasmen zugeschrieben. Dabei aber wird der Unterschied zwischen mythischer Abbildung der Welt und einer Komposition, in der mythische Bild- und Symbolkomplexe als Material eingehen, nicht bedacht.¹

Verschränkung von Mythos und Psychologie

In zahllosen Details ist die monologische Liebesphantasie mit der parabolischen Untergangphantasie verschränkt. Man kann in dem einen wie in dem anderen je einen Pol der durch und durch konstruierten Zeitstruktur erkennen. Jedenfalls lassen sich diesen Polen zwei gegensätzliche Zeiterfahrungen zuordnen, die nicht-enden-wollende Dauer des Schreckens und die des Glücks unendlicher Wiederholung. Während dem ersten Prinzip ein archaisches Bild vom Zeitende der Welt — die Sintflut — entspricht, weist dasselbe Bild im zweiten Fall auf ein psychisches Dispositiv: Das Ertrinken beschreibt in der Mythologie wie in der Psychologie ein Urtrauma, in dem sich Todesangst und Geburtsschrecken, Verschmelzungswunsch und der Schrecken des Ich-Verlusts verschränken. Auf dieser imaginären Basis gehen im Film Liebesphantasie und apokalyptisches Phantasma eine innige Verbindung ein, bei der die vertrauteste und alltäglichste psychische Erfahrung — die Trennung vom geliebten Objekt — die Struktur eines phantastischen Erlebens bildet, das gänzlich außerhalb jeder möglichen Erfahrung liegt — dem Bewußtsein vom eigenen Ende.

Im Phantasma endloser Wiederholbarkeit ist die Zeitlosigkeit libidinöser Wünsche dem abstrakten Zeitgesetz des unabänderlichen Ablaufs der Ereignisse entgegengesetzt. Und so ist es kein Mystizismus, auch kein zwanghaftes Happy End, sondern es entspricht der Logik dieser Zeitlichkeit der Wünsche, wenn am Ende das jugendliche Paar ein letztes Mal im sonnenhellen Licht sich vereint.

Man könnte in Anlehnung an eine Überlegung Thomas Manns von einer Verschränkung mythologischen und psychologischen Bildmaterials sprechen. Tatsächlich hatte Thomas Mann bei seinen Überlegungen eine transformierende Umarbeitung überkommener Symbole und Bildbestände durch ihren individualpsychologischen Rückbezug, hatte er die erhellende Kraft sexualpsychologischer Aufklärung gegenüber archaischen Mystizismen im Blick. So jedenfalls könnte man seine Erläuterungen zu Wagners Leitmotivtechnik resümieren (siehe Mann 1995).

Und tatsächlich sind in der aktuellen Kritik häufig Parallelen zwischen dem Film *TITANIC* und Wagners *Oper* gezogen worden. Allerdings mit Blick auf den mystischen Monumentalismus, nicht aber auf das wirkungsästhetische Verfahren.

3 Diese verschiedenen Bildregister auf bestimmte Weise miteinander in Beziehung zu setzen, ihre Bedeutsamkeit erst in den Spiegelungen und Variationen zu aktualisieren, scheint mir das eine Prinzip dieser filmischen Komposition zu sein; diese symbolischen Umwandlungen im permanenten Übergang zwischen sinnlich objekthafter Bildlichkeit und unsinnlicher Bedeutungsebene zu vollziehen, kann als das andere Prinzip gelten.

Für die hier anstehenden Fragen aber ist von Belang, daß die Verbindung zwischen dem Kino und der Oper Wagners in einem sehr viel grundlegenden Sinne thematisiert worden ist: So spricht Adorno vom „technologischen Rausch“, um die wirkungsästhetischen Strategien des Kinos genealogisch im Illusionismus der Wagner-Oper zu verorten (1971, 102). Und die neuere Medientheorie hat am Begriff der Rauschästhetik diese Abstammungslinie über das Kino bis hin zur Rockmusik und den elektronischen Medien verlängert (siehe Bolz 1990, Künzig 1990). Wichtiger aber noch scheint mir, daß mit der Leitmotivtechnik ein ästhetisches Verfahren beschrieben wurde, welches durch permanente Übergänge von sinnlichem Klangmaterial zu symbolhaften Bedeutungsebenen und umgekehrt charakterisiert ist. Man kann sagen, daß hier die Metaphorizität selbst zum Kompositionsmaterial geworden ist.

Gedächtnisraum

Adorno hat eines der Wirkungsprinzipien dieses ästhetischen Verfahrens an dem berühmten Diktum Wagners erläutert, die Zeit werde hier zum Raum. Für ihn war damit vor allem ein konkretes künstlerisches Verfahren gemeint, das die Emotionen des Zuschauers in die Komposition einbezieht und im ästhetischen Akt des Hörens und Sehens lenkt. Die Wiederholungsstruktur der Komposition transformiere die zeitlichen Strukturen der musikalischen Wahrnehmung in ein „Schema abstrakter, architektonischer Symmetrieverhältnisse“ (1971, 33), in eine zur Gänze überschaubare Totalität. Dem Zuhörer werde dabei ermöglicht, sich den Zeitverlauf der Musik, ihre innere Struktur, als räumliche Anordnung erinnerbar zu machen und den musikalischen Verlauf als den Raum einer eigenen, in sich geschlossenen Welt zu imaginieren. Ihm eröffnet sich in der Wiederholung ein räumliches Orientierungssystem, das gleichermaßen seine Wahrnehmung lenkt und interpretiert. Die formale Struktur ist hier, auf den Zuschauer bezogen, gleichsam zur Architektur eines Gedächtnisraums der ästhetischen Wahrnehmung geworden.

Von den feineren Verstrebungen dieser verräumlichten Zeit möchte ich im folgenden sprechen. Ich lasse mich dabei weiterhin von der Frage leiten, in welcher Weise hier psychologisches und mythologisches, psychisches und historisches Bildmaterial verschränkt wird.

Das facettierte Auge

In den flimmernden Videobildern der Monitore ist der Blick des Kameraauges auf das Schiffswrack in eine Vielzahl perspektivischer Facetten zerlegt. Dieser zerlegte Blick wird direkt mit den menschlichen Augen verknüpft, den Augen

der Frau und denen ihres Geliebten: Wie ein Medium fügt sich das Gesicht der Greisin in die computertechnisch aufbereiteten Überblendungen und verbindet das strahlende Bild der Leinwandphantasie des Schiffs mit den schlierigen Videobildern seiner Gegenwart. Immer wieder kehrt der Film zu diesen Überblendungen zwischen Videobild und Auge zurück.

So als würde das Bild der Monitore im Auge der Frau umgestülpt und auf diese Weise das Leinwandbild freigegeben werden, beschreiben diese Überblendungen die Quelle filmischer Imagination als Fusion von innerem und äußerem Bild, von Kameraauge und menschlichem Auge. Sie markieren den Übergang zwischen der Binnenperspektive der Kinoimagination und dem Außen des Videobildes, dem Außen der realen Zeit.

In der Farbe der Augen, dem Blau, eröffnet sich eine weitere Ebene der Allusionen und Korrespondenzen. Kaum ein Darsteller, der nicht, und sei es durch auffällige Kontaktlinsen, blaue Augen hätte. Wenn sie, wie bei dem reichen Verlobten, fehlen, dann unterstreicht ein dick aufgetragener Kajalstift die bedeutende Ausnahme. Das facettierte Blau der Augen bildet aber nicht nur eine weitere Entsprechung zu den perspektivischen Brechungen des Kamerablicks, sondern bezieht diesen auf das zentrale Bildmotiv des Films, den Blauen Diamanten. Auf subtile Weise vereint der Diamant das optische Prinzip der Lichtbrechung und der inversen Spiegelung mit zwei gegensätzlichen metaphorischen Bezugfeldern: mit dem Blau des Gletschereises und, im brillantenen Schliff, mit dem Motiv des Feuers. Der Diamant wird zum Zeichen für den fusionierten Blick des technischen und des menschlichen Auges und darin zum Keim einer sich unendlich potenzierenden kristallinen Spiegelung.

In einer vielgliedrigen Kette von Gegensätzen und Korrespondenzen, metonymischen Verschiebungen und metaphorischer Verdichtungen, von Umkehrung und Variation, verbinden sich im Motiv des Diamanten als absolute Gegensätze die eiskalte Tiefe des Ozeans und die Tiefe der Kräfte eines hundertjährigen Lebens.

Angelehnt an die Idee musikalischer Komposition, könnte man im Diamanten ein piktorales Hauptthema ansprechen, auf das alle Erscheinung als dessen Variation rückführbar ist. Denn während das Feuer zum Ausgangspunkt eines Ornaments imaginärer Bilder und Zeichen der Libido wird, entspinnt sich am Blau des Diamanten ein korrespondierendes Netz der Todessymbolik des Gletschereises und der lichtlosen Meerestiefe.

Angesprochen als Herz des Ozeans, wird schon auf der sprachlichen Ebene das kalte Feuer des brillantenen Schliffs auf das Feuer des liebenden Herzens bezogen. Wenn am Ende dann vom Herzen der Frau als einem unendlichen Ozean der Erinnerung die Rede ist, umfaßt diese Inversion des Bildes noch

einmal die ganze Spanne der metaphorischen Bewegung, in der sich innerer Kosmos und äußere Welt ineinander spiegelnd verbinden. Die gleiche Bogen-
spannung zeigt sich, wenn metonymisch das Blau des Diamanten die Kälte des
Eisbergs vertritt, um in der spiegelgleichen Umkehrung der Metapher das kalte
Herz des Reichen zu symbolisieren. So ist denn die schematische Aufteilung in
lebendige Arme und erstarrte Reiche keine Frage der Darstellung sozialer Ver-
hältnisse, sondern der ikonographischen Architektur dieses Bildraums.

Wenn sich schließlich die Sternenkuppel über das ruhende Meer der Ertrun-
kenen und über die Liebenden wölbt, als verschließe sich in einer letzten
Spiegelung das schattenlose Blau des Leinwandbilds selbst zum Inneren einer
Kristallkugel, dann scheint noch jeder Stern eine weitere Serie solcher monadi-
schen Spiegelungen bereitzuhalten. Dieses letzte Bild der Ertrinkenden im
blauen Dämmerlicht einer sonnenlosen Welt hat sein Gegenstück in der kristal-
lenen Kuppel über der Haupttreppe des Schiffs, deren Schliff wiederum auf die
Facettierung des Diamanten zurückweist.

Diese Kristallkuppel bildet das „Herz des Schiffs“, seine Mitte in jedem nur
erdenklichen Sinn: die Mitte des Schiffs, die Mitte des Geschehens, die Mitte in
der Begegnung zwischen Jack und Rose. Wie eine nach innen gestülpte Sonne
schließt die Kuppel den inneren Kosmos der Welt der Reichen nach außen ab.
Sie ist ein ins Zentrum dieser Welt gesetzter künstlicher Fixstern, eine inverse
Spiegelung der Sonne außen.

In weit schwingenden Bewegungen nimmt die Kamera die Kreislinie der
Kuppel mimetisch auf und beschreibt so den Eintritt Jacks in die Kunstwelt der
Reichen als einen abwärts führenden Strudel. Sie beschreibt damit die Bewe-
gung, die das Paar immer neu zueinander führt und trennt: ein Schwindel, ein
Fallen, ein Stürzen und Sinken. Ihren Höhepunkt, ihr Ende findet diese Bewe-
gung unter der Sternenkuppel, wenn das Gesicht Jacks langsam im immer
dichter werdenden Blau des Wassers versinkt.

Mit einer letzten Umkehrung dieser Bewegung endet der Film, wenn der
Zuschauer noch einmal im computersimulierten Flug durch die Gänge des
Schiffswracks jagt und das Bild sich zum strahlenden Interieur unter der Glas-
kuppel wandelt. Im kühnen Schwung windet sich die Kamera aufwärts, vorbei
an dem sich umarmenden Paar, dreht sich in das Licht der Kuppel ein, um nur
dieses Licht im Leinwandweiß als das letzte Bild der Liebesvereinigung zurück-
zulassen.

Ornament der Bedeutsamkeit

Auf dieser Achse ist die metaphorische Verzweigung längst in die konkrete Bildkomposition übergegangen, wie sie eben dort auch ihren Ausgang im zerlegten Blick der Videokamera nahm: Im Übergang von metaphorischer Bedeutungsebene zur Ebene konkreter optischer Bildräume und umgekehrt werden Bild und Sinnbild gleichermaßen Bestandteil des ornamentalen Bedeutungsspiels.

Nicht diese oder jene Bedeutung, sondern eine Welt der allumfassenden Bedeutungskorrespondenzen, der Synchronizität zwischen der inneren und der äußeren Welt, zwischen den Bewegungen der Sterne und den Bewegungen der Gefühle, ein unendliches aufeinander Verwiesensein allen Geschehens und aller Erscheinung, eine barocke Allbedeutsamkeit bildet den Kern dieser Imagination.

Dabei geht es weder um eine archaische Symbolik noch um die rätselhafte Bedeutungstiefe, sondern um die bedeutsame Verrätselung von Offensichtlichem, von Sichtbarem — noch das geringste Detail fügt sich in das Muster der Gegensätze von Feuer und Kälte, von Liebes- und Todeskräften, in das Muster einer vollendeten Synchronizität. Man könnte in Anlehnung an musikalische Kompositionsprinzipien von einer vollständigen Auflösung aller sichtbaren Dinglichkeit des Dargestellten in ein vorgegebenes Leitthema sprechen. Der Film wird so selbst zu einem Bild aus dem Inneren des Diamanten: ein funkeln-der Kristall sich spiegelnder Sinnebenen, ein gänzlich mit Bewußtsein durchzogener Raum, erträumt, erinnert. Dieses absolute Innen kennzeichnet den Modus der melodramatischen Darstellung als das genaue Gegenteil realistischer Erzählweise.

Was entsteht, ist ein Bildraum, in dem alles Sichtbare bedeutsam, aber noch die tiefstnigste Bedeutung darstellende Oberfläche ist: ein unsinnlicher Akkord, ein schauspielernder Sinn, ein gestikulierendes Signifikat, ein semiotisches Ornament.

In dieser Perspektive wird die Bewegung der Metapher, das entschlüsselnde Lesen, selbst noch zu einem Teil der Komposition. Sie beschreibt eine Bewegung der Verdoppelung, Umformung, Paraphrasierung und Inversion vorgegebener ikonographischer Bedeutungskomplexe. Was im Bild der Titanic und im Bild des Diamanten an hyperbolischer Bedeutungsdichte kulminiert, ist Teil des Prozesses der ästhetischen Wahrnehmung, Teil eines strukturierten Hörens und Sehens.

Das Liebesthema: Trennung – Verschmelzung

Wenn das Schiff den Raum koexistierender Zeitebenen und der Diamant die Leit motive gegensätzlicher Lebenskräfte darstellt, dann ist im Liebesthema die Bewegung gegeben, die diesen Raum durchquert, indem sie jene Kräfte aktualisiert.

Das ist zunächst durchaus buchstäblich zu verstehen: Im Intervall von Begegnung, Trennung und Wiedervereinigung, im Ritornell des Liebesmotivs wird das Schiff in seinen räumlichen Dimensionen durchquert. Vollzieht sich dies in der Tageshälfte des Films noch in handlungslogisch rationalisierten Etappen, werden diese in der zweiten Hälfte des Films, dem Untergang, zu einer wahnwitzigen Serie von Trennung, Rettung und Wiedervereinigung.

Das Liebesthema setzt mit den Zeichen absoluter sozialer Trennung ein, führt zur ersten unvermuteten Begegnung, um fortan in Stufen wachsender Intensität das Intervall von Vereinigung und Trennung zu durchlaufen.

Gleich mit der ersten Begegnung — Rose will sich vom Heck des Schiffs stürzen, Jack wird zu ihrem Retter — wird in der heftigen Dissonanz von höchster Gefährdung und rettender Vereinigung diese Bewegung als Motiv-Variation eines melodramatischen Topos, nicht aber als Handlungssegment verständlich: Vor dem eisigen Abgrund gerettet, stürzt Rose Jack in die Arme, um schon im nächsten Moment von herbeieilenden Matrosen gewaltsam von ihm getrennt zu werden.

Die zweite Etappe — Jacks Eintritt über die weit geschwungene Treppe in die lichtdurchflutete Welt unter der Glaskuppel, Rose' Abstieg in die fensterlosen Aufenthaltsräume der dritten Klasse — beschreibt gleichermaßen die Mitte des Schiffs, die Mitte der Reise und die Mitte der sozialen Entfernung zwischen Rose und Jack. Und wieder folgt die gewaltsame Trennung.

Die dritte Etappe, Rose' neuerliche Flucht aus dem Kreis ihrer Familie, führt endlich an den Bug des Schiffes. Das Bild vom Liebesflug — Rose an der äußersten Spitze des Schiffs mit ausgebreiteten Armen über den Ozean schwebend — ist ein schönes Beispiel für die Kompositionstechnik dieses Films, ist es doch eine genaue Wiederholung des Bildes tödlicher Bedrohung. Die gesamte Sentenz variiert lediglich die erste Begegnung und kehrt das Bild vom Sturz in die Tiefe um in ein Bild vom Fliegen: haltlos, über dem Abgrund schwebend, gehalten nur von der Hand des Geliebten. Nun aber, am Bug des Schiffes, ist die Szenerie vom Nachtblau in den Purpur des Abendhimmels gekleidet und bedeutet uns Liebesglück.

Wiederum muß man sich auf die Perspektive des Zuschauers beziehen, um die Logik dieser Komposition zu begreifen. Das Intervall von Trennung, Rettung und Vereinigung skandiert im Bild der TITANIC ein Ereignis, das gleicher-

maßen ein inneres wie ein äußeres Geschehen ist. In ein und der selben Bewegung wird darin das Schiff in seiner räumlichen Dimension entfaltet und in einen Bildraum transformiert, der ganz von den Zeichen gegensätzlicher Kräfte, der Todeskälte und dem Lebensfeuer, bestimmt ist.

Das Rot des Himmels bildet den Scheitelpunkt dieser Komposition, die Mitte in der Zeit des Films; von nun an kehrt sich die Bewegung um und führt zurück zum Ausgangspunkt, zum Heck des Schiffs. Wie sehr noch diese Umkehrung eine spezifische Form der Wiederholung einleitet, deutet sich schon in der langsamen Wandlung des letzten Bildes dieser Szene an. Es reicht vom sanften Rot des Abendhimmels über die purpurfarbenen Wolken zum Schwarz-Blau der heraufziehenden Nacht, um schließlich in die blaugrauen Unterwasseraufnahmen vom Schiffswrack überzugehen.

Zunächst führt uns diese Umkehrbewegung in die Tiefe des Schiffs. In einem surrealen Szenario flieht das Paar, von den treibenden Rhythmen der irischen Tanzmusik gejagt, hinab in den rotglühenden Kesselraum, vorbei an den Heizern, in die tiefsten Kammern des Schiffs. Dem Bild des Liebesflugs folgt sein realistisches Pendant, die geschlechtliche Vereinigung im Laderaum. Das Rot der brennenden Kessel aber, der von ihrem Feuerschein erleuchtete Raum bildet das letzte Glied einer metaphorischen Variation, die das Feuer in den Kesseln und die Kraft des dahinfliegenden Schiffs mit dem Purpurhimmel der Liebenden, den erhitzten Tänzern und schwitzenden Heizern verknüpft und diese Verknüpfung dem Tageslicht einer nie sichtbaren Sonne zuordnet.

Wenn Rose gegen alle Vernunft sehr lange die Kälte nicht spürt, dann weil der Film an diesem Punkt längst keinen Unterschied mehr macht zwischen dem Kesselfeuer des Schiffs und den Lebenskräften der Frau. Und wenn die Liebenden in das Rot des Himmels fliegen, weiß der Zuschauer längst, daß noch der letzte Kessel angeworfen ist und das Schiff Volldampf voraus hält, weiß er längst um das unsichtbare Band, das die Kräfte der stampfenden Maschine mit denen der Liebe verbindet.

In den Variationen des Liebesthemas wird alle Aktivität, alle bewegende und lebendige Kraft an das Motiv des Feuers gebunden. Und wenn mit dem nächsten Moment das Feuer in den einströmenden Wasserfluten verlischt, dann begreift der Zuschauer darin den Beginn des Endes, den Übergang von den Variationen des Rot zu denen des Blau, vom Tag zur Nacht, vom Leinwandphantasma zum Videobild.

Blau, das ist ein ruhendes Meer, in dem alle Bewegung langsam erfriert. In diesem Erstarren, diesem Erlahmen der Lebenskräfte, diesem Versinken ist selbst noch der Untergang als umkehrende Wiederholung der Motive des Liebesthemas inszeniert: eine Inversion des Rot ins Blau, des Feuers in Kälte, der

Bewegung in Stillstand. Waren die in Hitze sich steigernden Gefühle mit der Schönheit und der rauschenden Fahrt des Schiffs assoziiert, so findet der Stillstand des langsam zerberstenden Schiffs seine begleitende Rhythmik in den sich steigernden Haßgefühlen und der wachsenden Panik. In der Musik nennt man solche Umkehrung Krebsgang, und tatsächlich kann man ein analoges Verfahren beschreiben.

Der Rückwärtslauf des Liebesthemas vollzieht sich in der Rückkehr des Paares zum Ort ihrer ersten Begegnung, zum Heck des Schiffs. Aber wenn in den Tagesvariationen des Motivs die Bewegung in der Horizontalen verlief, verkehrt sich in der Rückkehrbewegung die Bewegungsachse in die Vertikale.

Das Intervall von Trennung und Vereinigung variiert nun die Anordnung der ersten Begegnung, den drohenden Sturz in die Tiefe, und wird zu einem Kreislauf von Abstieg und Aufstieg und erneutem Abstieg. Der Weg zurück führt in immer neuen Anläufen hoch hinauf, zum Heck des in die Vertikale sich aufrichtenden Schiffs. Im Bild des in den Sternenhimmel ragenden Hecks findet die rückwärts laufende Variation des Liebesmotivs seinen Höhepunkt. Es skandiert in einer grandiosen Verkehrung noch der Kräfte der Gravitation den Untergang.

Rose klettert erneut über die Reling des Schiffs, hängt erneut über dem Abgrund: Der Schiffsrumpf jagt in die Tiefe. Ein letztes Mal wird der Kreis von Abstieg und Trennung durchlaufen, eine letzte Vereinigung, bevor das Gesicht des Geliebten im Blau versinkt.

Der Rausch

Restlos ist jede Äußerlichkeit des Dargestellten — sei es die Farbe des Himmels, sei es das Feuer in den Heizkesseln, sei es das Blau des Eises, sei es das Schiff in Höhe, Tiefe und Breite — in einen hermetischen Raum unendlicher Bedeutsamkeit verwandelt.

Die Semiose, die der Film in Gang setzt, betrifft weniger die Sinnvermittlung als vielmehr die Modifikation abstrakter Bild- und Symbolkomplexe, ihre Verschiebung in den Modus individueller Welt- und Selbsterfahrung. Wie das Leitmotiv in der musikdramatischen Komposition erfährt das leitmotivisch verwendete optische Zeichenmaterial seine gesteigerte Bedeutsamkeit allein in der symbolischen Struktur dieses Films. Was so entsteht, ist eine gänzlich mit Bewußtsein durchwirkte Welt. Zugleich aber bildet diese bedeutungsverdichtende Bewegung eine innere Verstrebung der kinematographischen Komposition. Die Semiose stellt selbst noch eine zeitliche Struktur des Films dar, mit der das Wahrnehmen und Denken, die sinnlich-psychische und die kognitive Bewegung des Zuschauens, in den Bildraum des Films eingewoben ist.

Deshalb bezieht sich das ästhetische Verfahren nicht auf eine Textur, sondern auf eine rhythmisierende Strukturierung der Bewußtseinsbewegung des Zuschauers, auf die zeitliche Organisation der ästhetischen Wahrnehmung. Sie ist durch die sich nach und nach entfaltende Metaphorizität ebenso präformiert wie durch das räumliche Schema koexistierender Zeitsegmente.

Was so entsteht, ist ein immer dichter gewebtes Netz von Strukturen des Ankündigens und Erinnerns, der psychologischen Anspielungen, der sinnbildlichen Vertiefungen und metaphorischen Bezugnahmen, die nur vom Zuschauer her begreiflich sind. Im Hören und Sehen entfaltet sich diesem die Zeit des Films als ein Raum unsinnlicher Korrespondenzen und synchroner Bewegungen; was so entsteht, ist die Suggestion einer absoluten Gegenwärtigkeit: ein unmögliches Bewußtsein von der Gegenwärtigkeit des Endens.

Man könnte das als die Gegenwart des ästhetischen Wahrnehmungsaktes begreifen. Darauf zielt Heiner Müller, wenn er in einem Interview anlässlich seiner Tristan-Inszenierung sagt: „Die Leitmotivtechnik ist natürlich eine Drogentechnik. Der Haupteffekt aller Drogen ist ja die Veränderung des Zeitgefühls, die Droge Wagner ist die Behauptung einer anderen Zeit als der Alltagszeit“. Darauf zielt aber auch Adorno, wenn er diese Gegenwärtigkeit als scheinhafte Totalität versteht; seine Argumentation stellt das berauschte Bewußtsein auf die Füße eines nüchternen Kunstgriffs: „Wagners Musik gebärdet sich, als ob ihr keine Stunde schlüge, während sie bloß die Stunden ihrer Dauer verleugnet, indem sie sie zurückführt in den Anfang“ (1971, 40).

Im Begriff des mythischen Bewußtseins steht die ästhetisch produzierte Gegenwärtigkeit seither unter generellem Ideologieverdacht. Und tatsächlich wird man dem zustimmen, solange man darin eine Form der Weltaneignung begreift. Dies aber scheint mir gar nicht dem Prinzip der Populärkultur zu entsprechen.

Adornos Überlegungen lassen noch eine andere Beziehung zwischen der Struktur des Films und der Leitmotivtechnik Wagners erkennen. Die manisch sich vertiefende Wiederholung gleiche der fixen Idee des Berauschten; zeichenhafte Chimäre des Ichs, erscheint darin die subjektive Obsession als objektiver Weltzustand. Sie wird zum Ausdruck eines Bewußtseins, das mit der Objektwelt fusioniere (vgl. 1971, 29).

Genau diesen Zustand aber beschreibt Freud (1969a) in seiner Schrift *Trauer und Melancholie*. Er beschreibt ihn als den Zustand des verlassenen Verliebten, der in immer neuen Bewegungen den Kreis zwischen einer manischen Aufladung der Objektwelt in der imaginierten Wiedervereinigung und deren völliger Entleerung im Bewußtsein des verlorenen Liebesobjekts durchläuft. Für dieses verliebte Ich gibt es tatsächlich kein anderes Ziel als das unendliche „noch

einmal“, „noch ein letztes Mal“, mit der es die Minuten glücklicher Liebesvereinigung wiederholen und gegen die Ewigkeit eintauschen möchte.¹

Wir sehen die alte Frau auf dem Heck des Forschungsschiffs; sie klettert erneut auf die Reling, wir wissen, daß sie in dieser Gebärde die erste und letzte Begegnung mit ihrem Geliebten wiederholt. Wir sehen sie schlafen, ein Kameraschwenk über die Photographien; wir verstehen, ihr Leben war ein erfülltes Versprechen. Die Bewegung setzt sich in den computeranimierten Bildern fort; ein schlieriges Blaugrau, wir tauchen in die dunklen Kanäle des gesunkenen Schiffs, Licht fällt aus den verschlammten Fensterlöchern; im Flug durch die Gänge des Schiffs, nach vorne drängend, beschreibt das Bild noch einmal die Metamorphose vom Wrack zum strahlenden Luxusliner: Ein letztes Mal sehen wir die jugendliche Rose; sie geht die Treppen hinauf, steigt zur kristallinen Kuppel empor; wir sehen das Liebespaar vereint unter einer künstlichen Sonne. Das Bild dreht sich ein in das Weiß des Lichts. In der Zeitgestaltung des Films ist Rose nur kurze Zeit von Jack getrennt, im Film ist auch ihr hundertjähriges Leben nur ein weiterer Kreis im Umlauf von Trennung und Vereinigung.

Was als Form der Weltaneignung eine mythische Verklärung des Todes bedeutete, beschreibt eine psychische Struktur, die Freud (1969b) in *Jenseits des Lustprinzips* thematisiert; das Fort-da-Spiel des von der Mutter verlassenen Kindes. Mit der Erläuterung dieses Spiels beschreibt Freud die Genese des Ichs aus dem entstehenden Zeitbewußtsein. Die stetige Wiederholung des „Mama ist fort“ – „Mama ist da“ umsäumt den unendlichen Schmerz der Trennung mit dem Bewußtsein, daß alles, auch dieser Schmerz, noch sein Ende hat. Es ist der Versuch des Kindes, den grenzenlosen Schrecken in eine begrenzte Wunde umzuformen.

Auf dieses Fort-da Spiel bezieht der Film das Hören und Sehen des Zuschauers; noch der zu den *Credits* gespielte Song besingt es. Man kann ihn dann zu Hause im Radio hören, immer wieder, der Abzählreim des verlassenen Ichs, noch einmal und noch einmal: „And the Heart will go on and on“. Wenn das Kino, wie es immer wieder diskutiert wurde, an solche regressiven Bewegungen individualpsychischer Mechanismen anschließt, dann wäre die Regression selbst noch als psychische Aktivität und sinnerschöpfende Kraft zu begreifen.

1 Vgl. hierzu Thiessens Überlegungen zum Zusammenhang von Rhythmus und Regression, Thiessen 1998.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1971) Versuch über Wagner. In: Gesammelte Schriften. Bd. 13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-149.
- Bolz, Norbert (1990) Theorie der neuen Medien. München: Raben Verlag.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration. Zürich: Chronos.
- Cameron, James (1998) Vorwort. In: James Camerons Titanic. Hrsg. v. Ed W. Marsh u. Douglas Kirkland. Nürnberg: Burgschmiet, S. V-IX.
- Deleuze, Gilles (1989) Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1991) Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1969a) Trauer und Melancholie. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 193-210.
- (1969b) Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 213-272.
- Giesz, Ludwig (1994) Phänomenologie des Kitsches. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hauser, Arnold (1973) Im Zeichen des Films. In: Theorie des Films. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 131-141.
- Kappelhoff, Hermann (1998) Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film. In: Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Hrsg. v. Theresia Birkenhauer und Annette Storr. Berlin: Vorwerk 8, S. 93-119.
- Künzig, Bernd (1990) Richard Wagner und das Kinematographische. Augsburg: Edition Isele.
- Mann, Thomas (1995) Leiden und Größe Richard Wagners. In: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 63-120.
- Mukarovsky, Jan (1974) Die Zeit im Film. In: Poetik des Films. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Fink, S. 131-138.
- Panofsky, Erwin (1993) Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schlüpmann, Heide (1998) Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Simmel, Georg (1993) Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. Gesamtausgabe. Bd 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 124-130.
- Thiessen, Rudi (1997) Urbane Sprachen — Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Eine Theorie der Moderne. Berlin: Vorwerk 8.
- Thiessen, Rudi (1998) It's only rock 'n' roll but I like it. Kult und Mythos einer Protestbewegung. Berlin: Vorwerk 8.