

Reinhold Jacobi

„TITANIC“ oder Das virtuelle Ende

Der Erfolg von Katastrophenfilmen

Ende 1997 fertiggestellt, noch im Dezember in Großbritannien uraufgeführt und Anfang Januar 1998 in Deutschland wie rund um den Globus in die Kinos gebracht, hat der dreistündige Kinofilm „TITANIC“ (USA 1997; Regie: James Cameron) nach Ablauf von rund eineinhalb Jahren Laufzeit einen einzigartigen Erfolg in der ganzen Welt erzielt.

Der Film erzählt die Geschichte vom Untergang des britischen Luxusliners „TITANIC“; dieser war wenige Tage nach seinem Stapellauf am 15. April 1912 auf der Jungfernfahrt nach New York nach einer Kollision mit einem Eisberg in wenigen Stunden gesunken. Dabei starben 1495 von insgesamt 2223 Menschen, die sich am 10. April in Southampton und wenig später in Cherbourg eingeschifft hatten. Mit 270 Metern Länge maß der damals als unsinkbar deklarierte Dampfer mehr als der seinerzeit höchste Wolkenkratzer¹. Eingebettet wird diese Rekonstruktion einer authentischen Katastrophe in eine Rahmenerzählung: Eine meeresarchäologische Expedition sucht mit modernsten Untersuchungsgeräten an der inzwischen bekanntgewordenen Liegestelle des Wracks nach dem extrem wertvollen Diamanten „Herz des Ozeans“, der allerdings nicht gefunden wird. Wohl aber wird eine inzwischen hundertjährige, seinerzeit aus dem Wasser gerettete Dame (Rose DeWitt Bukater/Kate Winslet) über Fernsehen zur Zufallszeugin der Suche und gibt sich als die Schöne zu erkennen, die, nur mit dem gesuchten Diamanten bekleidet, auf einer Zeichnung im geretteten Safe des Liners festgehalten ist.

Zu dieser ebenfalls in großen Teilen mit authentischem Material arbeitenden Rahmenerzählung – am 1. September 1985 wurde tatsächlich von dem amerikanischen Tiefseerechercheur Robert Ballard das Titanic-Wrack entdeckt und später (1995) von Cameron mit zwei russischen Tauchbooten erkundet – fügt Cameron in seinem Drehbuch eine ausführliche Liebesgeschichte hinzu, die er die alte Rose erzählen läßt, welche er den tatsächlich fünf aus den eisigen Wassern lebend geretteten Schiffspassagieren der Titanic als sechste hinzudichtet.

Als Siebzehnjährige reist Rose mit Mutter, Verlobtem – dem amerikanischen Milliardärssohn Cal Hockley – und dessen Kammerdiener zur bevorstehenden Hochzeit in die USA. Als sie, die von ihrem zynischen Zukunftsgratten wie ein Spielzeug behandelt wird, ihrem sinnlosen Leben der First-Class-Gesellschaft

durch einen Sprung vom Schiffsdeck ein Ende setzen will, wird sie von dem Zufallsmitreisenden Jack Dawson (Leonardo DiCaprio), einem zeichnerisch begabten Naturburschen aus der 3. Deckklasse, davon abgehalten. Zwischen beiden entwickelt sich schnell die große Liebe, deren Gegenüber Mutter, vorgesehener Ehegatte und Kammerdiener sind. Die Liebesgeschichte gerät mitten hinein in die alles verändernde Kollision des Schiffes mit dem Eisberg, gleichnishaft übersetzt als Kollision der wahren Gefühle mit Konvention, pekuniärem Interesse, Hochmut und Dekadenz. Die Liebe bewährt sich inmitten der zunehmend panischen Turbulenzen der von Cameron detailverliebt gezeichneten Untergangsszenerie: Bis zum definitiven Untergang auch des am längsten resistenten Schiffshecks bleiben Rose und Jack zusammen und werden erst durch Jacks Erfrierungstod im Wasser getrennt, woraufhin Rose die Kraft zum Überleben entwickelt und auch tatsächlich rechtzeitig aus den Wassern gefischt wird. Dem ebenfalls geretteten böartigen Verlobten, der ihr unfreiwillig das „Herz des Ozeans“ zugesteckt hatte, gibt sie sich nicht zu erkennen. Nachdem sie, wie aus der Rahmengeschichte um die Suche nach dem Diamanten zu erfahren ist, ein erfülltes und glückliches Leben hinter sich hat, überläßt sie auf dem Expeditionsschiff in Erinnerung an ihre große Liebe auf der Titanic den Diamanten endgültig dem Meer.

Hintergrund und Wirkung

Die Filmkritik fand das aufwendige Opus gar nicht so großartig. „Der Spiegel“ schrieb in einer ersten Bilanz nach fast drei Monaten ausverkauften Kinodaseins des Films in Deutschland:

„Alles wartete auf den Untergang (des Films) ... Filmkritiker senkten den Daumen. ‚Man muß ihn nicht unbedingt gesehen haben‘, riet die ‚FAZ‘. ‚Armselige Standarddramatik‘, spottete die ‚Neue Zürcher Zeitung‘. ‚Dead in the water‘, hieß es im Nachrichtenmagazin ‚Time‘. Aber es sollten die Mäkler ertrinken. In einem Meer von Tränen. Das Publikum kam, sah und sank dahin. Der Film brach alle Rekorde und wurde zum erfolgreichsten Kinostück aller Zeiten.“²

In der Tat: „TITANIC“ spielte bis Ende 1998 mehr Geld ein als jeder andere Kinofilm vorher, nämlich rund 1,95 Milliarden US-Dollar³, und setzte sich damit an die Spitze der ewigen Kino-Besten-Liste, mit weitem Abstand (460 Millionen Dollar) gefolgt von „Star Wars“ („Krieg der Sterne“; USA 1977; Regie: George Lucas) und mit dem zehnfachen Einspielergebnis vor dem jahrzehntelangen Statistik-Topper „Vom Winde verweht“ (USA 1939; Regie: Victor Fleming), der inzwischen nur mehr an 24. Stelle rangiert. (Wobei man allerdings darauf aufmerksam machen muß, daß bei dieser Wertung die Veränderungen des Geldwerts nicht berücksichtigt wurden: „Vom Winde verweht“ spielte das Fünffzifache, „TITANIC“ bisher erst das gut Achtfache der Produktionskosten ein.)

„TITANIC“ ging schon mit Superlativen aus der Produktion an den Start: Kein anderer Film vor ihm war bisher so teuer in der Herstellung, auch wenn einige andere Filme inzwischen in diesem pekuniären Umfeld angesiedelt werden. Mit 235 Millionen Dollar Herstellungskosten⁴, die nicht zuletzt durch den Bau eines eigens für „TITANIC“ hergestellten Außenstudios mit Spezialbassin und nachgebautem Schiffsrumpf in Mexiko⁵ verursacht wurden, stellte der Film alles Bisherige in den Schatten. Auch in technischer Hinsicht schlägt der Film Rekorde: Durch extremen Einsatz von Computertechnik in einem Realfilm – 550 computer-generierte Einstellungen gegenüber „nur“ 80 in dem seinerzeit in technischer Hinsicht als superlativisch gefeierten „Jurassic Park“ von Steven Spielberg (USA 1993)⁶ stellen mengenmäßig eine signifikante Weiterentwicklung dar – wurde es erstmals möglich, täuschend die Wirklichkeit des gemäß Computersimulation zu Beginn der „Rahmenhandlung Expeditionsschiff“ plausibel erinnerten Sinkvorgangs des Liners 1 : 1 abzubilden (was für die Kategorie Spezialeffekte den „Oscar“ einbrachte). Bisher zum Beispiel war in Titanic-Verfilmungen nie eine Gesamtansicht des Schiffes aus der Ferne mit sich auf diesem bewegendenden Menschen möglich gewesen.

Neben dem finanziellen und technischen Aufwand, der in den Film investiert wurde, ist mit Sicherheit das Drehbuch ein entscheidender Faktor für den überwältigenden Erfolg der Geschichte bei junger wie älterer Generation. Autor Cameron hatte eine exzellente Nase für gängige Sujets und für die Zeitstimmung, als er die Schiffskatastrophe trotz einer ganzen Reihe von Verfilmungen seit 1912 (Regie: Mime Misu) erneut wählte und diese, die nach dem spätestens seit Alfred Hitchcock bekannten Suspense-Prinzip (der Zuschauer kennt den Täter, nur der entscheidende Gegenspieler in der Filmgeschichte nicht, was hier auf den Grundplot umgesetzt wurde) funktioniert, mit einer fiktiven, d. h. erfundenen Liebesgeschichte konkret und individual-menschlich kontrastierte; denn Rose DeWitt Bukater wie Jack Dawson wurden – kein Wunder bei mehr als zweitausend in ihren Lebensgeschichten frei andenkbaren Passagieren – in der Tat für die rührende Liebesgeschichte frei erfunden. Womit der Mythos Titanic durch eine Handvoll Einzelschicksale heroisch überhöht wurde.

Dabei ließ das Drehbuch letztlich kein Klischee aus: In den Konflikt geschickt wurden schlicht antithetisch arm gegen reich, natürlich gegen blasiert, klug gegen gerissen, aufrecht gegen schurkig, schwach gegen mächtig, gut gegen böse. Die Liebesgeschichte wird wenig subtil erzählt; durch den Handlungsrahmen vor dem zu erwartenden Untergang des Schiffes erhält sie allerdings einen Stellenwert, der in der Kritik Vergleiche mit den ebenfalls todesbedrohten Paaren Tristan und Isolde oder Romeo und Julia provozierte.

Die Grundmuster der gesamten Kinogeschichte sind ebenso grobflächig und klischeebesetzt wie die Muster der Liebesgeschichte: Abenteuerlust und Aufbruch zu neuen Ufern für arm wie reich, Weite des Meeres, die Elemente, die Na-

tur als Ort der Schönheit (Sternennächte) wie der Bedrohung (Eis und Wasserkälte); die Leistungskraft menschlichen Geistes (Konstruktion des Schiffes) findet ihre Grenze an den Elementen; Freiheit des Gefühls und der Beziehung gegen Begrenztheit und Unfreiheit durch wirtschaftliche Abhängigkeit; die künstlerische Phantasie als Gradmesser von Schönheit und Natürlichkeit; das Geheimnisvolle (der Meeresgrund) und seine Neigung, zum Grab zu werden; Tod und Vergänglichkeit; Angst und Hoffnung. Das Schiff „TITANIC“ – schon der Name signalisiert mythische Dimension – steht als Symbol für die Welt, die Geschichte, die Menschheit insgesamt, die mit allen Klassenunterschieden und unterschiedlichen Begabungen wie nationalen Herkunftten, mit Alten und Kindern, an Aussehen und Seelenzustand Schönen und Häßlichen der bzw. einer neuen Welt zustrebt und dabei, von Ausnahmen abgesehen, die ihrem Schicksal entkommen können, vom Ozean, von der Natur überwältigt wird: der titanisch denkende Mensch mit seiner Begrenztheit konfrontiert, wobei allein die Liebe als Gefühl und Ferment, als Option und Impuls (die Abschiedsszene zur Vorbereitung auf den Tod im Schiffsuntergang bei zwei Kindern und bei einem alten Ehepaar) dauerhafter als der Untergang erscheint.

Wenn dies keine Perspektive ist! Die ideelle Konstellation bildet einen Zusammenhang ab, den man letztlich christlich interpretieren kann, ohne dem Stoff Gewalt anzutun. Diese Adaptierbarkeit der (Welt-)Untergangsgeschichte und der mit ihr verwobenen Rettungsgeschichte durch jeden und alle wird der Grund für den enormen Erfolg des Films sein. Er war 1998 *das* Muß an Kinofilm, und schon bald gab es Kinogänger, die immer wieder hineingingen – mancher ging zigmal.

Auch die professionelle Kino-Szenerie reagierte daraufhin angemessen im Hinblick auf ein inzwischen mit Verwunderung wahrgenommenes Massenphänomen. Vier „Golden Globes“ gingen an „TITANIC“ und kurz darauf elf „Oscars“, womit der Film den bisherigen Rekord an Auszeichnungen, gebündelt für einen einzigen Titel, der bis dahin bei „Ben Hur“ (1959) lag, einstellte. „TITANIC“ sahnte ab in den Kategorien Bester Film, Regie, Kamera, Ausstattung, Schnitt, Musik, Spezialeffekte, Ton, Toneffekte, Kostüme und Originalsong⁷.

Und auch die Publizisten griffen noch einmal zur Feder, nun weniger um der kritischen Darstellung des Films als um des Versuchs einer Einordnung des außerordentlichen globalen Erfolges willen. So konstatierte man nachträglich beispielsweise wohl enorme Vereinfachung „bis zum Gehtnichtmehr, dargeboten in international verständlichem ‚Hollywood-Esperanto‘: Subtil ist er nun wirklich nicht, allès wird mit meterbreiten Pinselstrichen gemalt“⁸. Gleichzeitig wurde man aber auch aufmerksam auf die letztlich mythische Dimension des Films. „Der Spiegel“ widmete dem Untergangsepos eine Titelgeschichte („Das Titanic Gefühl“/Tauchfahrt in die Tiefe)⁹, in deren Zusammenhang er unter anderen Hans Magnus Enzensberger, Autor eines eigenständigen Versepos von 33 Gesängen „Der Untergang der Titanic“ (1978), zum Reflektieren anregte über die Faszination des

Films, die er zum Teil in ökologischen Kontexten ansiedelt: die Natur, die zurückschlägt.

Die Publikation „Kinofenster“ der Bundeszentrale für politische Bildung¹⁰ koppelte eine kritische Arbeitshilfe über „TITANIC“ mit dem neuesten 007-Film („Der Morgen stirbt nie“; Großbritannien 1997; Regie: Roger Spottiswoode) über Technik, Untergang und Rettung und mit Atom Egoyans subtiler Todes-Reflexion „Das süße Jenseits“ (Kanada 1997). „Die Zeit“ destillierte aus dem Film derartige Bedeutung, daß ihm – ein singuläres Ereignis für diese politische Wochenzeitung – der Leitartikel gewidmet wurde: Was verursacht die Faszination?

„Es ist das Bild einer Ganzheit, die wir verloren haben. Das Bild einer versunkenen Welt, in der vom Kapitän bis zum Maschinisten, vom Auswanderer bis zum Millionär jeder seinen festen Platz hatte ... Am Ende unseres titanischen Jahrhunderts ... ist die Welt nicht mehr in große Gedankengebäude zu fassen. Titanic im Kopf: Nur als Bild können wir die Welt noch verstehen.“¹¹

Die Gattung Katastrophenfilm

Erfolg und Wirkung des Kino-Renners „TITANIC“ kommen nicht von ungefähr. Der Film reiht sich ein in ein sehr umfängliches und breitgefächertes Genre¹². Abgesehen von der Wiederaufnahme der Tradition von Titanic-Filmen, von denen die wichtigsten 1912 (Misú), 1929 (Dupont), 1943 (Selpin), 1952 (Negulesco), 1958 (Baker) und 1980 (Jameson) entstanden¹³, lebt die Filmgeschichte geradezu von der immer wieder realisierten Umsetzung großer und kleiner Katastrophentexte. Sie verarbeiten Ängste, denen sich gerade der moderne Mensch ausgesetzt sieht, der neben Kriegen – von denen ja das Jahrhundert des Films überreichlich geprägt ist einschließlich der beiden Weltkriege – die Natur und die Technik als immer wieder bedrohende Faktoren ansieht und angesichts faktischer Katastrophen auch ansehen muß. Vermutlich lag es an der Nachhaltigkeit des Schocks über die titanische Enttäuschung des an die Errungenschaften der modernen Technik glaubenden Menschen angesichts des Titanic-Untergangs, daß über dieses einschneidende Technik-Natur-Ereignis zu Beginn des Jahrhunderts erst nach etlichen Jahren filmische Umsetzungen einsetzten. Der alsbald angebrochene Erste Weltkrieg mit seinen großflächigen Untergangsdimensionen wird ein übriges getan haben, den Schock über die Titanic in das kollektive Unterbewußte abzuschieben.

Eine kontinuierliche Tradition von Katastrophenfilmen wird durch das Versagen der Technik markiert. Ganz oben rangieren dabei die Ängste vor einem Atomkrieg oder Atomkatastrophen im zivilen Bereich, am prominentesten filmisch abgebildet einerseits durch Stanley Kubricks böse Satire „Dr. Seltsam oder Wie ich lernte, die Bombe zu lieben“ (USA 1963), andererseits durch James Brid-

ges' „Das China Syndrom“ (USA 1978). Publikumsrenner waren filmische Darstellungen von Flugzeugkatastrophen, zu deren bekanntesten die diversen „Airport“-Filme (USA 1969 ff.) gehören, dicht gefolgt von Schiffskatastrophenfilmen.

Neue Erkenntnisse der Wissenschaft, vor allem der Biologie, der Virologie, der Gentechnologie werden filmisch verarbeitet, publikumswirksam in schlichten bis haarsträubend naiven Stoffen ausgebreitet in Filmen wie zum Beispiel „Jurassic Park“ (USA 1993; Regie: Steven Spielberg), „Outbreak – Lautlose Killer“ (USA 1995; Regie: Wolfgang Petersen) oder „Vergessene Welt: Jurassic Park II“ (USA 1996/7; Regie: Steven Spielberg).

Noch intensiver und – wenn man so will – „klassischer“ wird der Katastrophenfilm durch Naturelemente bestimmt. Die Natur war in ihrer ambivalenten Dimension als Lebensgewährerin wie Lebensvernichterin schon immer auch ein gefürchtetes Gegenüber. Aus diesem Faktum hat sich durch die technisch-wissenschaftlichen Fortschritte der letzten beiden Jahrzehnte kaum etwas geändert. Die Themen der Katastrophenfilme belegen dies. Relevant werden dabei die ursprünglichen Naturgewalten: Feuer, Sturm, Vulkanismus, Erdbeben, Lawinen, Meteoriten.

Ein besonders beliebtes Teil-Genre stellen die Filme dar, die Tieren gewidmet sind, von denen eine schreckliche Bedrohung ausgeht. Solche Filme sind letztlich im Vorfeld von Science-fiction-Filmen angesiedelt, bezogen auf die schier außerirdische Dimensionierung des einzelnen Phänomens, von dem man fest annehmen kann, daß es nicht hiesig, irdisch ist. Prominente Beispiele sind „King Kong und die weiße Frau“ (USA 1933; Regie: R.C. Cooper, E. B. Schoedsack) mit einem Remake von John Guillermin (USA 1976), „Godzilla“ (Japan 1954; Regie: Inoshiro Honda) mit einem Remake von Roland Emmerich (USA 1998), „Tarantula“ (USA 1955; Regie: Jack Arnold), „Die Vögel“ (USA 1963; Regie: Alfred Hitchcock) und „Der weiße Hai“ (USA 1974; Regie: Steven Spielberg) mit drei Fortsetzungen 1978, 1982 und 1987.

Die Bedrohung durch außerirdische Lebewesen ist die konsequente Verlängerung des scheinbaren Science-fiction-Bereichs in unsere Lebensrealität. Genrebildend für dieses Feld wurde die Folge der drei Fortsetzungen von 1986, 1991 und 1997, die der besonders erfolgreiche und vielbeschriebene Film „Alien“ (Großbritannien 1979; Regie: Ridley Scott) nach sich zog.

Mit dem Thema Invasion aus außerirdischen Welten, mit der (zumeist) eine umfängliche Bedrohung einhergeht, befaßt sich wiederum ein umfängliches Teil-Genre. Die wohl prominentesten neueren Beispiele für diesen Stoff-Bereich, aus dem sich eine Fülle von Titeln nennen ließe¹⁴, sind Steven Spielbergs „Unheimliche Begegnung der Dritten Art“ (USA 1977) und Roland Emmerichs „Independence Day“ (USA 1995).

Neben einer Fülle von einschlägig bekannten und gleichzeitig ungeheuer erfolgreichen Titeln, zu denen die genannten Filme gehören, muß daran erinnert

werden, daß die seit 1962 auf inzwischen 19 Einzelfilme angewachsene Kino-Film-Reihe um „James Bond, den Geheimagenten 007 Ihrer Majestät“, die in der jeweils neuesten Ausgabe eine Garantie für Publikumserfolg sind, letztlich auch aus dem Grundelement einer weltumspannenden Bedrohung katastrophalen Ausmaßes lebt, die von einem besonders skrupellosen Schurken ausgeht und die nur durch den schier übermenschlich ausgestaffierten positiven Gegenhelden Bond unter höchstem Einsatz von Intelligenz und Technik beseitigt werden kann¹⁵.

Festzuhalten ist in jedem Falle, daß „das Kino seit seinen ersten Tagen ... um das Motiv des Weltuntergangs (kreist). Da wird unser armer Planet Terra wechselnd elendiglich verbrannt, zermalmt, gesprengt, überflutet, zerbombt oder aus seiner Bahn geschmissen; seine Bewohner erbärmlicherweise verstrahlt, vergast, vergiftet oder schmähsch von Invasoren aus dem All besiegt. Praktisch jedes Filmjahr ersinnt seit etwa 1950 eine neue Spielart der allgemeinen Vernichtung.“ So kann – wie hier Pierre Lachat¹⁶ – der Betrachter des Genres Katastrophenfilm ironisch-distanziert konstatieren, weil er – wie gut für die Menschheit! – das Nichteintreffen der filmisch beschriebenen Katastrophen erleichtert bis amüsiert zur Kenntnis nimmt.

Katastrophenfilme insgesamt sind jedenfalls ein beliebtes Genre. Vor allem einzelne Titel zeugen von der ungeheuren Attraktivität der Weltuntergangs- und Bedrohungsfilme, wobei die Zuneigung zu solchen Filmen gerade in den vergangenen zwanzig Jahren kulminierte: Auf einer von der amerikanischen Fachzeitschrift „Variety“ aufgestellten und permanent aktualisierten Liste der (wirtschaftlich) erfolgreichsten Kinofilme aller Zeiten befinden sich unter den ersten 20 Titeln 11 Katastrophen- und Bedrohungsfilme, gefolgt dann erst von 6 Komödien und 3 weiteren Exemplaren verschiedener Genres¹⁷.

Das erstaunliche Phänomen einer sehr starken Präsenz unterschiedlicher, mit allen möglichen Facetten aufwartender Katastrophenfilme nahezu seit Anfang des Mediums Film überhaupt (1895) bedeutet nicht, daß Bedrohungen durch Natur und Technik erst im hinter uns liegenden Jahrhundert, und hier ausschließlich im Film, dargestellt würden. Die Menschheit sah in ihren kulturellen Bezeugungen in Kunst und Literatur schon immer einerseits angstvoll, andererseits gefaßt auf ihre Endlichkeit, die seit der Antike als Katastrophe (im Sinn von Wendepunkt, Ausgang, Ausweg, Ende, Sturz, Tod, Verderben) angesehen wurde, die durchaus auch christlich interpretiert werden konnte als Durchgangssituation in ein anderes Leben: Der Untergang Pompejis wurde seit Bekanntheit in der Neuzeit als epochales Unglück angesehen und in der Literatur verarbeitet. Und im 20. Jahrhundert widmete sich vor allem die Unterhaltungsliteratur im Abenteuer- und Science-fiction-Bereich den verschiedenen Bedrohungen, die neben den realen Katastrophen wie Kriegen und neben den technologischen (Challenger-Unglück, Tschernobyl) wie natürlichen Desastern (Überschwemmungen, Vulkanausbrüche), das Bewußtsein anreicherten wahrscheinlich mit dem Ziel, durch

spannende Erzählung über einen weit entfernten Problembereich ein Gefühl der Unbetroffenheit, der darauf aufbauenden Dankbarkeit und der inneren Beruhigung zu entwickeln.

Der Film ist wegen seiner technischen¹⁸ und künstlerischen Möglichkeiten ein besonders geeignetes Medium für Katastrophendarstellungen. Durch die Bewegtheit der Bilder, durch die Möglichkeit einer kontinuierlichen Erzählung, durch den dunklen Raumrahmen bei der Projektion und durch die damit gelieferte besondere Faszination kann der Kinofilm der Katastrophe, der Bedrohung plausibel naherücken und diese besonders authentisch vermitteln. Je intensiver und überzeugender die Katastrophe dem einzelnen Zuschauer auf den Leib rückt, desto intensiver werden sein Gefühl von der Nichtbetroffenheit und eine damit verbundene Erleichterung entwickelt. Hans Magnus Enzensberger ortet dieses ambivalente Gefühl als Ausdruck des fehlenden Zutreffens für den Zuschauer im konkreten Fall:

„Die Leute lieben Katastrophen, die sie nicht bedrohen. ... Ein ähnliches Phänomen ist der Voyeurismus bei Unfällen auf der Autobahn. Man muß nur einmal sehen, wie langsam die anderen am Unglücksort vorbeifahren, um einen Blick auf das Schlimme zu erhaschen, das nicht ihnen widerfährt.“¹⁹

Und der Filmkritiker Andreas Kilb spricht im Hinblick auf den Kinofilm von einer „Mischung aus Untergangsangst und Augenlust, die uns ins Kino treibt“²⁰, da der gewaltige technische Aufwand zur Vermeidung von Künstlichkeit – wie im Falle „TITANIC“ – die Katastrophe zur Poesie umgestaltet.

Kulturelle Befindlichkeit und filmische Apokalypsik

Die in den letzten Jahren zunehmend global denkende und fühlende Menschheit, die damit auf definitive Wirtschafts- und Kommunikationsinterdependenzen von weltumspannenden Ausmaßen reagiert, weiß um so deutlicher von ihrer Begrenztheit: Erschöpfbarkeit der Ressourcen, Entdeckung und Entzauberung auch letzter bisher unbekannter Landstriche und Meeresgegenden der Welt, Verletzlichkeit nationaler Ökonomie- und Politiksysteme durch entfernt stattfindende Vorgänge in Drittländern, zunehmende Armut, Wachsen der Wüsten und vieles mehr schaffen ein dumpfes Gefühl von Bedrohtheit und nahendem irreversiblen Zustand. Daß sich diese Befindlichkeit mit einem kalendarischen Einschnitt verbinden kann, ist nicht ganz neu. Eine spezielle kulturelle Strömung etwa, die durch Morbidität und Dekadenz gekennzeichnet war und sich „Fin de Siècle“ nannte, prägte die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Eschatologisches Denken in einer umfänglich säkularisierten modernen Gesellschaft hat sich inzwischen weithin seiner christlich-biblichen Lebensgrundlagen entäußert, so daß eine über den schieren Untergang hinausgehende apokalypti-

sche Perspektive kaum mehr betrieben wird. Die enthüllende und verweisende Vision, wie sie als Apokalypse des Johannes namengebend als letztes Buch des Neuen Testaments der Bibel christliches Denken immer beeinflusste, welches das Weltende mit Weltgericht beim Kommen des von Christus verkündeten Vaters und mit der Umwandlung der Welt in Verderbnis und Paradies in Aussicht stellte (Apokalypsis heißt im Griechischen Enthüllung; Sichtbarwerden, Erscheinung; Offenbarung, Belehrung), hat sich ihrer tröstlichen Dimension weithin entäußert und vermittelt schiere Bedrohtheit und Bedrücktheit. Viele der einseitig apokalyptischen Filme schlachten die biblische Offenbarung des Johannes aus, wobei Hollywoods Drehbuchautoren die Bewegung bestimmen²¹: „Armageddon“ (USA 1998) von Michael Bay, „Blade Runner“ (USA 1982) von Ridley Scott, Alex Proyas „Dark City“ (USA 1997) oder Kathryn Bigelows „Strange Days“ (USA 1995) sind Filmentwürfe solcher endzeitlicher Stimmung, die mit dem symbolischen Inventar der biblischen Offenbarung explizit oder versteckt operieren, ohne eben einen erlösenden Horizont in den Blick zu nehmen²². In der Apokalypse des Johannes heißt es dagegen schon zu Beginn:

„Siehe, er kommt mit den Wolken, und es werden ihn sehen alle Augen ... Ich bin das A und das O, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige.“²³

Es steht zu vermuten, daß ein gegenwärtig wiederholt zu beobachtendes Welt-Ende-Denken weniger mit dem Kalender als mit Lebensbedingungen und einer weltumfassenden Bewußtseinslage verbunden ist, konditioniert durch aufgeklärte Macherdynamik und gleichzeitige Angst vor dem angedachten Vorgehen in physikalischen, chemischen, biologischen, gentechnischen Bereichen. Dieses Bewußtsein der Ambivalenz des Daseins, dem es nicht mehr so recht gelingen will, einen eher ungebrochenen Fortschrittsoptimismus als Lebensgrundlage von Nation und Globus zu propagieren, schlägt sich in diversen Lebensbereichen, so eben auch in kulturellen Äußerungen wie Literatur und Film, nieder. Dabei überlassen es Autoren sehr häufig dem Nutzer des Angebots, Schlupflöcher des Entkommens in der dargestellten Dunkelheit der Bedrohung auszumachen. Die Phantasie der Autoren reicht häufig nur noch für die mitunter lustvolle Ausgestaltung des Labyrinths.

„Apokalyptische Rede enthält eine durch Zeichen verschlüsselte tiefere Wahrheit, die sich jedem Betrachter offenbart, der für das entsprechende Zeichenrepertoire sensibilisiert und somit imstande ist, die Botschaft wahrzunehmen.“²⁴

Die durch eine unbegrenzt scheinende Vorstellungsmacht imaginierte Film-Landschaft, in der sich – wie dargestellt – eine Fülle von umfassenden Katastrophen und auch subtileren Bedrohungsszenarien tummelt, schafft sich (neben dem grundsätzlichen wirtschaftlichen Interesse und der dominanten Absicht zu unterhalten) immer wieder Verdienste dadurch, daß sie das erwähnte Zeichenrepertoire

entwickelt und dem Zuschauer anheimstellt, auch Hoffnungsperspektiven zu entwickeln, die aus dem Untergangsgefühl hinausführen.

Auch hierzu gibt es diverse Beispiele eher schwierigeren Zugangs und besonderer Ambition wie Jean-Luc Godards „Week-End“ (Frankreich/Italien 1967), Andrej Tarkowskij's „Opfer“ (Schweden/Frankreich 1985), Mike Leighs „Nackt“ (Großbritannien 1993), „Crash“ von David Cronenberg (Großbritannien/Kanada 1995) oder David Lynchs „Lost Highway“ (USA 1996). In diesen Zusammenhang gehören Filme von Derek Jarman²⁵, aber auch ein zunächst vordergründig anmutendes Film-Puzzle wie „Short Cuts“ von Robert Altman (USA 1993), die bedrückende Weltuntergangs-Vision „Briefe eines Toten“ von Konstantin Lopuschanski (UdSSR 1986) oder die magische Filmankündigung einer neuen Sintflut „Die letzte Flut“ von Peter Weir (Australien 1977). Filme wie die zuletzt genannten markieren allerdings auch den kategorialen Unterschied zu den „gängigen“ Katastrophenfilmen und seinen eher vordergründig-spekulativen Schauwerten, da es Tarkowskij, Leigh, Lopuschanski, Weir, Altman und ihresgleichen um ernsthafte Reflexion über komplexe Sinnzusammenhänge geht.

Apokalyptische Vorstellungen im Film der letzten 20 Jahre mit einer bemerkenswerten Verdichtung in den 70er und 90er Jahren sind nicht an Jahrhundert- oder Jahrtausendangst gebunden, sondern folgen in ihrer Struktur durchgängig der Erwartungshaltung je nach Stimmungslage und Wahrnehmung der uns umgebenden Wirklichkeit (Krieg, Technikkatastrophe, Naturkatastrophe, wissenschaftliche Vision). Nicht die kalendarische Zeitenwende – ein menschlich vorgegebenes Datum –, sondern der Fortschritt der Menschheit findet zu apokalyptischen Prophetien und Spekulationen; der Mensch schafft sich immer Fortschrittlicheres, womit auch immer Schrecklicheres mitgedacht und mitrealisiert werden kann. Dies ist in Form des Films inzwischen nahezu unbegrenzt plausibel zu erdenken und zu gestalten. Und je krasser die Vorstellungswelt computergeneriert und aus allen Audioröhren rundum geräuschbegleitet und durchgestylt auf den Zuschauer zukommt, desto erlöster – für diesen Abend – flieht dieser in die tröstlich-triviale Welt seines abendlichen Nach-Kino-Alltags zurück.

Die Themen des Katastrophenfilms sind letztlich Unsicherheit, Angst und Sorge um die individuelle und die globale Zukunft. Warum sollte sich damit nicht die Botschaft verbinden, daß Liebe, Zuneigung, Vertrauen und alle anderen damit zusammenhängenden Qualitäten und Eigenschaften die geeigneten, wenn nicht einzigen Gegenmittel darstellen, der Angst und der Unsicherheit entgegenzutreten, um Zuversicht für das Weiterleben – je einzeln und in der Gesellschaft – zu schaffen? Vermutlich hat der Film „TITANIC“ genau dies beabsichtigt und gleichermaßen geschafft, weswegen er zu einem, zu *dem* epochalen Erfolgsfilm wurde: Die schaurig-schöne filmische Erinnerung an den historischen Schiffsuntergang wurde kompensatorisch ergänzt durch eine märchenhaft dimensionierte Liebesgeschichte. Der Todesschauer angesichts des Untergangs so vieler

wurde bewältigt durch die taschentuchtränkende Rührung über das Glück zweier edler Menschen. Warum nicht?

ANMERKUNGEN

- ¹ Focus, 5. 1. 1998, 136 (Interview mit James Cameron); Kritik zum Film z. B. v. J. Lederle in: film-dienst 26, 23. 12. 1997, 24 f.
- ² Der Spiegel, 23. 3. 1998, 230 f.
- ³ Angaben lt. AFR, in: FAZ, 4. 1. 1999.
- ⁴ Focus (A. 1) 133; film-dienst 6, 17. 3. 1998, 48.
- ⁵ Der Spiegel (A. 2) 226 f.
- ⁶ Ebd. 230.
- ⁷ film-dienst 7, 31. 3. 1998, 42. Nicht uninteressant ist allerdings, daß „TITANIC“ weder im Darstellerbereich noch in der Kategorie Drehbuch bedacht wurde.
- ⁸ Titanic-Buch-Autor Eric Fosnes Hansen, Der magische Schiffbruch, in: Der Spiegel (A. 2) 235
- ⁹ Ebd. 226–239
- ¹⁰ Nr. 1 v. 17. 1. 1998, 8 S.
- ¹¹ A. Kilb, Titanic im Kopf, in: Die Zeit, 19. 03. 1998, 1.
- ¹² Zum Begriff vgl. Buchers Enzyklopädie des Films (Luzern 1977) 401.
- ¹³ „In Nacht und Eis“ (Deutschland 1912; Regie: Mime Misu); „Atlantic“ (Deutschland/Großbritannien 1929; Regie: E. A. Dupont); „Titanic“ (Deutschland 1943; Regie: H. Selpin); „Der Untergang der Titanic“ (USA 1952; Regie: J. Negulesco); „Die letzte Nacht der Titanic“ (Großbritannien 1958; Regie: R. Ward Baker); „S. O. S. Titanic“ (Großbritannien/USA 1979; Regie B. Hale [TV-Produktion]); „Titanic“ (USA 1996; Regie R. Lieberman [TV-Produktion]); „Titanic“ (USA 1997; Regie: James Cameron).
- ¹⁴ Beispiele dafür: „Der Tag, an dem die Erde stillstand“ (USA 1951; R. Wise); „Kampf der Welten“ (USA 1953; Regie: B. Haskin); „Die Dämonischen“ (USA 1956; Regie: D. Siegel) mit den Remakes „Die Körperfresser kommen“ (USA 1977; Regie: Ph. Kaufman) u. „Body Snatchers“ (USA 1992; Regie: A. Ferrara); „Das fünfte Element“ (Frankreich 1997; Regie: Luc Besson); „Men in Black“ (USA 1997; Regie: B. Sonnenfeld).
- ¹⁵ Vgl. Lexikon des Internationalen Films, hg. v. Kath. Institut für Medieninformation u. Kath. Filmkommission für Deutschland (Reinbek 1987) Bd. 4, 1861
- ¹⁶ P. Lachat, aus, fertig, schluss, achtung, fertig, los. Blick auf das Ende der Welt und auf das Danach im Film, in: ZOOM 12/1993, 16
- ¹⁷ Zitiert nach dem RTL-Kalender 1999. Reihenfolge: 1. „Titanic“. 2. „Star Wars“. 3. „E. T.: The Extra Terrestrial“. 4. „Jurassic Park“. 7. „Return of the Jedi“. 8. „Independence Day“. 9. „The Empire Strikes Back“. 11. „Jaws“. 13. „Men in Black“. 15. „Twister“. 18. „The Lost World: Jurassic Park“.
- ¹⁸ Buchers Enzyklopädie (A. 12) 401
- ¹⁹ Der Spiegel (A. 2) 238.
- ²⁰ Die Zeit (A. 11) 1.
- ²¹ Vgl. A. von Müller, „Apokalypse now and later“. Der Endzeitliche Film als Wachtraum der Weltgesellschaft, in: Die Zeit, 30. 12. 1998.
- ²² Zu diesem Thema ausführlich: G. M. Martin, Am Ende der Zeiten: Befreiung vom Hass (Apokalypse im Film), in: ZOOM 12/1993, 6–15; M. Stiglegger, Fin de Siècle – Fin du Globe. Endzeitstimmung im Film der 90er Jahre, in: film-dienst 21 (13. 10. 1998), 4–8; ders. ähnlich in: ZOOM 12/1998, 12–18; M. Staiger, Die Ästhetisierung der Endzeit. Apokalyptische Visionen im Film, in: film-dienst 21, 13. 10. 1998, 8–10.
- ²³ Offb 1, 7 f.
- ²⁴ Staiger (A. 22) 10
- ²⁵ Vgl. R. Zwick, Dunkle Visionen. Apokalyptische Motive in den Filmen Derek Jarman, in: film-dienst 21, 13. 10. 1998, 10–13.