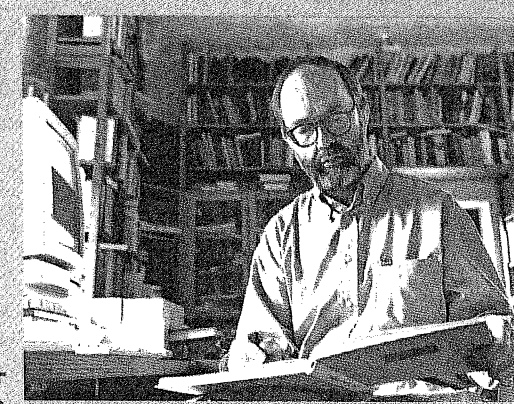
Dortmund 2001

MARTIN GECK



Festschrift
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Ares Rolf und
Ulrich Tadday

hgfarben musikverlag

Martin Geck
Festschrift zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Ares Rolf und Ulrich Tadday

Klangfarben Musikverlag
Dortmund 2001

Die Deutsche Biblitothek - CIP-Einheitsaufnahme

Rolf, Ares:
Martin Geck : Festschrift zum 65. Geburtstag /
Ares Rolf ; Ulrich Tadday. - Dortmund :
Klangfarben-Musikverl., 2001
ISBN 3-932676-07-6

Umschlaggestaltung: Sonja Kuprat
Druck: Zeitdruck, Dortmund

Alle Rechte vorbehalten
© 2001 Klangfarben Musikverlag Martin Hartmann

ISBN 3-932676-07-6

Ares Rolf	Vom „wilden Wesen" in der Musik. Versuch über das dritte Brandenburgische Konzert	255
Jean-Claude Zehnder	Johann Sebastian Bachs Choraltrio über *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt* (BWV 688)	269
Yoshitake Kobayashi	Die Seufzermotivik in J. S. Bachs Werken als Ausdruck der Melancholie und anderer Affekte	285
Siegfried Oechsle	Die melancholische „Schwere" des „stetigen Studierens, schreibens und nachsinnens". Heinrich Schütz' Arbeit an der Tradition	301
Reinmar Emans	Die Charakterisierung des „Witzes" („Argutezza") bei Emanuele Tesauro und seine Umsetzung in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts	315
Dietrich Helms	Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus	325
Egon Voss	Einige Gedanken zum Einfluß des Kontextes auf die Beurteilung des semantischen Gehaltes von Musik	353
Jürgen Link	Bläulich beschattete Augen und Musikalität als Stigmata der „Entartung": Normalismus und melancholisch-ironische Leitmotivik in den „Buddenbrooks"	361
Wolfgang Martin Stroh	„Tsen brider sajnen mir gewesn" – Der besondere Humor jiddischer Musik und dessen Erscheinungsformen in Deutschland	371
Aaron Eckstaedt	Jenseits von Hawa Nagila – ein musikethnologischer Fund und melancholische Erfahrungen einer Feldforschung zur Tradition chassidischer Musik	393
Richard Klein	Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner	409
Claus-Steffen Mahnkopf	Des Titanismus Fall – oder: Tod und Liebe im Film	419
Christian Kaden	„Beamtenarsch" – Vokalitäts-Lyrik im Punk-Rock	429
Wilfried Raschke	Der Angriff Guildo Horns auf die Fleischtöpfe der Schlagerbranche	441
Patrick Hollstein	Arrangement von „Guildo hat euch lieb"	445
Reinhard Fehling	Die Vorstellung und Verformung Martin Gecks dargestellt durch die Schauspielgruppe des Instituts für Musik und ihre Didaktik zu Dortmund unter Anstiftung des Herrn Komponisten	453

Schriftenverzeichnis Martin Geck 477

Register 487

Claus-Steffen Mahnkopf

Des Titanismus Fall – oder: Tod und Liebe im Film

„Haben Sie schon mal von Dr. Freud gehört? Was er über die männliche Besessenheit, was *Größe* anbelangt, bemerkt hat, dürfte Sie interessieren, Mr. Ismay." (Rose DeWitt Bukater)

Titanic – dieser Film ist symphonischen Wesens. Seine schiere Länge, die Ansprache der Massen und virtuell der Menschheit, das Epische der historischen Narration, die Verstrickungen mit mythischen Elementen, der mediale Einsatz einer Allround-Akustik, die Realistik der visuellen Umsetzung, das Luxuriöse seiner Ausstattung, seine bipolare Dramatik, das Durchführungshafte seiner Handlungsteile – all das ist von musikalischer, orchestral instrumentierter Kraft. Die Assoziation mit dem Rezeptionsmodus von Wagners totalisierender Kunst liegt nicht fern und durchzieht durchaus die weltweite Aufnahme dieses Films als Untergangs- wie Erlösungsmythos in einem. Und seine geschichtsphilosophische Dimension, am Ende des Jahrhunderts der Dialektik der Aufklärung dessen erste exemplarische Großkatastrophe sowohl gleichsam authentisch zu rekonstruieren als auch in ein Märchen von der ganz großen Liebe zu kleiden, also die nochmalige Evokation eines Menschenbilds, dessen Zerstörung uns allen am Millenniumswechsel zu schaffen macht, paßt voll und ganz zu jener musikalischen Tradition, die, in Oper und Konzert, mit nämlichen Stoffen und Sujets ganz Ähnliches thematisierte. Ist der Film *auch* die Fortsetzung dessen, was Große Musik an der Neuen verlor, dann verwundert es nicht, wenn am Ende des Jahrhunderts avantgardistischer Ikonoklasmen es ein Massenmedium – mit fast unbegrenztem technischem und finanziellem Aufwand und für ein ebenso großdimensioniertes Publikum – ist, das das „letzte", d. h. eben dieses Jahrhundert durch die Darstellung aufklärerisch *und* durch die Phantasmagorie tröstlich zur Abrundung bringende Kunstwerk[1] hervorbringt.

*

Immerhin, die Musik, die dieser Essay zu fassen sucht, untermalt nichts Geringeres als die wohl meistgesehene Liebesszene der gesamten Kulturgeschichte. Die von James Horner erdachte ist schlicht und einfach gebaut; Struktur und Semantik klaffen nicht auseinander. Ist sie denn Kitsch, dann beschönt sie das nicht, will nichts verschleiern, supponiert keinen Kunstanspruch. Verlogenes fehlt ihr, sie weiß, daß sie nur zur Stimmung beisteuert und begleitet, fürs Innerliche, das „Romantische", das Sich-Verlieben und die Verliebtheit, die Verlassenheit, die buchstäbliche Isolation in den weiten Räumen des Ozeans, für Abschied und Trennung – eine Melodie für die Innenwelt im Umfeld einer ganz und gar weltlichen: technologischen Tragödie.

Die Muster der Emphase wie der Zurückweisung von James Camerons Spätjahrhundertmythos ähneln denen Wagners: den einen zu direkt, zu hautnah, wie ein psychologisches Konditionierungsprogramm, zu eindimensional – den anderen genau das: die Sache selbst im Zentrum ohne alles Wenn und Aber. Man mißverstünde den erfolgreichsten Film aller Zeiten, wenn man darin nur eine geschickte Manipulation der Billettkäufer sähe. Seine Funktion ist es, geschichtliche Angstpotentiale genauso wie tiefenpsychologische Wunschphantasien kathartisch „aufzuarbeiten". Über die Qualität entscheidet weniger die Kunsthaftigkeit der story[2] als die Umsetzung des Films als eines Films, also die Bilderwelt. Und an dieser muß schon etwas gewesen sein, wenn diejenigen, die sich nicht sofort ihr verweigern, gleich mehrmals das Kino aufsuchen. Das frei erfundene Märchen der klassenüberspannenden Liebe zwischen Rose und Jack hat trotz oder gerade wegen der Stereotypie seiner story ein Charisma, das nicht nur dem technischen Aufwand, der diesmal glücklicherweise im Dienste der Poetisierung der Bildersprache steht, und dem historischen Authentizismus geschuldet ist, der die Illusion des Damals-Dabeigewesen-Seins erzeugt. Es liegt auch an der Legierung der Liebesgeschichte mit der Vorführung der ersten großen Katastrophe des 20. Jahrhunderts an dessen Ende, erzählt von einer, die dabei war, jener Katastrophe, die nicht nur zu einem Mythos eben dieses Jahrhunderts wurde, sondern zu einem jedes Einzelnen, dessen Kindheitsschock nun erlebbar wird. Der Tod von 1500 unschuldigen Menschen in eiskaltem Wasser, Beispiel für die Folgelasten jener Dialektik der Aufklärung, die als Leitmotiv unseres technologischen Zeitalters fungiert, macht *Titanic* zum Film des Abschieds nicht nur von jener Zeit, die mit jenem Untergang verschwand, sondern auch von jener, die wir zugunsten einer völlig unklaren Zukunft nun selber zu verlassen dabei sind. Doch daß es nicht nur um Tod, Katastrophe und action allein ging, beweist, daß dieser Film weltweit als Liebesfilm, als *der* Liebesfilm rezipiert wurde.

Die Liebesgeschichte gehört strukturell (nicht der psychologischen Präzision nach) zu denen von Tristan und Isolde sowie Romeo und Julia, und gleichzeitig überbietet sie die historischen Vorbilder. Der traditionellen Aristotelischen Forderung nach Einheit von Handlung, Raum und Zeit gemäß, hat das Paar nur wenige Stunden, sich Ja zu sagen, sich zu vereinen und zu sterben. Erste Liebe, erster Sexualakt und Liebestod innerhalb von kaum mehr als acht Stunden – solche temporale Komprimierung von Lebenserfahrung ist kaum je selber erlebt und trotzdem Teil unserer Sehnsüchte – der Sehnsucht nach der totalen Unmittelbarkeit der Liebe, die ja nur in der ersten zu haben ist, die aber kaum je so unmittelbar war. Wer schon verliebte sich in jungen Jahren zum ersten Mal, um Stunden später schon das Bett zu teilen – und zwar so unverhofft, daß es zu keiner Reflexion darüber kommen kann? Genau das aber führt der Film vor. Die Verschränkung von Krimielementen und romantischer Liebesflucht beschleunigt Lebenszeit in einem Maße, daß alles, was geschieht, unmittelbar und distanzlos über die beiden Liebenden hereinbricht. Wer aber wünschte sich nicht, einst

so geliebt zu haben, wer wünschte sich nicht, wieder so zur eigenen Adoleszenz zurückkehren zu können? Jedenfalls ist das bei jenen nicht wenigen zu vermuten, die nach einigen Wochen bereits mehrere Duzende von Kinobesuchen absolviert haben. Der Verkaufsschlager galt der Katharsis für die geschichtsphilosophisch informierten Intellektuellen genauso wie für diejenigen, die zu ihrer verlorenen Jugend stehen möchten, für Technikfreaks genauso wie für romantische Seelchen.[3]

*

Im Vergleich zu anderen Filmmusiken des gleichen Komponisten (wie etwa der zu *Deep Impact*) zeigt, daß James Horner sich der besonderen Herausforderung eines Films dieses Kalibers bewußt war.[4] Die Musik ist durchkomponiert, zwar im tonal Üblichen restlos gehalten (doch keineswegs postmodernistisch bzw. stilkleptomatisch wie etwa Nymans Einrichtungen für Greenaway oder dessen Musik zu *The Piano*), aber darin gleichsam autonom, deutlich getrennt von der „originalen" Musik der Handlung, der irischen Tanzmusik und der Schiffskapelle mit ihrer Salonmusik bzw. dem berühmten Choral. Daß die Szenen des Euphorischen – der Aufriß des Schiffes, die Abfahrt, die Seefahrt etc. – mit affirmativer: beschwingter und froher Musik unterlegt wird, scheint mir unproblematisch. Bedauerlich – und sicherlich auch als eine Konzession an die Kommerzialität des Films interpretierbar – ist der Umstand, daß die Musiken zu den Katastrophen – die Fahrt auf den Eisberg zu, dessen Kollision, die Panik und vor allem der zutiefst ergreifende Untergang des Schiffes: sein Auseinanderbrechen sowie das vertikale Versinken des Hecks – so konventionell ausfallen: Einige unregelmäßigen Metren und ein paar „schräge" Akkordverbindungen sind alles, was als Avanciertes herhalten muß. Mag man zwar von einem Film mit globalem und universalem Anspruch nichts Avantgardistisches erwarten wie etwa die Verwendung Neuer Musik (man denke an den kühnen Kubrick von *2001: Odyssee im Weltraum* oder *Shining*), man kann aber, und zwar gerade um der Eindringlichkeit der Wirkung willen, Überzeugenderes, tiefer unter die Haut Fahrendes verlangen. Leider scheinen die Zeiten filmischen Wagemuts in dieser Hinsicht vorüber. Nicht so steht es meines Erachtens um die „romantische" Seite. Ich glaube nicht, daß atonale, „neue" Musik in diesem Kontext die Liebesgeschichte von Rose und Jack musikalisch hätte fassen können.

Ähnlich wie Anspruch, Aufbau, Themenwahl und Überwältigungsästhetik des Films Wagnersche Dimensionen evozieren, fungiert auch sein „Liebeslied"[5] leitmotivisch, es erscheint immer wieder in verschiedenen instrumentalen oder auch vokalen Färbungen, ausschnittshaft, mit welchselndem Kontext, jedoch nicht für symphonische Zwecke. Aus dieser Melodie wird nichts gemacht, sie bleibt, was sie ist. Filmmusik ist Filmmusik. Die Melodie ist Ikone, nicht Struktur eines Kunstwerks. Die Durchführung des Themas Liebe bleibt der Leinwand vorbehalten.

Dieses Liebeslied sei musikalisch untersucht.[6] Formal gliedert sich das Stück mit seinen 121 Takten in drei Teile zu je 40 bzw. 41 Takten; es hat den folgenden Aufbau:

1. Teil
T. 1 Vorspiel (8 = 4 + 4 Takte)
T. 9 1. Strophe (8 Takte + ihre Repetition)
T. 25 Refrain (8 + 9[7] Takte)

2. Teil
T. 42 2. Strophe (wie oben)
T. 58 Refrain (wie oben, jedoch mit Verschränkung des letzten Takts mit dem ersten des Zwischenspiels)
T. 74 Zwischenspiel (4 [entspricht Vorspiel] + 4 Takte Modulation nach f-Moll)

3. Teil
T. 82 Refrain als 3. Strophe
T. 98 24taktiges Nachspiel mit Motiven des Refrains und des Klaviervorspiels

Der melodische Raum besteht zum einen aus der authentischen Region des Viertongebildes *dis–e–fis–gis* (Strophe), zu anderen aus der plagalen mit einer ausgreifenden Oktave *h–h*[1] mit Erweiterung nach unten zum Ton *a* (Refrain). In der ausnehmend schlichten Melodieführung stechen zwei Besonderheiten hervor: einmal, daß der Schlußton der Strophe (*h*) eine große None über A-Dur bildet, zum zweiten, daß der „emphatische" Oktavsprung im Refrain harmonisch auf einem Nonenvorhalt landet (wiederum *h* über A-Dur), so daß das neutrale und so konsonante Intervall der melodischen Oktave harmonisch spannungsgeladen wird. Tonartlich arbeitet das Stück mit vier Bereichen: cis-Moll im Vorspiel und Refrain, E-Dur (Strophe), f-Moll (nach der Modulation zum dritten Teil) und As-Dur im Nachspiel, also mit zwei ♭- und zwei ♯-Tonarten. Die Instrumentation besteht aus Klavier bzw. schlagzeuglosem Synthesizer mit softigen Streicher- bzw. Pseudofrauenchorfarben und natürlich mit der Oboe als individualisierendem Instrument mit nocturnaler Aura.

*

Das Liebeslied erscheint im Film fünf Mal, stets gebunden an die Liebe zwischen Rose und Jack. Da diese aber erst in der Mitte des Films Wirklichkeit wird, ist diese Musik lange aufgespart.

1) Rose beschäftigt Jacks eindeutige Aufforderung, aus ihrer Welt auszubrechen und zu ihm zu finden. Nach einem „feudalen" Tee im Salon der ersten Klas-

se spricht sie die entscheidenden Worte „I changed my mind". Danach setzt die berühmte Szene am Bug ein, die im ersten Kuß der beiden terminiert.

2) Die einzige Stelle, an der wenigstens einer der beiden Protagonisten – Rose – nackt zu sehen ist, ist die Malszene, sicherlich der erotischste und vielleicht auch der poetischste Moment des Films. Es spricht für *Titanic*, daß entgegen aller Erwartung und trotz Roses Bestimmtheit, sich wie die Mädchen in Paris malen zu lassen, das Paar keusch bleibt.

3) Zur veritablen Liebesszene kommt es, weil das Paar in das tiefe Schiffsinnere, in den Laderaum, gejagt wird; der Verfolger, Spicer Lovejoy, erreicht auf diese Art das genaue Gegenteil seines Auftrags. Es ist nun Rose, die den Mann zum Liebesakt auffordert, während dessen das Bild zur Frontalaufnahme der dunklen, nächtigen, besternten See mit dem Schiff kleinst in der Mitte wechselt. Die Modulation der Liebesmelodie kündigt einen Augenblick besonderer Intensität an: Man sieht aus der Außenperspektive eine Frauenhand an die beschlagene Innenseite des Autofensters schlagen. Die darauf folgende Innenaufnahme zeigt, daß die Liebesszene ihren Höhepunkt überschritten hat.

4) Auf dem Deck danach erklärt Rose Jack ihre Absicht, mit ihm gemeinsam das Schiff zu verlassen und somit mit ihrer Welt definitiv zu brechen. Auch hier kommt es zu einem musikalisch untermalten Kuß, der, so will es die Filmhandlung, zur Peripetie der Handlung insgesamt beiträgt: Die Eiswarner werden abgelenkt und entdecken den Eisberg zumindest verzögert.

5) Während der Einfahrt in New York, unter Regen (als jetzt ungefährlichem Wasser) und an der Freiheitsstatue vorbei, wird Rose gebeten, ihren Namen zu nennen. Als „Witwe" sagt sie „Rose Dawson" und bezeugt ihre neue Identität.

*

Die formale Struktur eines dreistrophigen, partiell durchkomponierten Liedes, das Quadratische der Syntax, die Reduziertheit der melodischen Führung, das Fehlen einer ambitionierten oder feingliedernden Harmonik, die Floskelhaftigkeit der Motive – all das spricht für ein schlichtes musikalisches Gebilde, das man getrost vergessen könnte, gäbe es nicht einige wenige Besonderheiten, die den Liebreiz dieses Stückes ausmachen. Neben den bereits erwähnten melodischen Feinheiten sticht die prima facie gewaltsam anmutende, aber dennoch musikalisch gleitende Modulation nach f-Moll, der Tonart des dritten Teils hervor. Die Folge cis-Moll, H-Dur, A-Dur und Gis-Dur (mit einer melodisch bedingten zusätzlichen Sexte, die sich in die Oktave des darauffolgenden Fis-Dur löst) wird im Baß durch eine stufenweise abwärts geführte Linie gestützt und in der Oberstimme durch die aufsteigende lineare Bewegung *h–cis–dis–e–fis–as* (= *gis*) angetrieben. Das erreichte f-Moll überrascht, zumal es nicht als Tonika, etwa dominantisch, gefestigt wird, sondern sich als die VI. Stufe, die Trugschlußstufe von As-Dur erweist, das aber eben mit diesem f-Moll gerade umgangen wird. (As-Dur wird nur mit den Stufen IV, V und VI umkreist). Die Modulation ist

stark linearen Wesens und zielt auf einen radikalen Farbwechsel, den nach den ♭-Tonarten – und dies obwohl sich das vorige Fis-Dur, betrachtet man f-Moll enharmonisch als eis-Moll, als dessen (verselbständigter) Neapolitaner erklärt.[8]

Diese Modulation ist nicht nur semantisch und expressivistisch der Kern des Stücks, sondern an ihr zeigt sich so etwas wie Struktur in einem strukturarmen Stück Musik. Der Ton *gis / as* fungiert als Scharnier jener vier Tonarten, die es ausmachen: als Quinte, Dur- und Mollterz und als Grundton. Und dieser Ton wird melodisch faßlich plaziert: in cis-Moll als Anfangston der Modulationsmelodie T. 78, in E-Dur als Hochton der Melodik, in f-Moll als Anfangston der Singstimme und in As-Dur als Schlußton. Auf diese Weise sind Strophe und Refrain bzw. der dritte Teil mit den beiden vorigen vermittelt.

Diese besondere, peripetische Wendung der Harmonik ist stets gekoppelt an Momente größter Nähe zwischen Jack und Rose, an eine erotische: körperliche Berührung:

1) erster Kuß am Bug des Schiffs in der Abenddämmerung;

2) symbolisierter Orgasmus während der Liebesszene im Auto (Rose schlägt ihre Hand auf die beschlagene Fensterscheibe);

3) Kuß nach Roses dem Geliebten bekannt gegebener Entscheidung, gemeinsam vom Schiff zu gehen;

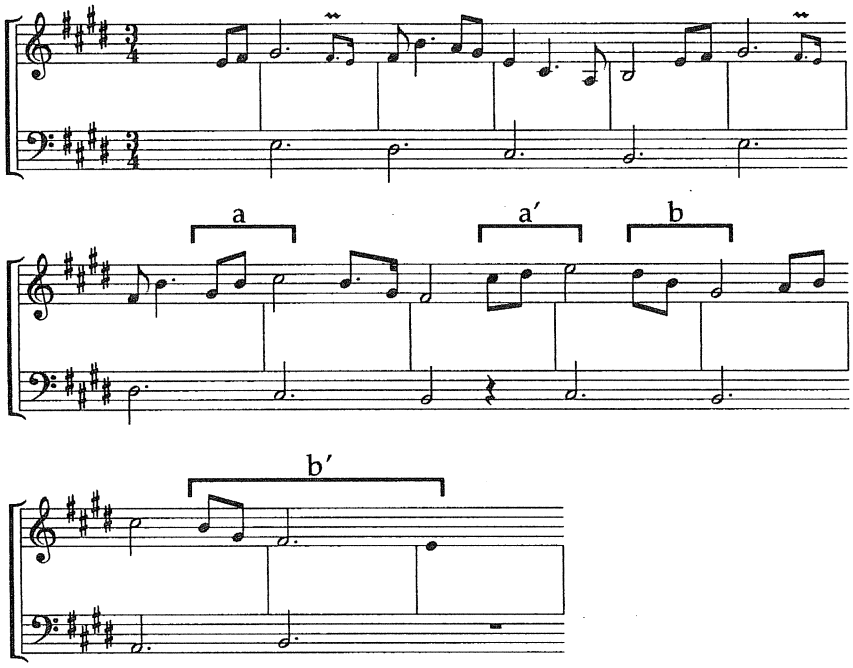
4) Rose springt vom Rettungsboot wieder auf die Titanic zurück, um bei Jack zu bleiben;[9]

5) in der Schlußszene, dem geträumten lieto fine, der Kuß im Treppenhaus vor allen (applaudierenden) Leuten, als sich die Tür öffnet.

Diese besondere harmonische Wendung wird im Liebeslied zweimal ausgespart: einmal in der Malszene, die bekanntlich keusch bleibt, das andere Mal bei der Einfahrt in New York vor der Freiheitsstatue, als Rose ihren neuen, selbst gewählten, ihre nun gefundene Identität ausdrückenden Nachnamen nennt – sie ist allein. Die eindeutige Korrelation ist zwingend: Jene Modulation ist stets an die erotisch-körperliche Verknüpfung zwischen beiden gebunden. Ist Rose allein oder fehlt die Berührung, so wird sie vermieden. Daß dies so eindeutig ist, läßt darauf schließen, daß es mit Absicht, mit Kalkül geschah. Und dies stützt die These, daß jenes Liebeslied leitmotivische Funktion aufweist: Die musikalische Struktur ist eindeutig an eine szenische Vorgabe gekoppelt. Daher bedarf diese Musik keiner Verarbeitung oder Fortentwicklung, wie es mit der übrigen Filmmusik durchaus geschieht. Sie fungiert allegorisch, mit expressiven Konnotationen; ihr partialisierendes Erscheinen wird zum Sprachelement, zum Deutungsträger, zu einem Abrufbaren, genau wie es der Wagnerschen Leitmotivtechnik unterstellt wird.

*

James Horner arbeitet in enger verwandtschaftlicher Nähe bzw. auch in syntaktischen Kombinationen mit einer melodischen Variante, die dem Akkordmuster[10] des Vorspiels überlegt wird und, in seiner 3/4-Version, folgende Gestalt aufweist:



Die Achttaktigkeit des Vorspiels wird dergestalt erweitert, daß das Periodische zugunsten eines sich entwickelnden Satzmodells aufgehoben wird. Beide Viertakter enden dominantisch, der zweite jedoch nach melodischer Intensivierung (Motiv a), aus der ein Nachsatz entwickelt wird, der mit dem Motiv b bzw. b′ (und verbunden mit dem deutlich herabgesetzten Tempo) einem melancholischen Ton zur Geltung verhilft, der für die Verwendung dieser Melodie typisch ist.[11]

Diese monodische Linie ist das erste, was der Zuschauer im Kino hört; er sieht dabei die Abfahrt des Schiffs, das Winken und Abschiednehmen der Passagiere an der Reling; diese Szene wirkt durch einen Filmtrick wie ein historisches Dokument aus dem Jahre 1912 (1). Auch die wenigen authentischen Aufnahmen mit Relikten aus dem jetzigen Schiffswrack auf dem Meeresgrund werden von Fragmenten dieser Melodie leise begleitet (2). Am Beginn des Selbstmordversuchs Roses erklingt ein Ausschnitt (3), während die Musik die herzergreifende, langatmende, die Blicke von Rose und Jack schmachtend auskostende, von Feuerwerk überstrahlte Abschiedszene, den Augenblick, der ganz dem Schicksal der beiden Protagonisten gehört, gleichsam durchsingt – Rose springt unvermittelt vom Rettungsboot auf das Schiff zurück: immerhin möglicherweise ihr Todesurteil, zumindest eine Entscheidung für einen gemeinsamen Liebestod (4). Auch als Rose gewahrt, daß Jack bereits tot ist und das rettende Boot zu spät zurückgekehrt ist, hört man jene Musik; zu den fallenden Dreiklängen (Motiv b) verschwindet Jack in den Tiefen des Meeres (5). Sie erklingt ebenso zu den Bildern mit den Rettungsbooten am nächsten Morgen in der Nähe der Carpathia (6), und als die Alte Rose zur Reling geht, um den Diamanten dem Wasser zurückzugeben (7). Das letzte Auftreten, diesmal in ganzer instrumentaler Pracht (ähnlich 4) am Ende des Films: Die schlafende Alte Rose wird gezeigt, nachdem die Kamera an den

Bildern ihres erfüllten Lebens als, wie man heute sagen würde: emanzipierter Frau vorbeischwenkt. Ihr Traum wird sichtbar: Die Kamera steigt in die Tiefen des Wracks hinab, das sich computeranimiert belebt und mit Farbe erfüllt. Man gelangt in das Treppenhaus der Titanic, wo das Paar, der einfache Junge der dritten Klasse und das Oberklassenmädchen im vollen Schmuck, sich glückvoll und von allen „Besseren" bewundert in einem langen Kuß vereinen. Der Film ist nach über drei Stunden zu Ende (8). Auch hier sind die semantischen Bezüge zwischen Handlung und Musik eindeutig und daher leitmotivischen Charakters: Die Musik bezieht sich auf Melancholisches: auf Rückschau, Sehnsucht, Traum und Imagination (1, 2, 7, 8), auf Freitod, Liebestod bzw. Rettung (3, 4, 6) sowie letztlich auf den realen Tod selbst (5).

*

Melancholie, etwa in Kants Anthropologie oder im Zusammenhang mit Dürers berühmtem Bild, wird gemeinhin mit geistiger Tiefe und produktiver Verstimmtheit in Verbindung gebracht, nicht einfach nur mit Trauer oder tristanesker Sehnsucht. Und so mag man sich fragen, ob sich die reizfroh mediale Inszenierung von Abschied, Tod, Desillusion und Erinnerung an Euphorisches, wie sie dieser Film aufwendigst vorführt, mit jener so verstandenen melancholischen Gestimmtheit überhaupt berühren kann oder ob man nicht vielmehr feststellen muß, daß er insofern typisch für den (End)Zustand von Kultur am ausgehenden 20. Jahrhundert ist, als er das Fehlen jener geistigen Tiefendimension genauso exemplifiziert wie die Sehnsucht nach eben einer solchen Wirklichkeit. Melancholie ist aber, psychoanalytisch, auch der Ambivalenz geschuldet. „Die Melancholie hat ... etwas mehr zum Inhalt als die normale Trauer. Das Verhältnis zum Objekt ist bei ihr kein einfaches, es wird durch ein Ambivalenzkonflikt kompliziert."[12] Und es ist ein zutiefst ambivalentes Lebensgefühl, auf das *Titanic*, in grandioser Antizipation eines Regisseurs, der sich bislang einem radikalen Antisentimentalismus verschrieben hatte, antwortet: Ich meine unsere Ambivalenz der historischen Vergangenheit gegenüber, dem technischen Fortschritt, der Pracht der Adelsgesellschaft, dem Freiheitsrausch, der einst von Amerika ausging, dem Ideal einer sozial unvereinbaren Liebe gegenüber, ja gegenüber dem Liebestod als Inbegriff des Tristan-und-Isolde-Haften.[13]

Wie immer auch man das Ineins aus Melancholie und Trauer, Ambivalenz und Objektfixierung sowie aus Produktivität und Regression auflösen mag: Keinem anderen Kunstwerk, keinem Buch, keiner Symphonie, keinem Bild oder Installation gelang es (und darin muß dieser Film als buchstäblich letztes Artefakt des 20. Jahrhunderts gelten), im Zeichen eines epochalen Abschieds eine durch und durch melancholisierte Weltöffentlichkeit anzurühren – als *Titanic*.

Anmerkungen:

1 Vielen erscheint das Prädikat „Kunstwerk" verdächtig, stammt doch dieser Film einmal nicht aus der autonomen Kunst. Andererseits: James Cameron ist ein fanatischer, perfektionistischer Autorenregisseur, dessen Obsession unbeschadet äußerer Hindernisse und von Imperativen Anderer realisiert, was zu realisieren ist. *Titanic* ist ein seltenes Beispiel dafür, daß auch der Sphäre der kommerziellen Produktion, in der allein ein Aufwand wie dieser überhaupt möglich ist, Großes zu erwachsen vermag. Eben deswegen kann sich erweisen, daß Kulturindustrie nicht nur und per se falsches Bewußtsein produziert. In singulären Produktionen schlagen ihre Mechanismen in das um, was von ihr am wenigsten erwartet wird. Das schließt natürlich nicht aus, daß solche Produkte *trotzdem* in die Aporien der Massenkultur verstrickt werden: Des Films nachträgliche Totalvermarktung über Fernsehheiratsshows, Requisitenverkaufsausstellungen, Verbreitung eines Starkults Leonardo di Caprio als des neuen Teenie-Idols usw. – selbst Schmuddelpornos fehlten nicht –, ist die andere Seite dieses wahrhaft säkularen Filmereignisses.

2 Gleichwohl ist die Differenz zu handelsüblichen Actionfilmen frappant: Dort wächst die Spannungskurve stetig, bis buchstäblich in allerletzter Sekunde die Menschheit vor dem Atomtod oder intergalaktischer Invasion gerettet wird, woraufhin sich die tapferen Akteure lächelnd und sich endlich zuküssend zu einem Drink einfinden, als ob nichts gewesen wäre. Cameron brach schon in *Terminator* mit derlei: Die Katastrophe ist permanent und führt zu keinem happy-end. *Titanic* zeigt eine geniale Lösung zwischen der Notwendigkeit, den falsch glücklichen Schluß zu vermeiden, und der, eine versöhnliche Perspektive wenigstens anzudeuten: Der Liebestod betrifft nur einen der beiden, den Retter der Überlebenden.

3 „Teenager-Gefühle (sind) die intensivsten des ganzen Lebens. Im späteren Leben verflachen sie und werden durch Erfahrung verdorben ... Es gibt dieses Gefühl, wenn man sechzehn oder siebzehn ist, daß man meint, man stehe kurz vor einer unglaublichen, noch nie dagewesenen Entdeckung, auch wenn die meisten anderen Menschen diesen Punkt schon überschritten haben. Aber es passiert gerade dir, und es füllt dein ganzes Universum aus. *So* intensiv fühlt man nur in diesem Alter. Mit anderen Worten, Jugendliche verstehen ‚Titanic' quasi von selbst. Erwachsene dagegen spricht der Film an, wenn sie nur ein bißchen ehrlich zu sich selbst sind und das Glück hatten, so tief zu empfinden, als sie jung waren. Der Film wird in ihnen zumindest den Wunsch nach der Intensität dieser Gefühle wecken, wenn er auch sonst nichts bewirkt. Und dann gibt es da noch jene Minderheit, die entweder nie so tief gefühlt oder die sich diesen tiefen Gefühlen verschlossen hat, die ihre Gefühle weggesperrt ... hat. Diesen zwanzig Prozent wird der Film nichts geben. Außer, sie mögen ihn aus anderen Gründen." (Interview mit James Cameron, in: *Titanic. James Camerons illustriertes Drehbuch*, Nürnberg 1999, S. XI f.)

4 Die Partitur der Filmmusik war kommerziell nicht zugänglich; ich beziehe mich nur auf den Film bzw. die CD (*Music from the motion picture „Titanic"*, Sony, SK 63213, 1997).

5 Man muß deutlich unterscheiden zwischen den instrumentalen Fassungen im Film, die einer „absoluten" Musik gleichkommen, und dem Titelsong, in dem die Singstimme bzw. die „personality" einer Celine Dion dominiert. Meine musikästhetische Ausführung bezieht sich auf das erstere. Über die Belanglosigkeit des Textes von Will Jennings sei hier nicht verhandelt; seine Dürftigkeit hat nichts mit der Komplexität des Films, seine falsche rhythmische Setzung in Musik nichts mit dessen technischer Perfektion gemein.

6 Grundlage der Analyse ist die Ausgabe „My heart will go on (Love Theme from ‚Titanic')" – gesetzt für Gesang und Klavier bzw. Gitarre –, erschienen 1997 bei Famous Music Corporation.

7 Erweiterung in T. 38/39.

8 Diesem ist Dominantisches durchaus inhärent, wenn man in diesem Fis-Dur Anteile von His-Dur (*fis* als tiefalterierte Quinte, *ais* als Septime, *cis* als kleine None) hören möchte; es fehlt freilich der Leitton *disis*.
9 Das melodische Material ist hier allerdings das der weiter unten beschriebenen Liebesmelodie.
10 Auch hier kommt die cis-Moll/E-Dur-Ambivalenz zu tragen, wie das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz zeigt.
11 Mit dem 13. Takt schließt sich eine „melismatische" Kadenzfloskel an oder wird das oben beschriebene Liebeslied (ab T. 9) direkt angefügt.
12 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: Gesammelte Werke, Bd. X, Frankfurt a. M., 1999, S. 444.
13 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Tristan-Studien*, in: ders. (Hrsg.), Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, Musik & Ästhetik Sonderband, Stuttgart, 1999.