

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Herausgegeben von Martin Nies

SKMS | Open Access Papers

Short Cuts
oder „Was die Welt im Innersten
zusammenhält“

Funktionen und Semantiken alternierenden
multifokalen Erzählens in Literatur und Film
der Gegenwart

Martin Nies



Short Cuts oder „Was die Welt im Innersten zusammenhält“

Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalen Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart¹

Martin Nies (Europa-Universität Flensburg)

Seit den 1990er Jahren ist ein bestimmtes Erzählmodell in Literatur und Film signifikant häufig anzutreffen, das offenbar in besonderer Weise geeignet ist, einigen gegenwärtig zentralen Narrativen formalen Ausdruck zu verleihen. Gemeint ist die *Short Cuts*-Erzählung,² die vor allem durch Robert Altmans Film *SHORT CUTS* von 1993 populär wurde und die sich durch eine Fragmentierung mehrerer auf verschiedene Figuren fokalisierter Geschehensstränge in kurze Segmente auszeichnet, die alternierend montiert und häufig an bestimmten Knoten-

¹ Dieser Artikel wurde unter dem Titel «Was die Welt im Innersten zusammenhält». Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten, Zufall und Kausalität in *Short Cuts*-Narrationen der Gegenwart» in weiten Teilen entsprechend, aber mit einer anderen Schwerpunktsetzung in Christoph Pflaumbaum, Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015, S. 337-353, vorab publiziert und mit dem Einverständnis der Herausgeber in dem von Moritz Baßler und Martin Nies 2018 herausgegebenen Band *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie* wiederveröffentlicht (Martin Nies, «Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalisiereten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart». In: Moritz Baßler / Martin Nies, *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 21-38). Er basiert auf einem Vortrag für den Workshop «Serialität und Short Cuts» an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. An dieser Stelle sei noch einmal Moritz Baßler und allen Teilnehmer*innen herzlich gedankt, deren Einladung, Diskussionsbeiträge und Kritik mich dazu bewogen haben, einige Standpunkte aus meinem *Short Cuts*-Artikel von 2007 hier zu überdenken, zu präzisieren und zu aktualisieren.

² Moritz Baßler beschreibt den Erzähltyp in *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 80-90. Weiterführende systematisierende Überlegungen finden sich in Nies, Martin (2007). «*Short Cuts* – Great Stories. Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film». In: *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 30, 1–2/2007, S. 109-135 (im Folgenden unter dem Kurztitel *Short Cuts* – Great Stories zitiert).

punkten des Geschehens temporär zusammengeführt werden. Diese zumeist flüchtigen und zufälligen Begegnungen von Figuren können dann entweder weiteres Geschehen motivieren, wenn sich die Stränge *überkreuzen*, oder sie bleiben wirkungslos, wenn Handlungsträger einander lediglich *passieren* und die Geschehensstränge abgesehen von dieser temporären Engführung parallel geführt werden. Quentin Tarantinos ebenfalls sehr einflussreicher Film PULP FICTION (1995) kombiniert diese Erzähltechnik zusätzlich mit Anachronien, d.h. die Chronologie wird durch Rückblicke und Vorausblicke gebrochen und das dargestellte Geschehen lässt sich erst vom Ende des Films her in seiner logischen Ereignisfolge rekonstruieren, was den Akt des Erzählens in besonderer Weise ausstellt. Der immanente Widerspruch zwischen dem im Titel referenzialisierten ‹trivialen› Erzählformat der Groschenromane und der eigenen, dem *Nouveau Roman* der Moderne entlehnten, komplexen Narrationsform ist hier Sinn stiftendes Prinzip, welches das Postulat Leslie Fiedlers filmisch realisiert, die Lücke zwischen hochkultureller und populärer Kunst zu schließen und somit die Grenze zwischen dem Elitären und dem Populären zu tilgen.³ Spätestens mit dem weltweiten Erfolg von PULP FICTION wurden *Short Cuts* prominent stilbildend für filmische und literarische Narrationen der 1990er und 2000er Jahre.

1. Historische Narratologie – *Short Cuts*-Erzählungen als kulturelles Phänomen

‹Texte› werden hier in einem weiten semiotischen Sinn als mediale ‹Gewebe aus Zeichen› aufgefasst. Texte ästhetischer Kommunikation, bei denen die spezifische Art und Weise *wie* sie gemacht sind, selbst bedeutungstragend ist, interessieren aber insbesondere in ihrer *Funktion als ‹kulturelle Speicher›*, die Aufschluss darüber geben, wie in der Kultur, die sie hervorgebracht hat, gedacht wurde. Es fragt sich unter dieser letztlich kultursemiotischen Perspektive also, wie einzelne Texte oder in mehreren Texten rekurrent auftretende Phänomene, wozu auch die spezifischen ästhetischen Vermittlungsstrategien gehören, jeweils in kulturellen Diskursformationen und Wissenskontexten verortet sind. Dabei ist im Sinne einer *Historischen Narratologie* davon auszugehen, dass insbesondere die Geschichten, die erzählt werden, über zentral verhandelte Problemkonstellationen, anthropologische Konstrukte und Konzeptionen des Wünschenswerten beziehungsweise Nicht-Wünschenswerten weitreichende Einblicke in Normen- und Wertesysteme ihrer Produktionskulturen geben.

Wenn man eine Liste von *Short Cuts*-Texten zum einen der Jahre 1925-1992 und zum anderen der letzten zwanzig Jahre einander gegenüberstellt, lässt sich seit 1993 eine deutliche Häufung dokumentieren (s. Abb. 1).⁴

³ Vgl. dazu Nies, Martin (2010). «Intermedialität und Film». In: Hans Krahl, Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau ³2013, S. 359-379.

⁴ Diese Auflistung hat keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern lediglich Beispielcharakter. Die Texte des Jahres 1925 werden nicht als genuine Ursprungstexte der *Short Cuts*-Ästhetik aufgefasst, frühere Zeugnisse sind möglich. Wegen der bis heute anhaltenden Extension dieser Narrationsform ist es schwierig, alle Einzelwerke im Blick zu haben, aber die hier aufgezeigten strukturellen und semantischen Prinzipien beanspruchen Gültigkeit über den Einzelfall hinaus.

	Literatur	Film
1925	<i>Manhattan Transfer</i> (J. Dos Passos)	<i>Die freudlose Gasse</i> (G. W. Pabst)
1929	<i>Menschen im Hotel</i> (V. Baum) <i>Berlin Alexanderplatz</i> (A. Döblin)	<i>Menschen am Sonntag</i> (R. Siodmak u. a.)
1934	<i>Am Rande der Nacht</i> (F. Lampe)	
1937	<i>Septembergewitter</i> (F. Lampe)	
1940	<i>The Heart is a lonely Hunter</i> (C. McCullers)	
1951	<i>Tauben im Gras</i> (W. Koeppen)	
1954	<i>Der Tod in Rom</i> (W. Koeppen)	
1960	<i>Die Rote</i> (A. Andersch)	
1968		<i>Septembergewitter</i> (TV; R. Wolffhardt)
1975	<i>Fährfahrten der Liebe</i> (E. Hoem)	<i>Nashville</i> (R. Altman)
1985	<i>Requiem</i> (P. Hultberg)	
1992	<i>Die Stadt und die Welt</i> (P. Hultberg)	

1993		<i>Short Cuts</i> (R. Altman)
1994		<i>Pulp Fiction</i> (Q. Tarantino)
1997	<i>Ein Paar Leute suchen das Glück</i> (S. Berg)	
1998	<i>Simple Storys</i> (I. Schulze)	
1999		<i>Magnolia</i> (P. T. Anderson) <i>St. Pauli-Nacht</i> (S. Wortmann) <i>Nachgestalten</i> (A. Dresen)
2000		<i>Traffic</i> (S. Soderbergh) <i>Amores Perros</i> (A. Inárritu) <i>Songs from the second Floor</i> (R. Anderson)
2001		<i>Hundstage</i> (U. Seidl)
2003		<i>21 Grams</i> (A. Inárritu) <i>Love Actually</i> (R. Curtis)
2004		<i>L. A. Crash</i> (P. Haggis)
2005		<i>Babel</i> (A. Inárritu)
2007	<i>Die Fahrt</i> (S. Berg)	<i>Shoppen</i> (R. Westhoff) <i>Auf der anderen Seite</i> (F. Akin)
2009	<i>Ruhm</i> (D. Kehlmann) <i>Einsamkeit und Sex und ...</i> (H. Krausser)	<i>Kopf oder Zahl</i> (B. Eicher) <i>Ex</i> (F. Brizzi)
2010		<i>Orly</i> (A. Schanelec) <i>Valentine's Day</i> (G. Marshall) <i>The Best Exotic Marigold Hotel</i> (J. Madden)
2011		<i>For colored Girls</i> (T. Perry)
2012		<i>Cloud Atlas</i> (A. & L. Wachowsky/T. Tykwer)
2013	<i>(1913</i> (F. Illies))	

Abb. 1 Erzählen in *Short Cuts*: Übersicht einiger Beispieltex-te 1925–1992 und 1993–2012

Betrachtet man die Chronologie der Texte, so fällt auf, dass die Konstituierung des Typus in der Moderne in Literatur und Film um das Jahr 1925 nahezu simultan erfolgt.⁵ Wenn auch die *Short Cuts*-Narration sich mit Schnitt und Montage am Prinzip einer filmischen Syntagma- tik orientiert, ist doch mit John Dos Passos *Manhattan Transfer* gegenüber Georg W. Pabsts *DIE FREUDLOSE GASSE* der bekanntere dieser beiden frühen Prätexte ein literarischer, also ein Text, der damit eine typischerweise fremdmediale Erzähltechnik ästhetisch funktionalisiert. Überhaupt ist es dominant das Medium der Literatur, in dem vor 1993 *Short Cuts*- Erzählungen vorzufinden sind, wobei insbesondere Wolfgang Koeppens Romane der 1950er Jahre mit harten und weichen Schnitten oder sprachlichen Überblendungen deutlich ein filmisches Erzählen imitieren.⁶ Auch wenn Robert Altman bereits 1975 mit *NASHVILLE* einen *Short Cuts*-Film inszeniert hatte, ist es sein 1993er Film *SHORT CUTS*, der für die gegenwärtige Welle derartig erzählter Geschichten modellbildend war, zumal er über den Titel seine narrative Technik selbstreflexiv auch zum eigentlichen Erzählgegenstand machte. Offenbar mehr als zu jedem früheren Zeitpunkt, wurde diese in der Folge als kulturell adäquat rezipiert und bis heute vielfach adaptiert.

Es fragt sich daher, *warum* dieses narrative Modell bis in die Gegenwart anhaltend so produktiv und offenbar «zeitgeistig» ist. Da die Texte häufig sperrig sind, sie bei den Rezipienten oft eine aktive Rekonstruktionsleistung der Geschehenszusammenhänge voraussetzen, wenn er*sie die geschilderten figuralen Prozesse verstehen will, muss es über einen gewissen avantgardistischen *Chic* hinaus besonders geeignet sein, Bedeutungen zu vermitteln, die andere Erzähltypen weniger gut transportieren könnten – jenen gegenüber also einen semantischen Mehrwert aufweisen, der sich durch seine spezifische Struktur bedingt. So wie das Auftreten des *Stream of Consciousness* als einer Struktur des narrativen *discours* in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts an bestimmte kulturelle Diskursformationen gebunden war – etwa den paradigmatischen Wechsel von der Sozial- zur Individualpsychologie und die Integration des psychischen Unbewussten in das Konzept von der Person im Übergang vom Literatursystem des Realismus zur Frühen Moderne – oder der Typus der *goethezeitlichen Initiationsgeschichte* mit einer grundsätzlichen Fokussierung auf das Subjekt in der Philosophie und Kunst des 18. Jahrhunderts koinzidierte, ist auch die *Short Cuts*-Narration ein kulturelles Produkt, das aus spezifischen diskursiven Kontexten heraus hervorgebracht wurde beziehungsweise gegenwärtig gespeist wird.

In der Konstituierungsphase in der Moderne mag das Panorama einer dargestellten Welt und der in ihr enthaltenen Figuren mit einer Vielzahl teils parallel geführter, teils verwobener Handlungsstränge ein fragmentiertes Weltbild semiotisieren. Das mit der multifokalisier- ten bzw. multiperspektivischen Erzählweise einhergehende anthropologische Konstrukt dar- gestellter Figuren weist dabei die bekannten Merkmale moderner Konzeptionen der Person auf: das vereinzelt und entfremdete Großstadtindividuum, in Robert Siodmaks Film *MENSCHEN AM SONNTAG* etwa auch in seiner Relation zur Masse. Thematisch explizit wird dieser

⁵ Von den dramatischen Texten des Sturm und Drang, die mit der aristotelischen Einheitenlehre brechen, indem sie mehrere Handlungsstränge an verschiedenen Schauplätzen alternierend inszenieren, sei hier einmal abgesehen (vgl. dazu Nies, Martin (2006). «Die innere Sicherheit. Gattungselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz». In: *Zeitschrift für Semiotik* 27/2006, S. 23-44 und ders. «*Short Cuts* – Great Stories», S. 112ff.). In dem hier zugrunde gelegten und unten noch zu erläuternden Verständnis von *Short Cuts* sind diese ein genuines ästhetisches Produkt der Moderne.

⁶ Ausführliche Beispiele finden sich wiederum in Nies, «*Short Cuts* – Great Stories», weshalb ich hier auf diese nur cursorisch eingehe.

Sachverhalt in Wolfgang Koeppens 50er Jahre-Roman *Tauben im Gras*, dessen von ihm selbst als ›betroffener Beobachter‹ charakterisierte Erzählinstanz den Menschen gleichsam beim Wimmeln zusieht und deren Orientierungslosigkeit schon über den Titelbezug auf ein Zitat Gertrude Steins konstatiert:⁷ Die Rede ist hier von dem «Sinnlose[n] und scheinbar Zufällige[n] der menschlichen Existenz», vom «frei im Nichts flattern[den] Menschen [...] sinnlos, wertlos, frei».⁸ Auch in *Der Tod in Rom*, einem existenzialistischen Gegenentwurf Koeppens zu Thomas Manns *Der Tod in Venedig*,⁹ sind die beobachteten Figuren in die Welt unter eine gleichgültig leuchtende Sonne geworfen, werden sinnstiftende Glaubens- und Überzeugungssysteme zeichenhaft destruiert. Noch der Tod als letztgültige Wahrheit ist in der Überzeugung des Naziverbrechers und Priesterhassers Judejahn zum Ende der Narration entwertet, wenn ein Priester ihm die letzte Ölung erteilt.

Und heute? Ein kontrastiver Seitenblick auf das Modell der *Initiations- / Bildungsgeschichte*, die wie die *Short Cuts*-Erzählung ein seit den 1990er Jahren wieder häufig auftretender Narrationstypus ist, hilft, die narrative Funktion, die der *Short Cuts*-Ästhetik in unserer Gegenwart zukommt, besser zu verstehen, da in beiden Fällen die Relation von Individuum und Ordnung der dargestellten Welt vor dem Hintergrund individueller und kollektiver Sinn- und Orientierungsverluste im globalisierten postideologischen Zeitalter verhandelt wird. Während die Initiationsgeschichte in ihrer realitätsreferentiellen Variante entsprechend dem goethezeitlichen Modell darauf abzielt, ein adoleszentes Individuum nach einer gelungenen Autonomwerdung in einem – im Sinne des Sozialsystems – wünschenswerten Fall der Selbstfindung wiederum in eine präsupponierte soziale Ordnung zu integrieren,¹⁰ und sie damit der Konsolidierung dieser Ordnung dient (z.B. in Frank Goosens *liegen lernen* und *Sommerfest*, 2001 bzw. 2012), etablieren die postmodernen Varianten dagegen rätselhafte, verschwörerische Weltordnungen, die sich signifikant der Erkenntnisfähigkeit des Einzelnen entziehen und zum paranoiden Selbstverlust der Protagonisten führen. Beispiele dafür sind etwa Hans-Christian Schmidts Film *23 – NICHTS IST SO, WIE ES SCHEINT* (1998) und Hendrik Handloegts «Kleines Fernsehspiel» *PAUL IS DEAD* (2000). Häufiger noch finden sich aber in gegenwärtig erzählten Geschichten solche Protagonisten, die, eigentlich längst über die Adoleszenzphase hinaus, ihren Platz innerhalb des Sozialsystems noch nicht gefunden haben und deren Problem nicht ein Mangel an Autonomie ist, sondern im Gegenteil, ihre völlige Orientierungs- und Bindungslosigkeit. Das sind beispielsweise die Figuren in Christian Krachts *Faserland* (1995), Judith Hermanns *Nichts als Gespenster* (2003), in Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997) und *Die Fahrt* (2007) sowie in Sven Regeners *Herr Lehmann* (2001).¹¹

⁷ Vgl. dazu Nies, «Short Cuts – Great Stories», S. 114-122. Zu Koeppens Sprecherkonstrukt s. Raddatz, Fritz J. (1983). *Die Nachgeborenen. Leseerfahrungen mit zeitgenössischer Literatur*. Frankfurt a.M. 1983, S. 217.

⁸ Wolfgang Koeppen, Wolfgang (1951). *Tauben im Gras*. Frankfurt a.M. 1980, S. 198.

⁹ Vgl. dazu ausführlich Nies, Martin (2014a). *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der <unwahrscheinlichsten der Städte> 1787-2013*. Marburg 2014.

¹⁰ Vgl. Titzmann, Michael (2002). «Die <Bildungs>-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche». In: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

¹¹ Siehe dazu Nies, Martin (2014b). «A Place To Belong». Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von <Heimat> im Globalisierungskontext». In: Jenny Bauer, Claudia Gremler, Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Berlin 2014, S. 165-180.

In der fragmentierten *Short Cuts*-Narration ist gegenüber der Initiations- / Bildungsgeschichte die Bindungs- und Orientierungslosigkeit der Figuren Status quo –, mehr noch: Ihr fehlt zunächst gänzlich eine Ordnung, der gegenüber die Figuren sich relationieren ließen. Eine wie auch immer geartete Ordnung ergibt sich – sofern überhaupt – erst sukzessive durch Kreuzungen der Handlungsstränge, es ist damit aber eine Ordnung nicht eines präsupponierbaren Systems, dem gegenüber die Figuren sich so oder so positionieren, sondern eine *Ordnung des Zufalls, die auf Begegnung beruht*, und damit nach Michel de Certeaus Theorie, derzufolge sich Raum erst sukzessive durch *Bewegung* und nicht im Sinne Jurij M. Lotmans als *Ordnung einer dargestellten Welt* in der sujetlosen Textschicht erschließt,¹² auf einem *Verhalten der Figuren im Raum* gründet. Nur dann, wenn eine übergeordnete beobachtende oder gar wertende Erzählinstanz wie bei Sibylle Berg, in *MAGNOLIA* oder *CLOUD ATLAS* oder ein gemeinsames thematisches Paradigma der Segmente modelliert wird, ist eine Kohärenz stiftende narrative Ordnung erkennbar, die als Konstituierung ‹einer Geschichte› interpretierbar ist. Solche paradigmatisch-strukturellen Klammern sind z.B. Ausnahmezustände des Raumes, wie in *SHORT CUTS* die Heimsuchung der ‹Stadt der Engel› durch eine Insektenplage und ein Erdbeben, in *NACHTGESTALTEN* der Papstbesuch in Berlin sowie in *HUNDSTAGE* die Hitzewelle im Wiener Vorort mit ihren katalysatorischen Auswirkungen auf die menschliche Psyche, oder auch philosophische Konstrukte wie die existenzialistische Negation von Glaubenssystemen in *Der Tod in Rom* oder in *LOVE ACTUALLY* die Behauptung der Liebe als weltumspannendes harmonisierendes Prinzip.¹³

Als ein narratives Modell geht die *Short Cuts*-Erzählung damit weit über die am Beispiel der Initiationsgeschichte aufgezeigten soziokulturellen Implikationen hinaus, insofern sie nichts weniger als die grundsätzliche faustische Frage nach der philosophischen Weltformel, also dem, ‹was die Welt im Innersten zusammenhält›,¹⁴ stellt. Zur Entscheidung stehen bei diesem Typus also die großen Seins-Fragen: Die Frage nach dem Sinn der Existenz, die sich daran misst, ob das erzählte Geschehen einen Sinn gibt oder alles bloß Zufall ist; die geschichtsphilosophische Frage, ob man überhaupt noch mit einem Zusammenhang stiftenden ‹roten Faden› Geschichte betreiben und erzählen kann, oder ob im Sinne Foucaults der Ariadnefaden längst gerissen ist und nur noch eine Pluralität individueller Konstellationen von singulären Ereignissen beschreibbar ist. Weiteren Überlegungen muss zunächst eine Begriffsbestimmung der *Short Cuts*-Narration vorangehen.

¹² Vgl. Certeau, Michel de (1980). *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 bzw. Jurij M. Lotman, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.

¹³ Vgl. dazu ausführlich Nies, ‹Short Cuts – Great Stories›; Autoren- und Jahres-Angaben zu erwähnten Texten finden sich in der Auflistung in Abb. 1.

¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang (1829). ‹Faust. Eine Tragödie›. In: Ders. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 6.1. *Weimarer Klassik. 1798-1806. I.* Hg. v. Victor Lange. München 1986, S. 535-673, hier S. 545, V. 382/383.

2. «Short Cuts-Narration» – Begriffsbestimmung

Bisher war undifferenziert von *Short Cuts*-Narration, *Short Cuts*-Erzählung, *Short Cuts*-Modell die Rede und diese Bezeichnungen wurden weitgehend synonym verwendet. In diesem Sinne soll auch weiterhin der Terminus *Short Cuts* dann Verwendung finden, wenn diese Art der Organisation der *histoire* durch den *discours* semiotisiert, also in ihrer spezifischen Gemachtheit als ein ästhetisches Verfahren selbst zeichenhaft und bedeutungstragend ist, *um Fragmentierung zu kommunizieren*. *Short Cuts*-Narrationen koinzidieren daher immer mit einer bestimmten Weltsicht, die sich über Teil-Ganzes-Relationen definiert, da sie zugleich das einzelne Individuum *und* das Panorama über eine Pluralität von Individuen präsentieren. Über die je textspezifische Ausgestaltung dieser Relation werden dann grundsätzliche Aussagen die Existenz oder Nicht-Existenz einer Ordnung der dargestellten Welt betreffend impliziert. Heuristisch nicht sinnvoll scheint es dagegen, jegliche multiperspektivische Erzählweise, jedes «alternierende Syntagma» in Definition der «Filmsprache» nach Metz bzw. Möller-Naß als *Short Cuts* zu bezeichnen,¹⁵ denn dann fragt sich, wie operabel der Terminus noch ist; ob dann nicht jeder Film oder jede Serie, der bzw. die *nicht* ausschließlich *einen* konsistenten logisch-chronologischen und monoperspektivierten Erzählstrang verfolgt, ein «*Short Cuts*-Narrativ» ist, was sodann auf die weitaus meisten filmischen Erzählungen zutreffen würde.

Nun gibt es Grenzfälle, die sich einer *Short Cuts*-Erzählweise bedienen, um wie Moritz Baßler treffend formuliert hat, ihre «traditionellen Syntagmen ein wenig [zu verkomplizieren] und [...] sich dadurch den Anstrich formaler Raffinesse [zu geben]».¹⁶ Dann hätte man es allerdings mit einem bloßen *Short Cuts*-Stil zu tun, der selbst aber nicht semiotisiert, also nicht bedeutungstragend ist, sondern bloß *à la mode*, und dann ist die Bezeichnung des Phänomens als einer «spektakulären Selbstreferenz» nach Jochen Venus angebracht.¹⁷ Aber auch wenn *Short Cuts* sich strukturell durch eine Gewichtung der syntagmatischen Ebene auszeichnen, was Baßler im Fall ihrer modischen Funktionalisierung auch in Serienformaten wie *GAME OF THRONES* dort eine «Schwächung des Einzelnarrativs» konstatieren lässt,¹⁸ ist doch unter der Perspektive medialer Sinnvermittlung und in Abgrenzung von einer «spektakulären Selbstreferenz» grundsätzlich nie bedeutungslos, *was* erzählt wird. Die paradigmatische Ebene der Erzählung bleibt insofern semantisch konstitutiv als eine vorgängige Selektion erfolgt ist, *was* im Sinne eines textuellen *Modells von Welt* dargestellt werden soll und *was nicht*. Die Entscheidung, diese Figur und nicht jene, Nashville, L.A. oder einen namenlo-

¹⁵ Vgl. Metz, Christian (1972). *Semiotologie des Films*. München 1972 bzw. Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986). *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster 1986.

¹⁶ Baßler, Moritz (2013). «Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Vorüberlegungen zum Workshop *Short Cuts und Serialität*». Unv. Manuskript. Münster 2013, S. 4.

¹⁷ Vgl. Venus, Jochen (2013). «Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie». In: Marcus S. Kleiner / Thomas Wilke (Hgg.). *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 67: «Die Selbstreferenz populärer Kulturen konstituiert (und stimuliert!) – und zwar gemäß ihres ästhetischen Prinzips – ein selbstähnliches Formenrepertoire. Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesen Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinosum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein. Auf diese Weise emergieren Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels». Siehe dazu wiederum Baßler, der Venus' Beobachtung auf *Short Cuts* angewendet hat (Baßler, «Bewohnbare Strukturen», S. 5).

¹⁸ Baßler, «Bewohnbare Strukturen», S. 1 u. 4.

sen kleinen norwegischen Küstenort wie in Edvard Hoems *Fährfahrten der Liebe* (1975), nur Repräsentanten einer bestimmten sozialen Schicht wie in *HUNDSTAGE* und *KOPF ODER ZAHL* oder einen Querschnitt durch die Gesellschaft darzustellen, ist selbstverständlich bedeutungstragend, über reine Selbstbezüglichkeit hinausweisend und verweist insofern auf eine dem jeweiligen Text zugrunde liegende ‹Ideologie› als die Kriterien dieser Selektion in der Regel nicht Gegenstand der textuellen Selbstreflexion sind. Im Fall der hier von einem *Short Cuts*-Stil unterschiedenen *Short Cuts-Narration* hätte man in Bezugnahme auf *Venus* also lediglich eine *spektakuläre implizite Selbstreflexion* des Bedeutungskonstrukts zu konstatieren, da einerseits die Semantik der Fragmentierung realitätsreferentiell und damit nicht selbstbezüglich ist, zugleich die spektakuläre Erzählweise als eine ästhetische Überstrukturierung der *histoire* durch den *discours* aber den Vorgang des Erzählens implizit selbstreflexiv exponiert.

An dieser Stelle sei auch Moritz Baßlers Kritik an meinem Beitrag von 2007 begegnet, «die Annahme einer Vorgängigkeit der Einzelerzählungen», also vor deren Segmentierung und alternierender Neuordnung zu *Short Cuts*, sei «methodisch dubios».¹⁹ Sein Einwand bezieht sich indes auf Spezifika serieller Erzählungen, die einen *Short Cuts-Stil* verwenden, und wäre dahingehend auch berechtigt und zutreffend. Meine damaligen und hiesigen Ausführungen beziehen sich aber intendiert ausschließlich auf insofern ‹abgeschlossene› Narrative, als es sich um *Short Cuts-Narrationen* im oben definierten Sinne handelt, die durch eine narrative Ausgangssituation und Schlussituation, damit also durch einen künstlerischen Rahmen begrenzt sind. Abgesehen davon, dass etwa im Fall der Filmproduktion die Existenz von *Story Boards* darauf hindeutet, dass die strukturelle Anlage des Gesamtfilms – also auch die Konzeption der einzelnen Geschehensstränge – durchaus vorgängig konstruiert ist, ergibt sich in der Regel aus der Nachbetrachtung vom Ende der *Short Cuts-Narration* her sehr wohl eine durch den Rezipienten rekonstruierbare logisch-chronologische Ereignisfolge innerhalb der Einzelstränge, die im Sinne Umberto Ecos darauf verweist, dass diese gemacht sind, wie sie gemacht sein wollten. Es handelt sich damit in diesen Fällen in Anlehnung an Clemens Lugowski um eine «Motivation von hinten».²⁰ Abweichungen von dieser Rekonstruierbarkeit a posteriori wären dann wiederum ohne weiteres als *signifikante Brüche* sowie als selbstreferentielles Erzählen aufzufassen und damit aber als ‹postmodern-dekonstruktivistische› Äußerung sinnvoll interpretierbar. Durch Schließung der Narration wird die dargestellte Welt adjektiviert; für *serielle Erzählungen* aber, die zudem über lange Zeiträume und mehrere Staffeln hinweg erst sukzessive produziert werden, wären freilich ganz andere Regeln zu formulieren.

Entscheidend nun hinsichtlich der gegenwärtigen Narrativierungen von zufälligen und kausalen Geschehenskonstellationen mittels *Short Cuts* ist die bereits erwähnte Neigung dieses Erzähltyps, unterschiedliche Figurenstränge an bestimmten Knotenpunkten des Geschehens zu vernetzen, also letztlich über fragmentarischen Erzählsegmenten Kohärenzen herzustellen. Da dies in der Diegese in der Regel über Figurenbegegnungen geschieht, kann etwa über den Raum dieser Begegnung eine übergeordnete Kohärenz etabliert werden. So treffen Koeppens Figuren in *Tauben im Gras* anlässlich einer öffentlichen Rede zusammen, die das Sinnzentrum des Textes bildet, Altmans Figuren bilden ein Panorama eines bestimmten Stadtteils in L.A. Dagegen negiert Sibylle Bergs *Die Fahrt* derartige räumliche Kohärenzen zeichenhaft, wie schon aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich wird, das solche Überschriften

¹⁹ Baßler, «Bewohnbare Strukturen», S. 2.

²⁰ Vgl. Lugowski, Clemens (1932). *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a.M. ²1994, S. 79.

wie «Frank, Berlin», «Helena, Manaus», «Brian, Bangkok» und «Ruth, Tel Aviv» kompiliert, aber auch hier kommt es in einer globalisierten Variante zu temporären Begegnungen und Passagen,²¹ die dezentriert, nicht mehr auf einen Ort festgelegt sind.

3. «Sinnfelder» – Gegenwartskultureller Kontext

Im Kontext der Moderne, des Existenzialismus und dominant seit der Postmoderne und im so genannten postideologischen Zeitalter finden wir semantische Funktionalisierungen des *Short Cuts*-Modells in Narrationen vor, also immer in Denksystemen, die über keine einheitlichen Glaubens- und Überzeugungssysteme verfügen und mit fundamentalen kollektiven und individuellen Sinnkrisen einhergehen. In der Rezeption von Inárritus Film *BABEL* (2006) wurden häufiger Zusammenhänge mit dem der Chaostheorie entlehnten Bild des «Schmetterlingseffekts» hergestellt. Das heißt es geht um ein mehr oder weniger zufälliges, jedenfalls nicht zielgerichtetes Initialereignis – die Schenkung eines Gewehrs –, welches unvorhersehbare größere Folgen mit sich bringt, die in diesem Film dann quasi weltumspannend sind. Der Schuss auf eine Amerikanerin in Marokko mit diesem Gewehr ist eben kein zielgerichteter terroristischer Akt, sondern der leichtsinnigen Zielübung eines Hüttejungen geschuldet.

Die Macht des Zufalls ist ein zentrales Kommunikat der gegenwärtigen *Short Cuts*-Erzählungen: Hätte nicht in *ST. PAULI-NACHT* von Sönke Wortmann (1999) ein eifersüchtiger Junge mit verstellter Stimme einen Drohanruf bei einem gerade Haftentlassenen gemacht, wäre alles folgende Unheil nicht geschehen; ein höherer Sinn bleibt dem Ganzen absent. Sieht man sich den Titel der Juli 2013-Ausgabe des Magazins *Philosophie* an, «Entscheidet der Zufall mein Leben?», stellt man fest, dass diese Frage auch außerhalb der Kunst offenbar eine erhebliche kulturelle Relevanz hat.²² Die auf dem Titelbild gezeigte schiefe Ebene repräsentiert dabei ein bestimmtes Modell von der Welt, einer Welt, die aus den Angeln geraten ist, einer Welt aus der Ordnung. Dazu passt auch aus einer *Spiegel*-Ausgabe desselben Monats folgendes Interview mit dem Philosophen Markus Gabriel, der dort über die Fragmentierung der Welt und fragmentarische Erkenntnis spricht:

DER SPIEGEL: Wir bleiben notwendigerweise in fragmentarischen Betrachtungen gefangen?

Gabriel: Wir schauen immer auf die Wirklichkeit von einem bestimmten Punkt aus. Der Beobachter bleibt in einer Perspektive verortet. Den «Blick von nirgendwo» [...] können wir nicht erreichen. Deshalb zerbröselt das sogenannte wissenschaftliche Weltbild zwischen unseren Fingern.

DER SPIEGEL: Das klingt ziemlich verwirrend.

Gabriel: Wir sehen immer nur Ausschnitte von etwas, das unendlich ist. Ein Überblick über das Ganze ist unmöglich, weil das Ganze nicht einmal existiert. Wir bewegen uns in einer unendlichen Vielfalt von Feldern der Erkenntnis, von «Sinnfeldern», wie ich es nenne, die alle voneinander unterschieden sind. [...] Die Welt, in der wir leben, zeigt sich uns als ein unendlicher, stetiger Übergang von Sinnfeld zu Sinnfeld, eine endlose Verschmelzung und Verschachtelung, in der wir nie

²¹ Berg, Sibylle (2007). *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2007, Inhaltsverzeichnis.

²² Dies zeigt auch der Sammelband: Christoph Pflaumbaum, Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015, S. 337-353, in dem dieser Beitrag vorab publiziert wurde.

mals ankommen, und ganz sicher nicht bei einem endgültigen Sinnfeld, das alles umfasst. Das Streben nach der absoluten Idee, dem universellen Prinzip, sollten wir uns abgewöhnen.

DER SPIEGEL: Gehen wir dann nicht im Chaos der Erfahrungen unter?²³

Die erkenntnistheoretischen Beschreibungsmuster, die der Philosoph hier verwendet, koinzidieren mit den durch die *Short Cuts*-Narrationen vermittelten Weltmodellen. Gabriel negiert – ganz im zeittypischen Diskurs des postideologischen Zeitalters – die Existenz eines allumfassenden Meta-Sinnfeldes in der Welt, dem sich die einzelnen, als verschachtelt gedachten Sinnfelder unterordnen ließen.

Was philosophisch nachvollziehbar ist, muss aber nicht auch auf die Weltkonstrukte ästhetischer Kommunikation zutreffen, die dieser konstatierten Sinnlosigkeit des Daseins häufig gerade wünschenswertere Konzeptionen entgegenstellen. Die *Short Cuts*-Narrationen verhandeln im Kern genau diese philosophische Frage nach Zusammenhang und Sinn der menschlichen Existenz: Regiert der Zufall in einer sinnentleerten Welt oder gibt es sinnstiftende übergeordnete Prinzipien, die Zufall in Sinnhaftigkeit und Fragmentierung in Zusammenhang transponieren? Eben dazu funktionalisieren die Erzählungen eben das *Modell der zufälligen Begegnung*: Handlungsstränge passieren einander oder kreuzen sich, sodann entstehen an solchen Knotenpunkten des Geschehens Vernetzungen, die zwar ereignishaft Zusammenhänge herstellen, aber deshalb nicht gleich ein übergeordnetes Sinnprinzip etablieren müssen – außer allerdings dem der *Kausalität*. Ein zufälliges Initialereignis setzt demnach einen Kausalnexus in Gang, der sich durch neue zufällige Begegnungen neue Richtungen entwickeln kann. Somit ist der *Short Cuts*-Narration immer eine *Doppelsemantik von Sinn und Nicht-Sinn inhärent*, die in jedem einzelnen Textkonstrukt sich unterschiedlich konstituieren kann als ein *skalierbares Mehr* (z.B. *CLOUD ATLAS*) oder *Weniger an Kohärenz* (z.B. *HUNDSTAGE*).²⁴

Wenn für die *Short Cuts*-Erzählung in der Moderne das konstitutive Paradigma *Fragmentierung* ist, so ist es für die Geschichten nach der Postmoderne also dasjenige der *Vernetzung*: Das Erzählinteresse liegt mit deutlichem Schwerpunkt auf den Knotenpunkten, den Momenten der Begegnung und den daraus resultierenden Wirkungen. Es sei dahingestellt, ob die Erzählungen darüber gleich einen höheren Sinn etablieren mögen, aber zumindest werden in den künstlerischen Texten potenzielle Zusammenhänge offeriert, denen in Zeiten kultureller Sinnkrisen eine konkrete soziale Funktion zukommen kann: Der empfundenen Orientierungslosigkeit des Einzelnen wird die Möglichkeit entgegengehalten, dass alles irgendwie mit allem zusammenhängt.

²³ «Eine Reise durch das Unendliche». In: *Der Spiegel* 01.07.2013, S. 122f.

²⁴ Selbst Florian Illies' *Text 1913* (2012), der kausal unzusammenhängende biographische Fragmente kompiliert, ordnet diese letztlich einem narrativen Sinnprinzip unter: Das Jahr 1913 ist vom heutigen Standpunkt eben das Jahr vor der Katastrophe, vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Das narrative Panorama historischer Persönlichkeiten vor dem weltumspannenden Ereignis wird erst legitimiert durch das kulturelle Wissen um die Folgen: auch dies ein Text, der seine Sinnhaftigkeit vom Ende her erhält.

4. Fragmentierte Ordnungen – Vernetzte Welten: Beispiele

Promotion-Texte zu den DVD-Editionen einiger *Short Cuts*-Filme verweisen darauf, wie stereotyp dieses populäre Erzählmodell inzwischen vermarktet und wohl auch rezipiert wird:

1). Zu 21 GRAMS: «Ähnlich einem Puzzlespiel rätselt man bis zum Ende des Films, welches Gesamtbild sich am Ende ergeben mag. Die Vernetzung der oben dargestellten Einzelschicksale ist ebenso intensiv wie kunstvoll».²⁵

2). Zu L.A. CRASH: «36 Stunden in L.A. 36 Stunden im Leben einer Handvoll Menschen, die nicht unterschiedlicher sein könnten. Und doch führt das Schicksal sie zusammen, lässt ihre Wege sich kreuzen und wieder auseinander gehen, ihre Leben für kurze Zeit in den gleichen Bahnen laufen. Sie sind Bewohner einer Megacity im ganz normalen Ausnahmezustand, hin und her gerissen zwischen Angst, Wut und Verzweiflung und der alles überwindenden Kraft der Hoffnung».²⁶

3). Zu FOR COLOURED GIRLS: «Neun starke Frauen, die allein mit ihrem Schicksal kämpfen und am Ende doch feststellen müssen, dass sie gemeinsam am stärksten sind. [...] Als sich die bewegenden Lebenswege all dieser Frauen kreuzen, müssen sie feststellen, dass sie mehr gemeinsam haben, als sie am Anfang dachten ...».²⁷

4). Zu DREILEBEN:²⁸ «Dem Filmprojekt Dreileben liegt die Idee zugrunde, drei Geschichten zu erzählen, die einen gemeinsamen Bezugspunkt haben: einen Ort, einen Sommer, einen Kriminalfall. Drei Leben, deren Linien sich hier berühren, überlagern, schneiden, gelegentlich, scheinbar zufällig, ineinander eingreifen und doch ganz verschieden und eigenständig sind. Unter der Oberfläche gibt es allerdings mehr Verbindungen, als es zunächst scheint».

Den Texten ist die tröstliche Behauptung gemeinsam, dass Zusammenhanglosigkeit in den beworbenen Filmen nur eine zunächst *scheinbare* sei, hinter der sich im Laufe der Narration *tatsächliche Zusammenhänge* offenbaren. Anhand von Zitaten aus den Filmen MAGNOLIA (1999) und CLOUD ATLAS (2012) lässt sich nun zeigen, mittels welcher Erzählstrategien die zunächst fragmentierenden *Short Cuts* in kohärente Weltmodelle überführt werden können:

1). MAGNOLIA: Ein extradiegetischer Erzähler berichtet von drei verschiedenen Ereignissen, die einmal als ein Zusammentreffen von absurden Zufällen oder aber als sinnvoll interpretiert werden können. Das dritte Ereignis veranschaulicht der Sprecher sogar mittels einer Skizze, die er folgendermaßen erläutert:

Sidney Berenger springt vom Dach des achtstöckigen Hauses. Seine Eltern streiten sich drei Stockwerke tiefer. Der versehentlich ausgelöste Schuss trifft Sidney in den Bauch, als er das Fenster, hinter dem gestritten wird, im fünften Stock passiert. Er ist auf der Stelle tot, stürzt aber weiter, nur um fünf Stockwerke tiefer in einem Sicherheitsnetz zu landen, das drei Tage zuvor für ei-

²⁵ 21 GRAMS, Alejandro G. Inárritu (USA 2003); Kundenrezension von wilkeninc auf Amazon.de (Abruf 04.05.2014).

²⁶ L.A. CRASH, Paul Haggis (USA 2005), Umschlagtext.

²⁷ FOR COLORED GIRLS, Tyler Perry (USA 2010); Produktbeschreibung auf Amazon.de (Abruf 04.05.2014).

²⁸ DREILEBEN, Christian Petzold, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler (D 2011); Produktbeschreibung auf Amazon.de (Abruf 04.05.2014). Diese drei Filme bilden allerdings keine *Short Cuts*-Narration, sondern es handelt sich um drei eigenständige Geschichten, die nach dem Modell der Trilogie DREI FARBEN: BLAU – WEISS – ROT von Krzysztof Kieslowski (1993-94) Kohärenzen untereinander etablieren und damit über das eigene Bedeutungskonstrukt hinaus auf ein «Meta-Sinnfeld» verweisen.

ne Kolonne Fensterputzer gespannt worden war, und das seinen Sturz aufgefangen und ihm das Leben gerettet hätte, wäre da nicht das Loch in seinem Bauch gewesen. So wurde Fay Berenger des Totschlags an ihrem Sohn angeklagt und Sidney Berenger als Mittäter bei seinem eigenen Tod vermerkt. Und nach der unmaßgeblichen Meinung dieses Erzählers, haben wir es hier nicht mit reinem Zufall zu tun. Dies ist auf keinen Fall einfach so passiert, ich bitte sie, das kann nicht sein, so gern ich es auch behaupten würde. Ich kann es nicht, nein, dies war kein purer Zufall. Nein, solche eigenartigen Sachen passieren andauernd (TC 0:03).²⁹

Die darauffolgende in *Short Cuts* präsentierte Hauptgeschichte hat folglich im Sinne einer auktorialen Bannung von Kontingenz von vornherein die narrative Funktion, die zuletzt aufgestellte Behauptung des Sprechers des Gesamttextes, das «solche eigenartigen Sachen andauernd passieren», die eben nicht mehr als zufällig gedeutet werden können, zu verifizieren. Dazu gehört als zentrales, weil eigentlich nicht realitätskompatibles Ereignis ein Froschregen, von dem darüber hinaus alle Figuren betroffen sind. Über den Sinn der Szene gibt der Film indes nur indirekt Aufschluss, indem kurz zuvor ein Schild eingeblendet wird, welches auf eine Bibelstelle verweist. Ein der Deutung des Phänomens als unwahrscheinliches, zufälliges und verstörendes, aber doch intradiegetisch reales Naturereignis wird damit eine biblische Deutung nach 2. Mose Kap. 7-8 als göttlicher Plage, also einer metaphysischen Sanktion für menschliches Handeln an die Seite gestellt. Zudem wird durch visuelle Analogiebildung eine Kohärenz mit Sidney Berengers Todessturz aus der Eingangssequenz hergestellt, also derjenigen Geschichte, deren Zufälligkeit zu Gunsten eines höheren Sinnprinzips vom Sprecher des Gesamttextes angezweifelt wurde.

2). CLOUD ATLAS: Auch dieser Film weist eine übergeordnete Sprechinstanz auf, die die gesamte Diegese, mehrere weit differierende zeitliche und räumliche Ebenen umfassend als *ein* Erzähltes ausweist, welches in diesem Fall belegen soll, dass viele einzelne vom Wind zugetragene «Stimmen» sich bisweilen zu *einer Stimme* verbinden. «Alles ist verbunden» ist auch das der DVD-Edition im Menu vorangestellte und dem Film entnommene Motto.³⁰ Das folgende Zitat gibt nun die Gedanken eines *Wissenschaftlers* wieder. Dass die hier geäußerten Überlegungen auch *das philosophische Zentrum* des Gesamttextes repräsentieren, indiziert der Film dadurch, dass der Gedankenmonolog *alle* währenddessen auch visuell repräsentierten Handlungsstränge, somit *alle Zeit- und Raum- und Personendimensionen* als *Voice over* umspannt.

Der Glaube ist wie die Angst oder die Liebe eine Kraft, die man begreifen muss wie die Relativitätstheorie oder die Unschärferelation. Als Phänomene, die den Umlauf unseres Lebens bestimmen. Gestern führte mein Leben in eine Richtung, heute führt es in eine andere. Gestern hätte ich nie geglaubt, dass ich einmal das tun würde, was ich heute getan habe. Diese Kräfte, die oft Zeit und Raum neu definieren, die das Bild formen und verändern können, das wir uns von uns selbst machen, nehmen ihren Anfang lange vor unserer Geburt und überdauern unseren Tod. Unsere Leben und unsere Entscheidungen sind wie Quantensprünge, nur von Augenblick zu Augenblick zu verstehen. Und jede Gabelung auf unserem Weg, jede Begegnung eröffnet eine neue mögliche Richtung (TC 1:23).

Während in dieser Szene ein Bombenattentat die Überlegungen abrupt, aber nur scheinbar zufällig beendet, da es intendiert ebenjenem Wissenschaftler gilt, verifiziert die Struktur der

²⁹ MAGNOLIA, Paul T. Anderson (D 2008). Vgl. ebd. (TC 2:45).

³⁰ CLOUD ATLAS, Tom Tykwer, Andrew Wachowski, Lana Wachowski (D/HK/USA/SP 2012).

Geschichte in *CLOUD ATLAS* doch insgesamt die hier geäußerte These von verbindenden Kräften, die Zeit und Raum umspannen: Denn obschon das Erzählte sechs Zeit- und Raumdimensionen voneinander unterscheidet (Pazifische Inseln 1849, Cambridge 1936, San Francisco 1973, London 2012, New Seoul 2144 und «106 Winter nach dem Untergang»), werden diese nicht nur von einer unbestimmt nach dem 106. postapokalyptischen Jahr angesiedelten Rahmenerzählung umfasst, sondern jede Zeitebene ist mindestens mit der vorangehenden verknüpft, und zwar signifikant selbstreferenziell über die Rezeption medial konservierter «Texte» in der folgenden Ebene: Ein Buch, Briefe, eine Symphonie, die Verfilmung einer Biografie und ein als Vermächtnis hinterlassenes Video werden zu medialen Knotenpunkten zwischen den Zeiten, Räumen und Figuren, die jeweils das weitere Geschehen im Lauf der repräsentierten Segmente kausal motivieren und somit der Historie insgesamt einen Nexus, einen «Ariadnefaden» einschreiben, der von Text zu Text reicht. Indem sich aber die *vage* als «Kräfte» bezeichneten, einen Zusammenhang konstituierenden Phänomene in der Narration alle über Medienprodukte tradieren, inszeniert dieser Film selbstreflexiv genau die kulturelle Speicherfunktion im kultursemiotischen Sinne, von der eingangs hier die Rede war: Texte, Medien sind es, denen Tradierung, Kohärenzstiftung und die Verursachung neuer Wirkungen über Zeit- und Raumgrenzen hinweg zugeschrieben werden, was in der postapokalyptischen Welt durch das Auffinden eines Offenbarungsfilms der Erlöserfigur Sonmi 451 kulminiert. Ihr Name verweist dabei offensichtlich auf Ray Bradburys Roman *Fahrenheit 451*, also das Buch, das wiederum von der wirklichkeitsverändernden Macht der Bücher handelt. Darüber hinaus präsentiert die Rahmenerzählung, die in der Zeit nach der Apokalypse angesiedelt ist, filmisch die archaischste Form von Geschichtenerzählen, die mündliche Tradierung, da der Erzählakt, wie das Filmende zeigt, intradiegetisch an die Kinder der neuen Welt adressiert ist. Die wiederholte und damit Kohärenz stiftende «Offenbarung» von Sonmi 451 lautet nun: «Unsere Leben gehören nicht uns. Von der Wiege bis zur Bahre sind wir mit Anderen verbunden in Vergangenheit und Gegenwart. Und mit jedem Verbrechen und jedem Akt der Güte erschaffen wir unsere Zukunft» (2:28; vgl. a. 0:51 und 1:45). Dass diese Aussage nicht mehr im Kontext der multifokalen *Short Cuts* als subjektiv relativierbar ist, macht folgendes Zitat deutlich: «Deine Version der Wahrheit ist alles was zählt. – Die Wahrheit ist einzig, ihre Versionen sind bloß Unwahrheiten» (TC 0:04). Der Pluralität konkurrierender Wahrheiten und Weltansichten wird damit *eine absolute Wahrheit* entgegengestellt, umso mehr der Erzähler in der Eingangssequenz konstatiert, dass manchmal alle Stimmen zu einer werden, die Multiperspektivität der *Short Cuts* sich hier somit einem umfassenden Sinnfeld unterordnet. Durch eine auffällige Inszenierungsstrategie verstärkt *CLOUD ATLAS* diesen Sachverhalt, wenn in den unterschiedlichsten Figurenrollen über Räume und Zeiten der Diegese hinweg immer wieder dieselben wenigen Darsteller agieren. So ist Tom Hanks als Star des Films etwa in fünf verschiedenen Charakteren wiederzuerkennen – ein Effekt, der auf der filmischen Metaebene eine Kohärenz der von ihm verkörperten Personen jenseits der Diegese herstellt.

Warum nun bietet der Film im Jahr 2012 diese metaphysische Sinnkonstruktion an, wenn es nicht letztlich um eine narrative Normen- und Wertestiftung für die postideologische Generation nach dem Verlust aller sinnstiftenden Glaubens- und Überzeugungssysteme geht? Als die Figur des Anwalts Adam Ewing, die sich im 19. Jahrhundert mit einem Farbigen angefreundet hat, seinem Schwiegervater, einem Südstaatler, in einem Akt des Widerstands ankündigt, in die Nordstaaten ziehen zu wollen, wo man die Sklaverei abgeschafft hat, kommt es zu diesem verbalen Schlagabtausch: «Ganz gleich, was du auch ausrichtest, es wird niemals mehr sein als ein einzelner Tropfen in einem unendlichen Ozean». EWING: «Was ist ein

Ozean, wenn nicht eine Vielzahl von Tropfen?» (TC 2:34). Es geht um nichts weniger als die Frage, was das Handeln eines Einzelnen in der Masse der Menschen und in dem Lauf der Zeiten bewirken kann – das große Ganze ist aber eben Produkt seiner Teile – die Geschichte Produkt aller einzelnen Verbrechen und Akte der Güte, wie es Onmi 451 offenbart hat. In einer entideologisierten und demoralisierten Welt ist der Glaube an Kausalität – dass Ursachen Wirkungen zeitigen – offenbar das letzte gültige Ordnungsprinzip. Wenn dieser aufgegeben wäre, käme dies wohl dem erklärten Ende jeglicher sozialen Ordnung, dem Ende von Moral und Ethik gleich. Der Film übernimmt mit seiner Narration eine quasi didaktische Funktion: Er begründet die Notwendigkeit von Ethik in Zeiten des Verlustes aller übrigen Glaubens- und Überzeugungssysteme. Der Zufall ist hier besiegt, ihm ein höherrangiges Ordnungsversprechen entgegengestellt.

Damit versteht sich CLOUD ATLAS – als «Wolkenatlas» ein Orientierung stiftendes Modell von etwas, das wesentlich unstrukturiert, flüchtig, mithin chaotisch ist –³¹ als ein Gegenentwurf zu den desillusionären *Short Cuts*-Erzählungen der Gegenwart, die sich solchen Sinnstiftungen gänzlich verweigern.³² Sibylle Bergs Roman *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* etwa tötet alle Figuren, die nach einem Mehrwert an Sinn streben, mit Häme wahrgenommen nicht durch eine betroffene sondern eine zynische Beobachtungsinstanz, die noch das grausamste Sterben der Protagonisten hingebungsvoll präsentiert. Nachdem Bettina gerade die Liebe zu Tom, Tom aber die Liebe zu Nora entdeckt hat und sie sich in dieser Konstellation je eine glückliche Zukunft entwerfen, werden beide durch einen plötzlichen Unfall aus dem Leben gerissen:

Und dann bog er um so eine Kurve und sah einen riesigen Laster auf seiner Spur. Der fuhr langsam. Der fuhr gar nicht. [...] Und das merkte Tom, aber er merkte es irgendwie echt zu spät. Toms Kopf wurde von den Feuerwehrleuten weitab der Straße gefunden. [...] Bettina wurde aus dem Wrack geschweißt. [...] Eine Metallstrebe steckte in ihrem Kopf. Glücklicherweise hatte sie das Gehirn nicht verletzt, so daß Bettina noch einige Stunden Zeit hatte, sich auf ihren Abschied vorzubereiten.³³

Jede der Figuren, die daran glaubt, dass etwas die Welt im Innersten zusammenhält, einer «letzten Idee» anhängt,³⁴ nach einer Verbindung zu anderen einsamen Individuen sucht, oder gar nach Glück strebt, wird aus der dargestellten Welt getilgt. Der tödliche Zufall fungiert dabei als narrative Vollstreckungsinstanz. Als einzig trost- und sinnstiftendes Angebot dieses Textes bleibt zuletzt Vera, der einzig Überlebenden, der einsame Genuss des Augenblicks, der resignative Verzicht auf jedes Streben und immerhin – die Liebe in ihrer denkbar reduziertesten Variante: «Worum es geht, ist doch einfach nur etwas zu lieben. Und wenn es Milchkafee und Zigaretten sind. Es ist egal, was einer liebt. Und einfach so zu sterben, ohne

³¹ «Cloud Atlas» bezeichnet in den diegetischen Dimensionen 1936 und 1973 zunächst eine Symphonie, komponiert als «Sextett für einander überschneidende Stimmen», deren Semantik somit intratextuell transmedial auf das audiovisuelle filmische Gesamtkonstrukt transponiert wird.

³² Eine ähnliche Funktion haben die *Short Cuts* in LOVE ACTUALLY, Richard Curtis (USA/UK 2003): Das zunächst Fragmentarische wird final in der Zusammenführung aller Handlungsstränge in einer übergeordneten Einheit unter dem Paradigma «Liebe» aufgelöst, zeichenhaft expliziert in der Rahmung eines multiplen Splitscreens, der eine Vielzahl simultan, aber isoliert repräsentierter Personen schließlich durch ein aufleuchtendes Herz verbindet. Vgl. dazu Nies, «Short Cuts – Great Stories», S. 123–125.

³³ Berg, Sibylle (1997). *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*. Weimar 1997, S. 179.

³⁴ Ebd., S. 154.

noch einen Milchkaffee getrunken zu haben, ist ganz schön blöd.»³⁵ Die figuralen Lebensstränge sind vernetzt oder passieren einander, aber im Sinnkonstrukt des Gesamttextes sind die Lebensfragmente dominiert von Zufällen, entscheidenden Augenblicken, denen keine Idee, kein Meta-Sinnfeld entgegengestellt ist.

Short Cuts-Erzählungen der Gegenwart tendieren folglich zu einer Konzeption des Zufalls als ein Geschehen erregendes Moment in der Diegese, sie erheben ihn darüber hinaus in ihrer Darstellungsform zur strukturell konstitutiven Größe und etablieren durch die dem Typus inhärente Kontrastierung von einerseits Fragmentierung und andererseits Kohärenzstiftung zwischen narrativen Einheiten zudem einen ästhetisch-philosophischen Diskurs über Zufälligkeit oder höheren Sinn des Geschehens. Die *Short Cuts*-Narration ist somit, wie die Beispiele gezeigt haben, idealer ästhetischer Ausdruck einer gegenwärtigen literarischen und filmischen Suche nach «den letzten Dingen», nach einem Netz, einer Ordnung in einer als chaotisch erfahrenden Welt. Sie ist damit mediales Zeugnis einer kulturellen Sinnkrise des postideologischen Zeitalters, deren Ausgang zwischen Kontingenz und sinngebender Einheit des Ganzen je modellhaft vom individuellen Textende her entschieden wird.

³⁵ Ebd., S. 180.

Filme

21 GRAMS, Alejandro G. Inárritu (USA 2003).
 23 – NICHTS IST SO, WIE ES SCHEINT, Hans-Christian Schmid (D 1998).
 CLOUD ATLAS, Tom Tykwer, Andrew Wachowski, Lana Wachowski (D/HK/USA/SP 2012).
 DIE FREUDLOSE GASSE, Georg W. Pabst (D 1925).
 DREILEBEN, Christian Petzold, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler (D 2011).
 FOR COLORED GIRLS, Tyler Perry (USA 2010).
 L.A. CRASH, Paul Haggis (USA 2005).
 LOVE ACTUALLY, Richard Curtis (USA/UK 2003).
 MAGNOLIA, Paul T. Anderson (D 2008).
 MENSCHEN AM SONNTAG, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer (D 1930)
 NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen (D 1999)
 PULP FICTION, Quentin Tarantino (USA 1995)
 SHORT CUTS, Robert Altman (SA 1993)
 ST. PAULI-NACHT, Sönke Wortmann (D 1999)

Primärliteratur

Berg, Sybille (1997). *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*. Weimar 1997.
 Berg, Sibylle (2007). *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2007.
 Goethe, Johann Wolfgang (1829). «Faust. Eine Tragödie». In: Ders. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 6.1. *Weimarer Klassik. 1798-1806. I.* Hg. v. Victor Lange. München 1986, S. 535-673.
 Koeppen, Wolfgang (1951). *Tauben im Gras*. Frankfurt a.M. 1980.
 Koeppen, Wolfgang (1954). *Der Tod in Rom*. Frankfurt a.M. 1980.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold (1776). *Die Soldaten*. Stuttgart. 1993.

Sekundärliteratur

Baßler, Moritz (2002). *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.
 Baßler, Moritz (2013). «Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Vorüberlegungen zum Workshop *Short Cuts und Serialität*». Unv. Manuskript. Münster 2013.
 Baßler, Moritz / Martin Nies (2018). *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.
 Certeau, Michel de (1980). *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 bzw. Jurij M. Lotman, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München ⁴1993.
 «Eine Reise durch das Unendliche». In: *Der Spiegel* 01.07.2013.
 Lugowski, Clemens (1932). *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a.M. ²1994.
 Metz, Christian (1972). *Semiologie des Films*. München 1972 bzw. Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986). *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster 1986.

- Nies, Martin (2006). «Die innere Sicherheit. Gattungsselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz». In: *Zeitschrift für Semiotik* 27/2006, S. 23-44.
- Nies, Martin (2007). «*Short Cuts – Great Stories*. Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film». In: *Kodikas/Code Ars Semeiotica* 30, 1-2/2007, S. 109-135.
- Nies, Martin (2010). «Intermedialität und Film». In: Hans Krahl, Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau ³2013, S. 359-379.
- Nies, Martin (2014a). *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der <unwahrscheinlichsten der Städte> 1787-2013*. Marburg 2014.
- Nies, Martin (2014b). ««A Place To Belong». Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von <Heimat> im Globalisierungskontext». In: Jenny Bauer, Claudia Gremler, Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Berlin 2014, S. 165-180.
- Nies, Martin (2018). «Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalisier-ten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart». In: Baßler, Moritz / Martin Nies (2018). *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 21-38.
- Pflaumbaum, Christoph / Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015, S. 337-353.
- Raddatz, Fritz J. (1983). *Die Nachgeborenen. Leseerfahrungen mit zeitgenössischer Literatur*. Frankfurt a.M. 1983.
- Titzmann, Michael (2002). «Die <Bildungs>-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche». In: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.
- Venus, Jochen (2013). «Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie». In: Marcus S. Kleiner / Thomas Wilke (Hgg.). *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013.

Impressum



**Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik**
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung



Open Access Journal | OJS & Print on Demand

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik (SKMS) | Online
VZKF | Student Research Papers
SKMS | Open Access Papers

sind zusammen mit der Printreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* im Verlag Schüren Publikationen des

VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG (VZKF)

und werden herausgegeben von Martin Nies.

SKMS | Online erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite www.kultursemiotik.com.

In *SKMS | Open Access Papers* werden Sonderausgaben von Einzelbeiträgen veröffentlicht unter:
<https://www.kultursemiotik.com/forschung/publikationen/open-access-papers/>

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen.

© 2023 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com | Kontakt: info@kultursemiotik.com

Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion

Prof. Dr. Martin Nies

Europa-Universität Flensburg

Fakultät II

Institut für Germanistik

Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft

Auf dem Campus 1

24943 Flensburg

Germany