



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 58, Nr. 3, 2020
doi: 10.21243/mi-03-20-21
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Cloud Atlas.

Die intellektuelle Montage als Zugang zum Film und zu seinem Bildungspotenzial.

Ulrich Kumher

Bei dem Beitrag handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit dem Film Cloud Atlas (Kapitel 1.), um dessen Bildungspotenzial (2.) für geeignete Zusammenhänge fruchtbar zu machen. Als Ansatzpunkt für die Erschließung des Films wird aus verschiedenen Gründen die Montage gewählt (3.). Bei Cloud Atlas kommt hierfür gerade die intellektuelle Montage in Frage (4.). Es folgen geeignete Beispiele aus dem Film, anhand derer die Ergiebigkeit der Beschäftigung mit intellektueller Montage gezeigt wird (5.). Ein Ausblick konkretisiert Rahmenbedingungen für die Beschäftigung mit dem Film und benennt u. a. (Teil-)Kompetenzen, die in der gezeigten Perspektive anhand des Films gefördert werden können (6.). Im Anhang finden sich für diejenigen, die den Film nicht kennen, kurze Inhaltsangaben der einzelnen Erzählungen des Films (7.).

The contribution is an examination of the film Cloud Atlas (chapter 1.) in order to make its educational potential (2.) fruitful for suitable contexts. For various reasons, montage is chosen as the starting point for the exploration of the film (3.). In the case of Cloud Atlas, intellectual montage is particularly suitable for this purpose (4.). The following are suitable examples from the film, which demonstrate the fruitfulness of dealing with intellectual montage (5.). An outlook concretizes the framework conditions for dealing with film and names, among other things, (partial) competencies that can be promoted in the perspective shown on the basis of the film (6.). For those who are not familiar with the film Cloud Atlas, the appendix contains brief summaries of the individual narratives of the film (7.).

1. Der Film

*Mein Onkel war Seemann.
Er mich mitnehmen auf Walfänger,
wenn ich zehn Jahre alter Junge.
Ich gesehen zu viel von Welt.
Ich kein guter Sklave.
Autua in Cloud Atlas [0:52:58-0:53:07]).*

Jemand, der die Romanvorlage von David Mitchell nicht kennt und die Filmadaption *Cloud Atlas* (2012; Regie: Tom Tykwer, Andrew Wachowski, Lana Wachowski) das erste Mal sieht, mag in den ersten Minuten des Films den Eindruck haben, dass sich hier ein großes Durcheinander abspielt, zumal ein Sprung ins Geschehen erfolgt bzw. Sprünge in einzelne Erzählungen erfolgen. Es scheint tatsächlich zunächst so, dass Sequenzen verschiedener Geschichten, die noch dazu offensichtlich in unterschiedlichen

Epochen der Weltgeschichte stattfinden, ohne erkennbare Logik durch Montage miteinander verbunden sind. Erst „mit ein wenig Geduld“ – wie es eine der Hauptfiguren in den ersten Filmminuten formuliert – erkennt man, dass der „Wahnsinn Methode hat“¹ (zum näheren Filminhalt, vgl. Anhang).

Und so wird nach und nach klarer, dass insgesamt sechs Geschichten erzählt werden, die in Einzelsequenzen zerlegt einander abwechseln. Und es wird immer deutlicher, dass diese sechs Geschichten nicht isoliert voneinander sind, sondern im Gegenteil – auch wenn sie in verschiedenen Zeiten der Weltgeschichte spielen – vielfältig zusammenhängen, dass die Erzählstränge gemeinsam in größeren Geschichten aufgehen, dass sich die einzelnen Geschichten forterzählen und in einer Geschichte miteinander verschmelzen. Dies liegt u. a. daran, dass – wie bereits bei der Buchvorlage (Bayer 2015: 348) – die einzelnen Geschichten verbunden sind und explizit aufeinander Bezug nehmen – und zwar insbesondere mittels unterschiedlicher Medien wie Schallplatte, Manuskript, Film, Heft etc. So tauchen z. B. Erfahrungen der einen Erzählung in Buchform (*The Pacific Journal of Adam Ewing*) in einer anderen auf und sind dort von Bedeutung oder der Ausschnitt aus einem Film, der die Adaption eines Buches ist, das am Ende einer der Erzählungen begonnen wird, hat in einer anderen Geschichte einen Effekt, insbesondere die Aussage: „Ich werde mich diesem verbrecherischen Missbrauch nicht beugen“ [00:28:42–0:28:45; 00:29:40–00:29:42].

Außerdem werden Zusammenhänge zwischen den einzelnen Geschichten durch bestimmte Schauspielerinnen und Schauspieler hergestellt, die in mehreren bzw. allen Geschichten vorkommen, jedoch in der Regel unterschiedliche Figuren darstellen. Träume, bestimmte Orte (z. B. Museum) und Ausstattung bzw. Kunst (z. B. Bilder) sind Hinweise auf jeweils andere Erzählungen, zudem tauchen bestimmte Motive und Gegenstände (z. B. das Schiff) in verschiedenen Erzählungen wieder bzw. in Variation auf. Die Tonspur bzw. der Ton stellen Zusammenhänge her, indem Filmbilder unterschiedlicher Erzählstränge durch die Tonspur eines Erzählstranges miteinander verbunden werden (Tonbrücke). Auch die Wolken-Atlas-Komposition (eine Symphonie) ist in diesem Zusammenhang zu nennen, die in einem Erzählstrang entwickelt wird, aber auch in anderen Erzählsträngen in Variationen vorkommt, indem sie z. B. nachgespielt oder von einem Tonträger abgespielt wird. Bei der Komposition handelt es sich um ein Sextette, das den Film versinnbildlicht. Der Titel des Films (und der Buchvorlage) wird im Film (und im Buch) aber nicht nur in musikalischer Perspektive aufgenommen, sondern auch anderweitig angespielt, z. B. im Verweis auf die Wolken oder auf Eisläufer, die ihre Bahnen ziehen, wobei das Thema der Wiederkehr und der Bewegung in Variationen anklingt:

Wir kreuzen wie Eisläufer immer wieder unsere alten Bahnen. Und während ich in einem frisch eingetroffenen neuen Manuskript las, ereilte mich ein intensives Déjà-vu. Ich war früher schon einmal hier gewesen – vor einer halben Ewigkeit. Ursula. Die Liebe meines Lebens. Ich konnte mich an keine andere ernst zu neh-

mende Kandidatin erinnern. Was war wohl aus ihr geworden? Und vor allem, was war aus dem jungen Mann geworden, der einst in diesem Zug Gedichte an seine Seelenverwandte und Geliebte schrieb? [00:50:44–00:51:23]

2 Bildungspotenzial

Der Film hat viel Bildungspotenzial, was u. a. an den Personen (z. B. Carlos Castaneda oder Alexander Issajewitsch Solschenizyn) und Inhalten liegt, die er transportiert. So lassen sich anhand des Films Themen wie Freiheit² und Determination, Kausalität, Zufall und Vorsehung sowie Wiederkehr, Wiedergeburt³, Endlichkeit und Unendlichkeit etc. besprechen und vertiefen, wobei und womit philosophische und religiöse⁴ Perspektiven angesprochen werden. Der Film gibt Vorlagen für eine historische, interreligiöse und interkulturelle Beschäftigung mit diesen Themen und Fragen, weil er die Themen aus unterschiedlichen Zeiten, Kulturen und Religionen anspielt.

Cloud Atlas nimmt gezielt Bezug auf andere Texte bzw. Medien (Intertextualität, Intermedialität), so z. B. auf *Moby Dick* von Herman Melville [00:19:05–00:19:15], auf *Fahrenheit 451* von Ray Bradbury (vgl. Sonmi-451), auf *Findet Nemo* (USA 2003) [01:04:10] und auf *Die drei Musketiere* von Alexandre Dumas d. Ä. [02:02:33–02:02:35]. Der Film *Soylent Green* (USA 1973) wird in einer Erzählung zitiert, wobei das Zitat („Soylent Green ist Menschenfleisch! Soylent Green ist ein Produkt aus Menschenfleisch!“ [01:06:19–01:06:24]) auch als eine Vorausdeutung (*foreshadowing* und *plan-*

ting) dessen verstanden werden kann, was sich in einer anderen Erzählung (in Variation) erst noch erweisen wird (vgl. Erzählung um Sonmi-451). Zugleich können Informationen bzw. Themen aus einzelnen Erzählungen des Films *Cloud Atlas* (z. B. Kannibalismus und die Verwertung von Klonen bzw. Dublikantinnen und Dublikanten als Nahrungsmittel) als Anspielung auf *Soylent Green* verstanden werden oder sie kommen zumindest als Entsprechungen zu dem schrecklichen Geheimnis in Frage, das am Ende des Films *Soylent Green* aufgedeckt wird, nämlich dass Menschen zu einem Nahrungsmittel (*Soylent Green*) verarbeitet werden.

Diese Zusammenhänge transparent zu machen kann dazu dienen, ein tieferes und weiteres Verständnis des Films, weiterer Filme und bestimmter Themen zu erreichen sowie einen Einblick in Tradierungsprozesse zu bekommen bzw. für diese zu sensibilisieren. – Es ist möglich, dass Zitate und Anspielungen Funktionen erfüllen: So kann *Cloud Atlas* oder eine bestimmte Begebenheit im Film im Licht eines anderen Textes (Films etc.) eine bestimmte Deutung und Bedeutungserweiterung erfahren und zugleich kann der Text, auf den angespielt wird bzw. der zitiert wird, im Licht von *Cloud Atlas* eine bestimmte Deutung und Bedeutung gewinnen. Anspielung und Zitat können wichtige inhaltliche Funktionen erfüllen. Nicht zuletzt ist es möglich, dass schon allein das Erkennen von Texten (Filmen etc.), auf die angespielt wird bzw. die zitiert werden, Freude und intellektuellen Genuss bereitet.

Aussagen der Figuren lassen sich als Botschaften an das Publikum des Films auffassen, wobei es an diesem liegt, diese zu prü-

fen, ggf. in die eigene Weltanschauung zu übernehmen, zu modifizieren oder aber abzulehnen. Bestimmte Aussagen kommen als Botschaften insbesondere dann in Frage, wenn Sendestationen (Satellitenstationen) die Handlungsorte abgeben. So kommt beispielsweise Sonmi-451 auf einer Satellitenstation als Senderin eines Broadcasts pointiert in Frage und kann damit Empfängerinnen und Empfänger auf der ganzen Welt auch außerhalb ihrer eigenen (fiktiven) Geschichte und außerhalb der Geschichte des ganzen Films bzw. jenseits der Leinwand erreichen. Im Bildungskontext kann zur Reflexion und Überprüfung bestimmter Aussagen etc. stimuliert werden, was eine Weitung des Horizonts verspricht und die Erarbeitung einer reflektierteren, wertgeleiteten und damit verantwortungsvolleren Weltsicht.

Der Film *Cloud Atlas* ist als Blockbuster konzipiert (u. a. Starbesetzung: Tom Hanks, Halle Berry, Jim Broadbent, Hugo Weaving, Jim Sturgess, Doona Bae, Ben Whishaw, James D'Arcy, Zhou Xun, Keith David, David Gyasi, Susan Sarandon, Hugh Grant). Beim Buch von David Mitchell handelt es sich um eine Steilvorlage für eine Blockbuster-Filmadaption, denn die einzelnen Erzählungen gehören verschiedenen Gattungen (z. B. Kriminalgeschichte, Science-Fiction) an (Bayer 2015: 345), weshalb das Merkmal Genremixtur bzw. Meta-Genre, das viele Blockbuster kennzeichnet, bereits erfüllt ist (Mikos 2008: 327–328). In Bildungsperspektive ist der Film speziell als Blockbuster mehrfach ertragreich, denn als „Spitzenprodukt des kommerziellen Filmwesens“ handelt es sich bei diesen Filmen um „Gravitationszentren einer vielseitigen

„Mehrzweck-Unterhaltungsmaschinerie“ (Mikos 2008: 325–326), die kritisch zu reflektieren sind und zugleich viel Potenzial für Horizonterweiterung liefern können. Schon allein aufgrund der starken Präsenz dieses Kinoformats ist es wichtig, es zu analysieren und zu reflektieren, um diese Art von Kino (inklusive seiner Hintergründe, Bedingungen und Einflüsse) verantwortet einstufen zu können und sich dazu verhalten zu können. Hierbei steht u. a. an, darauf aufmerksam zu werden, wie Blockbuster konzipiert sein können, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen und zu ihrer mehrmaligen Rezeption zu reizen. Auf dieser Linie ist es möglich, neben den bereits angesprochenen Anleihen aus verschiedenen Gattungen u. a. auf eine polyvalente Konzeption (Kumher 2016) aufmerksam zu werden und in diesem Zusammenhang darauf, dass *Cloud Atlas* dicht und mehrfach kodiert ist und gleichzeitig unterschiedliche Erwartungen bedient – wie z. B. die *Matrix*-Trilogie (Pfeiffer/Staiger 2010: 221), bei der ein Erwartungsspektrum bedient wird, das von reiner „Unterhaltung durch die gebotene ‚Action‘ bis zum intellektuellen Spiel mit philosophischen Theorien“ reicht.

Wohl auch um zu erneuter Rezeption zu reizen, ist *Cloud Atlas* – wie z. B. wiederum die *Matrix*-Trilogie (Pfeiffer/Staiger 2010: 221) – so konzipiert, dass wiederholte Rezeption immer wieder etwas Neues entdecken lässt. Mit dieser Konzeption muss allerdings nicht nur ein finanzielles Interesse verbunden sein – es kann gleichzeitig eine künstlerische Intention und Ambition sein, wobei diese gleichzeitig subversiv sein können. Der intellektuelle An-

spruch, der mit Filmen verbunden sein kann, ist dazu geeignet, den Blick auf ihre mühevollen, vielseitigen und ggf. langen Vorbereitungen zu lenken. Hierbei mag u. a. deutlich werden, dass bereits die Montage bei der Vorbereitung des eigentlichen Films bedacht wird.

Gerade aufgrund seiner Machart bietet sich der Film für Bildungszusammenhänge an, denn die sechs unterschiedlichen Geschichten werden gezielt und häufig durch Montage (s. u.) miteinander in Zusammenhang gebracht, wodurch gleichzeitig die einzelnen Geschichten zerstückelt werden. Das zeitliche Durcheinander mit System ist u. a. eine Vorlage für philosophische, psychologische etc. Reflexionen über die Zeit und lässt beispielsweise danach fragen, inwiefern Vergangenheit und Zukunft, z. B. als utopische und dystopische Vorstellungen (Kumher 2019), in der (jeweiligen) Gegenwart präsent und handlungsleitend bzw. impulsgebend sind. Diese Perspektive ist im Film durch diverse Medien (Buch, Briefe, Film, Musik bzw. Platte, Heft bzw. Offenbarung) angelegt, die die Zeiten bzw. Epochensprünge überdauern bzw. überdauert haben und in einer anderen Zeit als der, in der sie geschrieben, produziert etc. worden sind, wirksam werden, weil sie rezipiert werden. Diese Perspektive ist im Film zudem durch Weissagung [00:36:34–00:36:53] und Träume angelegt, wobei nicht nur die Zukunft geträumt werden kann (vgl. Vyvyan Ayrs [01:11:58–01:12:18]), sondern auch die Vergangenheit (vgl. Zachry [00:35:49–00:35:59]). – Es wird mit Rückblicken und Vorausdeutungen (*foreshadowing* und *planting*) gearbeitet.

Die Montage gehört normalerweise zum Proprium eines Films, aber bei *Cloud Atlas* ist sie so vielfältig und häufig so auffällig eingesetzt (harter Schnitt), dass der Film geradezu eine Einladung dafür ist, sich mit Montage auseinanderzusetzen und ihre möglichen Funktionen und Bedeutungen zu klären. Auch der Vergleich mit der Buchvorlage macht deutlich, dass insbesondere in der Montage ein Clou dieses Filmes liegt. Die Aufmerksamkeit für Montage kann in Zusammenhang mit Texten (Büchern etc.) dafür sensibilisieren, dass es dort Vergleichbares gibt. Auch hier kann beispielsweise ein Erzählstrang kurz vor einem Höhepunkt plötzlich abbrechen (*cliffhanger*) und ein anderer Erzählstrang bzw. eine andere Geschichte angefügt sein, wobei ein Zusammenhang zwischen dem (vorläufigen) Ende des einen Erzählstranges und dem Anfang bzw. der Fortsetzung des anderen Erzählstranges bestehen kann bzw. Variationen von Zusammenhängen möglich sind (z. B. Stichwortverbindungen).

3. Die Montage bei *Cloud Atlas* – ein Ansatzpunkt für die Filmerschließung

Diese Beobachtung – der häufige und auffällige Einsatz der Montage bei *Cloud Atlas* – legt es nahe, die Montage als möglichen Ansatzpunkt zu verwenden, um den Film für Bildungszusammenhänge fruchtbar zu machen:

Mit Schnitt ist im Wesentlichen der technische Vorgang der Koordination von zwei Einstellungen gemeint, die zu einer Abfolge zusammengefügt werden. Ein normaler Spielfilm besteht aus etwa

800 bis 1200 Einstellungen. Diese Einstellungen werden auf besondere Art geordnet und ergeben erst dann in ihrer Gesamtheit einen Film. Montage meint mehr als den reinen technischen Vorgang, mit dem einzelne Einstellungen zu Szenen zusammengefügt werden. Montage meint die Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen durch diesen technischen Vorgang. Durch die Montage bekommen die Zuschauer den Eindruck einer kontinuierlichen Erzählung, in die sie mit Hilfe der Ästhetik eingebunden werden. Zugleich erhalten sie durch eine bestimmte Anordnung Hinweise zum Aufbau von logischen Verknüpfungen sowie Interpretationen der im Film gezeigten Ereignisse oder Dinge. (Mikos 2008: 215)

Zwischen den Begriffen „Schnitt“ (*cutting*) und „Montage“ kann unterschieden werden. Während Schnitt „eher das Herausschneiden nicht gewünschten oder nicht verwendbaren Materials bezeichnet“, ist „Montage die konstruktive Tätigkeit des Zusammenfügens von Einstellungen oder Filmabschnitten“ (Bienk 2014: 82). Hickethier bringt die Differenzierung folgendermaßen auf den Punkt:

Meint der Schnitt („cutting“) die Begrenzung einer Einstellung, indem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage („editing“) verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen verschiedener Einstellungen zusammengeklebt werden. (Hickethier 2001: 144)

Es gibt verschiedene Formen der Montage, z. B. Match Cut, Jump Cut, Parallelmontage (Kamp/Rüsel 1998: 79–97), bzw. Montagekonzepte (Bienk 2014: 81–94).

Grundsätzlich kann bzgl. der Montagepraxis zwischen zwei verschiedenen Prinzipien unterschieden werden: Wenn beim Montieren der Einstellungen versucht wird, alles zu unterlassen, „was dem Betrachter die Montage bewusst werden lässt“ (Prinzip der Transparenz), zielt dies in der Regel „auf eine gesteigerte Wirklichkeitsillusion des Films“ (Hickethier 2001: 149). In diesem Zusammenhang wird vom unsichtbaren Schnitt gesprochen (Hickethier 2001: 149–156). – Es kann aber auch versucht werden, „im Bewusstsein des Betrachters zu halten, dass er Filme sehe und nicht an einem medialen Wirklichkeitsersatz teilhabe“ (Prinzip der Materialität) (Hickethier 2001: 149). „Montagekonventionen, die an dieser Vorstellung anknüpfen, finden sich zuerst im russischen Revolutionsfilm der zwanziger Jahre und später im europäischen Autorenkino seit den fünfziger Jahren“ (Hickethier 2001: 149).

Beim Thema Montage ist auch an die Ton-Bild-Montage zu denken (Bienk 2014: 101). Häufig ordnet sich der Ton dem Geschehen unter und der Ton, der innerhalb eines Filmbildes entsteht, wird in der Regel synchron zum Bild montiert (Bienk 2014: 101). Es gibt aber auch die asynchrone Montage, die unterschiedliche Zeiten in Ton und Bild miteinander verbindet (Bienk 2014: 101). Tonbrücken können Szenen miteinander verknüpfen: Der Ton aus einer vorangehenden Szene kann noch in einer neuen Szene weiterlaufen. Ebenso ist es möglich, dass der Ton der kommenden Szene

schon die Filmbilder der vorausgehenden Szene unterlegt (Bienk 2014: 101). „Sind diese Tonbrücken so kurz gehalten, dass sie nicht bewusst wahrgenommen werden, fördern sie den flüssigen, kontinuierlichen Erzählablauf. Längere Tonbrücken hingegen bilden Klammern, die verschiedene Einstellungen miteinander verbinden“ (Bienk 2014, 101). – Über die verbindende Wirkung einer Tonbrücke hinaus kann sie eine Einladung für eine bestimmte Interpretation sein. Der Ton einer Bilderfolge (Einstellung, Filmsequenz), der z. B. in eine neue Bilderfolge hineinreicht, kann eine bestimmte Deutung der neuen Bilderfolge nahelegen. – Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie sich Ton (Wort, Musik etc.) und Bild zueinander verhalten (Hickethier 2001: 107–108).

Die Konzentration auf die Montage eignet sich bei *Cloud Atlas* nun insbesondere deshalb dafür, den Film zu erschließen, weil sie bei diesem Film in einem hohen Maße dafür Verwendung gefunden hat, etwas inhaltlich auszutragen, mögliche Bedeutungen zu stiften bzw. zu evozieren und Filmbotschaften zu transportieren, insbesondere die, dass Menschen miteinander verbunden sind – und zwar auch transepochal und transkulturell, so wie es in folgenden Filmzitatzen zumindest anklingt:

Ich sendete meine Offenbarung an die zwölf Staaten und die vier Außerwelt-Kolonien. 18 Minuten danach griffen die Vollstrecker an. Zu sein heißt wahrgenommen zu werden und nur durch die Augen eines anderen ist es uns möglich, uns selbst zu erkennen. Das Wesen unseres unsterblichen Lebens liegt in den Konsequenzen unserer Worte und Taten, die uns überdauern und sich fortsetzen bis ans Ende unserer Zeit. [02:19:29–02:20:04]

Unsere Leben gehör'n 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. [02:27:40–02:28:07]

Mit Hilfe der Montage wird es geschafft, zwischen Figuren verschiedener Zeiten Bezüge sichtbar zu machen, Wiederholungen in Variation und zugleich Fortschritt zu verdeutlichen. Damit ist angesprochen, dass Montage „die natürlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten der Zuschauer“ erweitern kann (Mikos 2008: 215):

Sie kann Dinge und Ereignisse zusammenfügen, die in der außerfilmischen Realität nicht zusammengefügt werden können, weil sie zeitlich oder räumlich auseinanderliegen und weil die verschiedenen Einstellungen und Perspektiven der Kamera die Zuschauer in verschiedene Beobachterpositionen bringen, die in der Realität nur schwer oder gar nicht eingenommen werden können. Die Bilder eines Films oder einer Fernsehsendung stehen nicht unverbunden nebeneinander, sie sind auf Narrations- und Repräsentationsprozesse bezogen und auf Verstehens- und Erlebnisaktivitäten der Zuschauer ausgerichtet. Erst die synthetisierende Tätigkeit der Zuschauer schafft Bedeutung. (Mikos 2008: 215)

Durch die Montage wird bei *Cloud Atlas* einerseits verdeutlicht, dass sich gewisse Begebenheiten, Themen etc. in verschiedenen Epochen in Variation wiederholen (z. B. Flucht, der Kampf um Freiheit bzw. Emanzipation⁵), und zwar insofern Ähnliches aus verschiedenen Epochen zusammengeschnitten bzw. miteinander verknüpft wird. Dies lässt sich u. a. als zyklisches Prinzip des Lebens auffassen. Andererseits zeigt der Film zumindest techni-

schen Fortschritt bzw. technische Evolution, was bei einem Vergleich der unterschiedlichen Erzählsprünge bzw. Epochen deutlich wird (wobei aber zugleich ein technischer Rückfall beobachtet werden kann und das Wiederauftauchen von Stammeskulturen etc.).

Vor diesem Hintergrund scheint es so zu sein, dass im Film das Zyklusprinzip und das Entwicklungsprinzip (zugleich mit der Möglichkeit zur technischen Rückentwicklung bzw. mit der Möglichkeit des Verlusts von bestimmtem Wissen) miteinander vorkommen. Am Filmende wenigstens kann es sein, dass eine Einzelgeschichte zu einem guten Ende gekommen ist und mit ihr die vorigen Geschichten, auch wenn die Kinder, die am Schluss des Films zu sehen sind, bereits von Neuanfang und Zukunft zeugen. Ein weiterer Zyklus und eine weitere Entwicklung werden nicht ausgeschlossen, doch scheint eine Geschichte auch an ein – zumindest vorläufiges – Ende kommen zu können, wobei die Regie (Tom Tykwer, Andrew Wachowski, Lana Wachowski) hier evtl. von der Aussage inspiriert ist, die für *Matrix 3* bzw. *Matrix Revolutions* (USA/Australien 2003; Regie: Die Wachowskis) den Filmslogan abgegeben hat: „Alles was einen Anfang hat, hat auch ein Ende.“ – Diese Aussage mag banal klingen, ist aber in philosophischer, religiöser etc. Hinsicht ein Schwergewicht.

Der häufige und bisweilen hochgetaktete Wechsel zwischen den verschiedenen Epochen – *short cuts* (Bienk 2014: 91) – ist insgesamt dazu geeignet, den Eindruck eines Nacheinanders – der aufgrund der zeitlichen Abfolge der verschiedenen Epochen zumin-

dest erwartbar bzw. anzunehmen ist – zu irritieren oder gar aufzulösen. Der Film ähnelt Kunstwerken früherer Epochen (z. B. der Bernwardstür im Mariendom zu Hildesheim), insofern diese eine zeitliche Abfolge von Szenen darstellen, wobei aber diese Abfolge zugleich sichtbar ist (Simultanität) und die Komposition sinnvolle Bezüge (sogar verschiedene Möglichkeiten bzw. Varianten von Bezügen) zwischen einzelnen Szenen aus verschiedenen Zeiten erlaubt bzw. sogar nahelegt, was konzeptionell (z. B. typologisch) durchaus so gewollt sein kann. Nochmals mit Blick auf den Film gesagt: Durch die Montage – speziell durch die Verwendung von Parallelmontage (Bienk 2014: 90) – hat es bisweilen den Anschein, als wenn die einzelnen Szenen aus den verschiedenen Epochen zugleich stattfinden und sich zugleich entwickeln, was durch die Gesamtkonzeption im Großen und Ganzen unterstrichen wird, denn die einzelnen Geschichten laufen alle auf ein (vorläufiges) Ende bzw. Ziel zu.

Mitunter erscheint es z. B. so, als wenn Szenen aus den jüngeren Epochen durch Szenen aus den älteren Epochen fortgeführt werden würden. Während z. B. in einer Erzählung, die in der Zukunft spielt, eine Person hingerichtet wird, kommt es anschließend in einer anderen Erzählung, die in der Vergangenheit stattfindet, zum glücklichen Wiedersehen eines Ehepaars, das sich in der jüngsten bzw. zukünftigsten Erzählung nochmals manifestiert, in der zwei Menschen schon längere Zeit zusammengefunden haben und nun glücklich miteinander vereint sind. – Die Montage stimuliert also bei *Cloud Atlas* dazu, über Zusammenhänge zwi-

schen einzelnen Erzählungen nachzudenken, wobei Spuren und Interpretationsvorlagen gelegt werden und wobei die Montage auch zu einem produktiven Bedeutungsüberschuss bzgl. der Deutbarkeit der Erzählzusammenhänge sowie der jeweiligen Filmbilder und -sequenzen beitragen kann, womit insbesondere deren Subtexte angesprochen sind.

4. Fokussierung: Die intellektuelle Montage bei *Cloud Atlas*

Eine Analyse der Montage bei *Cloud Atlas* fördert ihre Formen und Möglichkeiten zu Tage, wobei auch die Tonspur zu berücksichtigen ist (Bienk 2014: 101).

Hinsichtlich der Montage deutet ein Kommentar von Lana Wachowski (Mitchell/Wachowski/Tykwier/Wachowski 2012) auf eine Möglichkeit hin, die für Bildungszusammenhänge sehr ertragreich zu sein verspricht, weil sie zu einer intellektuellen Auseinandersetzung mit den Filmbildern einlädt und reizt:

Eisenstein hat die moderne Filmsprache erfunden und uns gelehrt, dass Gegenüberstellung, Szenen- und Bildkonfrontation die Essenz des Kinos sind. Gewöhnlich wird ein Schnitt nur als eine Art Satzbau-Werkzeug, ein Interpunktionshilfsmittel, verstanden. Wir drei suchen nach Subtext in den Schnitten, die Bedeutung suggerieren. Wir wollen Leute dazu einladen, sich etwas vorzustellen, das über das Nebeneinander hinausgeht.

Lana Wachowski spricht damit die Möglichkeit der „intellektuellen Montage“ (Bienk 2014: 89) an und macht darauf aufmerksam, dass aus der Inbezugsetzung verschiedener Filmbilder durch

Montage etwas Neues entstehen und erschlossen werden kann, das über die zusammengefügte Filmbilder bzw. Filmsequenzen hinausgeht. Die Vorstellungskraft wird hier durch Montage stimuliert und kann zu neuen Einsichten und Erkenntnissen gelangen, die die gezeigten Filmbilder betreffen, aber auch über sie hinausgehen können. Gerade das Wechselspiel zwischen verschiedenen Epochen kann hierfür sehr ertragreich sein, weil hier sehr Unterschiedliches zusammengebracht werden kann, das sich doch wiederum entsprechen mag, aber zusammen etwas Neues bedeuten kann bzw. neue Bedeutungsmöglichkeiten zu eröffnen vermag.

Nach Eisenstein, für den Montage ein intellektuelles Potenzial dargestellt hat, sehe der Zuschauer

die Einstellungen in einem Zusammenhang, so dass sich [...] im Zusammenprall, in der Kollision der Einstellungen eine Einheit aus den verschiedenen Einstellungen ergebe. Eisenstein betrachtet die Einstellungen dabei als eine Art von Zeichen, deren Fügung einen neuen Sinn produziert. (Hickethier 2001: 157)

„Die Verknüpfung wird als eigentlich produktives Moment begriffen“ (Schumm 1989: 309). – Nach Bienk werden bei

der intellektuellen Montage [...] Einstellungen mit hartem Schnitt verbunden. Es soll gerade nicht das Continuity-System [...] aufrechterhalten, sondern durch das explizite Neben- und Gegeneinander verschiedener Einstellungen der Zuschauer zum Nachdenken und Schlussfolgern angeregt werden: Aus dem Kontrast oder der Reihung von Bild A und Bild B ergibt sich die neue – intellektuell vom Betrachter erschlossene – Bedeutung C. Letztlich lassen

sich alle folgenden Montageformen [= Parallelmontage, Match Cut, Jump Cut, Short Cut] der intellektuellen Montage unterordnen, da der Betrachter, gelenkt von verschiedenen Bildanordnungen, in jedem einzelnen Fall eine individuelle Bedeutungsfindung vollzieht. Dennoch erscheint es sinnvoll, die verschiedenen Techniken der Beeinflussung dieser Bedeutungsfindung voneinander zu unterscheiden. (Bienk 2014: 89)

Für die von Lana Wachowski angesprochene Möglichkeit der Montage sollen im Folgenden Beispiele im Film gesucht werden, da sie als vielversprechend dafür erscheinen, ertragreich in Bildungszusammenhängen eingesetzt zu werden, um Filmsprache kennenzulernen und den Film inhaltlich zu erschließen. Dies liegt auch daran, dass es sehr spannend und mit vielen Erkenntnissen verbunden sein kann, auf die Möglichkeit von Subtexten etc. aufmerksam zu werden, die durch Montage entstehen können, und diese plausibel zu entschlüsseln.

5. Beispiele

5.1 Beispiel 1

Ein Beispiel für die angesprochene Stimulierung durch Montage sind die Anfangsszenen des Films, bei denen zwischen den verschiedenen Erzählungen durch Montage bestimmte Zusammenhänge hergestellt und Subtexte nahegelegt werden, was allerdings erst bei erneuter Filmrezeption – zu der Blockbuster animieren wollen – auffallen und bewusst werden dürfte: In der An-

fangssequenz erwähnt Zachry (gespielt von Tom Hanks) in dem zukünftigsten Handlungsstrang den Teufel:

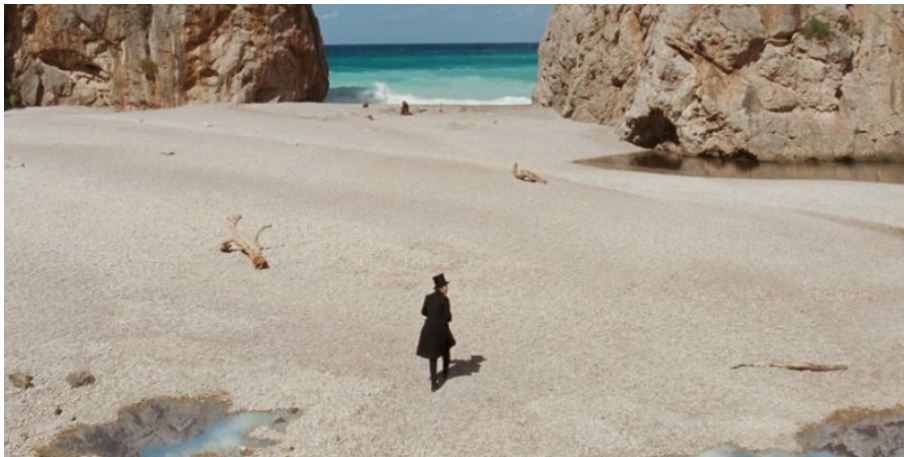
Oh einsam' Nacht, die Babas brüllen, Wind frisst rum an Knochen, so 'n Wind wie der is' mit Stimmen voll. Die Vorderen heulen dir Fabeln zu. Gebrabbel von Geschichten. Alle Stimmen sin', sin' geschmolzen zu einer. Aber eine Stimme is' nicht wie die ander'n. Sie flüstert in der Nacht, beglotzt dich aus'm tiefen Dunkel. Der gefrässliche Teufel. Old Georgie selber. Mmh. Jetzt tut die Ohren aufmachen und ich erzähl' euch, wie ich ihm 's erste Mal begegnet bin, Aug' in Aug'. [00:00:54-00:01:55]



Abbildung 1: Zachry, Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:01:40, (c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

Nach einem Schnitt ist Adam Ewing zu sehen, der auf Dr. Henry Goose (erneut gespielt von Tom Hanks!) zugeht (s. u.), wobei Ewings Gedanken bzw. Worte zu hören sind: „So schloss ich Bekanntschaft mit Dr. Henry Goose, dem Mann, von dem ich hoffte, er würde mich von meinem Leiden kurieren“ [00:02:00-00:02:07].

Goose wird allerdings genau das Gegenteil tun. Er ist die Ursache von Ewings Leiden bzw. wird er versuchen, Ewing zu vergiften, um an sein Vermögen zu kommen, weshalb er sich als eine Art Teufel begreifen lässt.



*Abbildung 2: Adam Ewing auf dem Weg zu Dr. Henry, Cloud Atlas (2012)
Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:01:50
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*

Durch den Schnitt bzw. die Verbindung der Filmbilder aus unterschiedlichen Epochen wird hier den Filmbildern mit Adam Ewing ein unheimlicher Subtext zugeschrieben, denn vorher war vom Teufel die Rede, speziell davon, ihm das erste Mal „Aug’ in Aug’“ zu begegnen. Auch durch die Worte bzw. Gedanken Ewings kommt nun gerade Dr. Henry Goose als Teufel bzw. als eine Art Teufel in Frage – auch wenn zu Beginn (noch) nicht gleich klar ist, worin das Diabolische dieser Person bestehen soll.

Umgekehrt wirft der Beginn des Erzählstranges um Adam Ewing ein fragwürdiges Licht zurück auf den Erzähler zu Beginn (dessen Name zu diesem Zeitpunkt noch nicht genannt worden ist), denn

Dr. Henry Goose, der als Teufel in Frage kommt und bald schon Fragwürdiges bzw. Problematisches behauptet, wird wie der Erzähler zu Beginn von Tom Hanks gespielt. Die Frage liegt deshalb nahe, ob sich der Teufel hier evtl. selbst begegnet.

Die Verbindung verschiedener Erzählungen bzw. die Verknüpfung bestimmter Teile kann in diesem Kontext u. a. zu der Einsicht führen – zumindest bei erneuter Filmrezeption –, dass verschiedene Figuren eine Art Teufel sein können bzw. dass jeder Mensch ein Handlungsrepertoire hat, das von höllisch bis zu himmlisch reicht, denn Tom Hanks spielt in *Cloud Atlas* verschiedene Figuren, die unterschiedliche moralische Möglichkeiten repräsentieren, und als der Schauspieler Tom Hanks stiftet er einen Zusammenhang zwischen diesen Möglichkeiten. Diese Perspektive wird im Film an anderer Stelle explizit allgemein ausgesagt (vgl. Sonmi-451 [02:27:41–02:27:55]), aber eben auch mit Hilfe der Montage nahegelegt, indem sie bestimmte Figuren etc. pointiert miteinander verknüpft.

Die Beobachtungen und Erkenntnisse in Zusammenhang mit diesem Beispiel – wie auch bei den folgenden Beispielen – kommen dafür in Frage, eine Hauptaussage des Films zu überprüfen, nämlich dass es Zusammenhänge und Analogien zwischen Menschen unterschiedlicher Zeiten und Kulturen und deren jeweiliger Situation gibt (vgl. Sonmi-451). Neben den Beobachtungen, die dafür sprechen (z. B. Zachry und Goose), kann an dieser Stelle u. a. nachgereicht oder selbst entdeckt werden, dass der alte Mann, der unter dem Namen Zachry auftreten wird, in seiner Geschichte

selbst dem Teufel („Old Georgie“) begegnen wird bzw. schon begegnet ist, wobei der Film offen lässt, ob es sich dabei um eine tatsächliche Person oder um Einbildung handelt bzw. um die Projektion einer inneren, diabolischen Stimme bzw. um einen Anteil der eigenen Persönlichkeit. Evtl. handelt es sich bei dieser Erscheinung auch um einen *trickster*, der nur für Zachry wahrnehmbar ist und der von ihm als Teufel identifiziert wird. Als Gemeinsamkeit zwischen Zachry und Adam Ewing lässt sich werten, dass beide einem Teufel bzw. einer Art Teufel begegnen (auch wenn es sich bei Zachry dabei evtl. um eine Manifestation in seiner Vorstellungswelt handelt, die er in die wirkliche Umgebung projiziert).

Eine Möglichkeit der Vertiefung ist es in diesem Kontext, einzelne Filmbilder zu analysieren – speziell Filmbilder, die verschiedenen Bilderfolgen angehören, die zusammengefügt worden sind. Diese Vertiefungsmöglichkeit bietet sich bei der vorliegenden inhaltlichen Linienführung (Montage) gerade dann an, wenn diese Bilder bei der Analyse der Montage bereits vorgekommen sind und sie deshalb u. a. verortet, in einen Zusammenhang eingeordnet werden können und wenn sie selbst wieder etwas damit zu tun haben, Zusammenhänge herzustellen und auf etwas zu verweisen etc. – Das folgende Bild aus dem Film zeigt, wie Adam Ewing auf Dr. Henry Goose, der noch nicht zu sehen ist, aber im Film in Kürze in den Blick kommen wird, zugeht. Auf dem Bild ist Adam Ewing aus der Vogelperspektive schräg von oben zu sehen. Außerdem sind vier große Pfützen erkennbar, in denen sich die Wolken spiegeln.



Abbildung 3: Adam Ewing und Spiegelungen, *Cloud Atlas* (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:01:40
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

Die Spiegelung der Wolken im Wasser mag auf den Titel des Films verweisen, auf den im Film mehrmals angespielt wird, und insofern u. a. eine Kohärenzstiftende Funktion erfüllen. Während der Himmel in der vorigen Bilderfolge um Zachry als Nacht- bzw. Sternenhimmel zu sehen war, ist er in der Ewing-Erzählung nun bewölkt bei Tag dank der Spiegelungen im Wasser zu sehen (zumindest auf dem ausgewählten Bild). (Die vier Spiegelungen mögen darauf hindeuten, dass vier der sechs Einzelgeschichten ein positives, wenn auch nicht in jedem Fall ungetrübtes Ende nehmen.) Der Himmel ist hier also ein verbindendes Element zwischen zwei Bilderfolgen bzw. den Bildern von zwei Erzählungen und spielt zugleich auf den ganzen Film an. – Zudem wird sich im Verlauf des Films herausstellen, dass Old Georgie, den Zachry als Teufel identifiziert, ähnlich wie Ewing gekleidet ist. Zumindest trägt er auch einen Zylinder. Auf dieser Linie kommt Adam Ewing als Spiegel-

bild bzw. Spiegelung des Teufels in Frage, denn er verhält sich gerade nicht diabolisch.

Mit Blick auf den Himmel lässt sich ggf. untersuchen oder nachreichen, an welchen Stellen im Film noch der Himmel zu sehen ist (vgl. z. B. Luisa Rey und Isaac Sachs [01:17:50]; Ewing und Autua [01:55:19]) oder wo von ihm noch die Rede ist (vgl. 5.4), wobei u. a. festgestellt werden kann, dass die Bilder vom Himmel (und auch der Sonne) sowie die Rede vom Himmel (und von der Sonne bzw. von „Mauna Sol“ [00:50:01], „Seoul“ [səʊl] und „Neo-Seoul“ [01:00:10–01:00:18]) Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Erzählungen herstellen, was kaum dem Zufall geschuldet sein dürfte, sondern vielmehr das Ergebnis einer äußerst überlegten und gründlichen Konzeption ist. Bei aufmerksamer Filmrezeption fallen verschiedene Motive auf, deren Ansicht in den verschiedenen Erzählungen wiederholt wird.

So ist z. B. in mindestens zwei Erzählungen eine an einem Schreibtisch arbeitende Person aus der Rückenansicht zu sehen (vgl. Frobisher [02:12:43] und Cavendish [02:31:51]) und Filmbilder verschiedener Erzählstränge zeigen zwei oder mehr Personen bei einer Besprechung bzw. einem Gespräch (Luisa Rey und Isaac Sachs [01:17:51], Meronym und Zachry [01:22:25], Luisa Rey und Joe Napier [01:51:33]), wobei sich die Filmbilder ähneln, was auch damit zu tun haben kann, dass sich die Beleuchtung in diesen Situationen (meist) an einer natürlichen Lichtquelle orientiert (Source Lighting, vgl. Bienk 2014: 69). Durch die Wiederholung be-

stimmter Motive werden Bezüge innerhalb des Films gestiftet und es wird zugleich über den Film hinaus verwiesen.

5.2 Beispiel 2

In einer der sechs Erzählungen bewirbt sich der junge Komponist Robert Frobisher bei dem renommierten und alten Komponisten Vyvyan Ayrns als Assistent. Ayrns deutet ihm eine Melodie an, um zu testen, ob Frobisher in der Lage ist, diese zu notieren und gemäß seiner Erwartungen auf einem Klavier zu spielen. Als Frobisher die Erwartungen des alten Komponisten nicht erfüllt, will dieser ihn wieder loswerden und verlässt mit seiner Frau Jocasta den Raum. Noch bevor er außer Hörweite ist, schafft es Frobisher jedoch am Klavier, die Hinweise von Ayrns musikalisch so umzuset-



Abbildung 4: Jocasta und Ayrns: "Das ist meine Melodie", *Cloud Atlas* (2012)
Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:14:08
(c) *Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*

zen, dass Jocasta bemerkt „Das ist wirklich schön.“ und dass Ayrns sagt: „Ja. Das is' sie. Das ist meine Melodie“ [00:14:01–00:14:09].

Nachdem Ayrns dies gesagt hat, erfolgt ein Schnitt und es ist eine Ansicht von San Francisco zu sehen, ein *establishing shot*, der das folgende Geschehen verortet, wobei gleichzeitig mit dem Bildwechsel – Jocasta und Ayrns/Ansicht von San Francisco – Musik einsetzt, die im auffälligen Kontrast zu Frobishers Klaviermusik steht, die eben noch zu hören gewesen ist. Der abrupte Wechsel der Musik lässt sich geradezu als Kollision auf der Tonspur beschreiben.

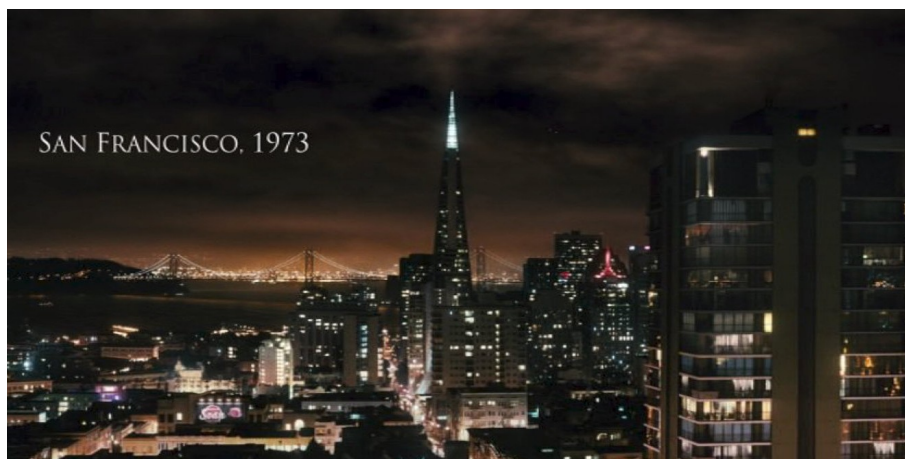


Abbildung 5: *Establishing Shot: San Francisco, Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:14:14*
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

Die musikalische Kollision ist dazu geeignet, den bedeutenden Zeitsprung zu markieren (erste Hälfte des 20. Jahrhunderts/zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts), der mit dem Bildwechsel bzw. mit dem Wechsel der Erzählung stattgefunden hat. Welche Musik besser gefällt, bleibt eine Geschmacksfrage. Der musikalische Kontrast mag die Frage nach der historischen Entwicklung von Musik tangieren und in diesem Zusammenhang ein anderes The-

ma des Films berühren, nämlich die Möglichkeit der Fort- und Rückentwicklung. Während die Klaviermusik Frobishers feinsinnig und kunstvoll wirkt, macht die neue Musik wenigstens an ihrem Beginn einen plumpen Eindruck ...

Durch das Aneinanderfügen der Filmbilder aus verschiedenen Erzählungen mit ihrem je eigenen Ton lässt sich die Aussage von Ayr's „Ja. Das is' sie. Das ist meine Melodie.“, die mit einer bestimmten Gestik einhergeht (s. o.), auch auf die andere – modernere – Musik beziehen, die offenbar Einsatz auf einer Party findet. Die Herstellung eines solchen Zusammenhangs entbehrt nicht einer gewissen Komik, denn es erscheint mehr als fraglich, ob der Sound, der Frobishers Klaviermusik ablöst, dem alten Komponisten gefallen würde. In einem weiteren Sinn könnte die Aussage von Ayr's auch auf die Stadt San Francisco und auf Luisa Rey bezogen werden, die gleich nach der Stadtansicht zu sehen sein wird.



Abbildung 6: "Wir sind ... ", Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer,
Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:14:16
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

Luisa verlässt offenbar gerade eine Party, wobei ihr ihr Freund bzw. Ex-Freund (Mr Capon) folgt und Folgendes zu ihr sagt: „Hey, Luisa. Wir sind füreinander gemacht, du und ich. Bitte, Luisa, komm schon, komm schon, glaub mir, ey. Hör 'mal, Baby, du kannst mich nicht verlassen. Das is' wie so'n Vorleben-Ding oder so'n Nachleben-Ding, aber ich fühle es, du und ich.“ Und sie entgegnet: „Hör mal. Ich denke seit einer Stunde nur noch daran, dich von deinem Balkon zu schmeißen.“ [00:14:15–00:14:30]

Während die Aussage des Ex-Freundes ein Thema des Films aufgreift bzw. den zentralen Themenkomplex des Films anspielt bzw. erweitert, lässt sich die Bemerkung Luisas als Vorausdeutung begreifen, denn in einer der Erzählungen bzw. in der Erzählung, die an den hier erwähnten Erzählabschnitt um Luisa angeschlossen ist [ab 00:18:36], fällt tatsächlich eine Person einem Mord zum

Opfer, indem sie gewaltsam von einem Dachbalkon befördert wird [ab 00:21:16].

Im weiteren Verlauf der Erzählung schafft es Luisa gerade noch, eine Fahrstuhlkabine zu betreten, weil ein älterer Herr mit einem Schirm dafür sorgt, dass der Fahrstuhl noch nicht abfährt. Es wird sich herausstellen, dass der ältere Mann Rufus Sixsmith ist. Luisa quittiert seine Höflichkeit mit den Worten: „Gott sei Dank gibt es doch noch ein paar echte Kavaliere“ [00:14:47–00:14:50]. Das Wort „Kavaliere“ mag hier einen Zusammenhang zu der vorausliegenden Szene mit den beiden Komponisten stiften (Stichwortassoziation), von denen sich der eine am Klavier bewiesen hat.

Der Zusammenprall der Erzählung um Robert Frobisher mit der Erzählung um Luisa Rey durch Montage mag an dieser Stelle den Eindruck entstehen lassen, dass nun eine ganz andere Geschichte beginnt. Allerdings stellt sich u. a. durch die Präsenz und Bedeutung des stark gealterten Sixsmith, der einst eine Liebesbeziehung mit Robert Frobisher hatte, in dieser Geschichte heraus, dass sie sich wenigstens zu einem Teil als Fortführung der Geschichte um Robert Frobisher begreifen lässt. Die Partymusik lässt sich sogar als eine Brücke interpretieren, denn sie führt die musikalische Linie der vorigen Erzählung weiter und mag auf die Partyszene des folgenden Erzählabschnitts hindeuten, in deren Kontext ein Mann – ein Literaturkritiker – ermordet wird.

Nicht zuletzt gibt die Aussage des Ex-Freundes von Luisa der Musik Frobishers einen sonderbaren Nachklang bzw. Vorklang. Es wird sich erweisen, dass Frobisher Ähnliches bzw. Vergleichbares

gegenüber Ayrns äußern wird [01:26:16–01:26:43] und dass Ayrns und Frobisher in gewisser Weise ebenfalls füreinander gemacht sind, auch wenn ihre Beziehung kein gutes Ende nehmen wird: In Entsprechung zur Trennung zwischen Luisa und ihrem Freund kommt es auch zwischen Ayrns und Frobisher zur Trennung. Es ist möglich, dass an dieser Stelle die Geschichte um Luisa Rey dem vorerst glücklichen Ausgang der vorhergehenden Erzählung ein Fragezeichen zuschreibt bzw. einen Subtext, der eine glückliche Fortführung der Frobisher-Erzählung zumindest in Frage stellt.

Grundsätzlich sei hier bemerkt, dass zumindest bei einer ersten Filmrezeption viel von dem hier Erwähnten nicht zu Bewusstsein kommen dürfte. Ein Grund hierfür ist, dass bei einer ersten Filmrezeption der weitere Verlauf des Films noch unbekannt ist. Zudem geht mit der Zügigkeit, mit der sich die einzelnen Geschichten entwickeln, die Herausforderung einher, bei der Rezeption eine reflexive Haltung zu bewahren, die inhaltliche, ästhetische etc. Hinweisreize verarbeitet. Eine solche Haltung ist aber nicht unbedingt im Blick und angezielt etc. – Unbewusst mag aber die absichts- und planvolle Verknüpfung von Filmbildern unterschiedlicher Erzählungen nicht zu unterschätzende Effekte haben, u. a. in der Hinsicht, dass bestimmte Filmbilder eine Rückwirkung auf die (gefühlsmäßige und intellektuelle) Wahrnehmung und Einschätzung bzw. Erinnerung voriger Filmbilder haben können.



Abbildung 7: "... Füreinander gemacht", *Cloud Atlas* (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 00:14:17
(c) *Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*

Gerade die beiden letzten Frames zeigen, dass die Änderung von Details sehr bedeutsam für die Deutung von Bildern bzw. Filmbildern sein können: Die ausgebreiteten Arme des Ex-Freundes mögen ihn als Kreuz für Luisa kennzeichnen. Zugleich mögen die ausgebreiteten Arme darauf hinweisen, um wen es sich bei Luisa handelt, nämlich um eine Art Heilsfigur, der es insbesondere durch ihren Einsatz gelingen wird, viele Menschen vor einer großen Katastrophe zu retten.

5.3 Beispiel 3

In einer anderen Szene arbeitet der junge Komponist Robert Frobisher an seinem Wolken-Atlas-Sextette. Filmbilder seiner Arbeit werden auf der Tonspur mit den Bemerkungen begleitet: „Das Ende rast auf mich zu. Kann weder essen noch schlafen. Wie bei Ewing hat sich der Schicksalsfaden zur Schlinge zusammengezogen.“

gen“ [02:12:40–02:12:48], wobei bereits während der letzten Wörter Bilder aus der Sonmi-Erzählung zu sehen sind (Tonbrücke). Nach diesen Bildern aus der Sonmi-Erzählung ist wiederum Frobisher zu sehen und sein Wunsch zu hören: „Würde lieber zu Musik werden“ [02:12:52–02:12:54]:



*Abbildung 8: Robert Frobisher, Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 02:12:54
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*



Abbildung 9: Zug singender Klone, *Cloud Atlas* (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 02:12:58
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

Durch Montage sind hierauf Bilder von einem Zug singender Klone angeschlossen:

Die Klone sind der Überzeugung, dass sie nun an einen wunderbaren Ort kommen, der ihnen unter dem Titel „Elysium“ versprochen worden ist. Tatsächlich gehen sie aber einer durch und durch organisierten Tötung bzw. ihrer Ermordung entgegen. Die Rede vom Elysium hatte den Zweck, den Klon-Arbeiterinnen und -Arbeitern Hoffnung zu geben und sie bis an ihr Ende zu beruhigen. Nach ihrer Ermordung werden die Klone als Biomaterial recycelt und den lebenden Klonen als Nahrung zugeführt, die von der schrecklichen Herkunft dieser Nahrung allerdings nichts wissen (vgl. Film *Soylent Green*).

Dass diese beiden Bilderfolgen (Arbeit am Wolken-Atlas-Sextette und der Marsch in den Tod) miteinander verbunden sind, ist eine Vorlage dazu, die eine Bilderfolge im Licht der anderen zu inter-

pretieren und umgekehrt. Die Frobisher-Bilderfolge ist an dieser Stelle des Films mit der Sonmi-Geschichte durch den Ton verbunden, denn in beiden ist der Chor der Klone bzw. Dublikantinnen zu hören, wobei die Klone den Wolkenatlas (die Symphonie Frobishers) zu interpretieren scheinen. Die Frobisher-Szene stellt den Zug der Klone unter das Vorzeichen des Endes, was ihren möglichen bzw. wahrscheinlichen Tod vorausahnen lässt, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht explizit gezeigt bzw. erwähnt wurde, aber sich bereits vermuten lässt. In der Aussage Frobishers „Würde lieber zu Musik werden.“ mag der Wunsch anklingen, im eigenen Werk aufzugehen. Die Aussage ist Wunsch nach einer Transformation, die sich als Sterben und Eingang in eine neue Daseinsweise verstehen lässt. Ein Anknüpfungspunkt daran ist nun, dass die Klone die Wolken-Atlas-Symphonie als Chor interpretieren und sich ihr Gesang als Ausdruck dieses Wunsches begreifen lässt. Es liegt also nahe, dass die Frobisher-Bilderfolge dem Klon-Zug einen Subtext zuschreibt, der ihre dem Publikum bekannte Hoffnung auf ein Weiterleben in einem diesseitigen Elysium zumindest irritiert, indem er die Bilderfolge ins Zwielficht setzt: Frobisher fühlt das Ende auf sich zurasen, sein Meisterwerk steht kurz vor dem Abschluss und er ersehnt eine Transformation; seine Lage ist gleichzeitig verzweifelt und er selbst scheint keinen glücklichen Ausweg daraus zu sehen (wie auch die Prozession der Klone in einem Raum endet, den sie einzeln betreten müssen und der keinen Durchgang und kein Entrinnen zulässt, weil eine weitere Tür fehlt). Der Chor vermag den verschiedenen Szenen eine sakral-feierliche Atmosphäre zu geben. Diese ist für verschiedene

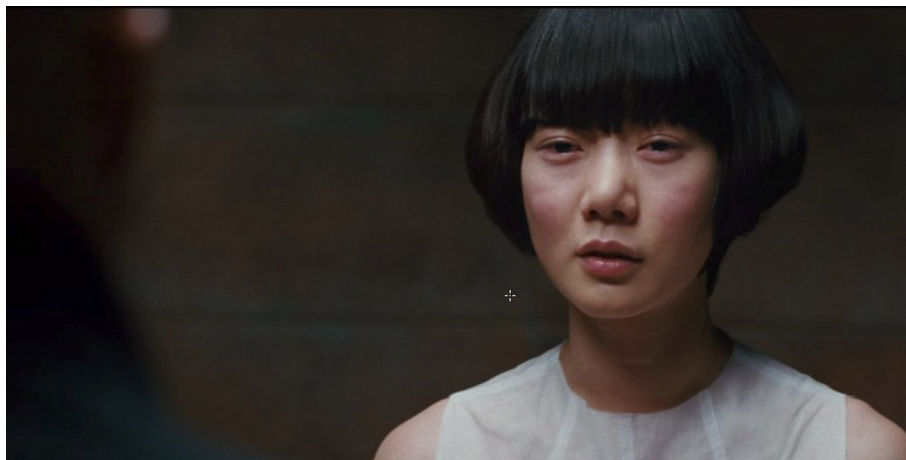
Interpretationen offen (evtl. Heilshoffnung, Hinrichtung, eine Art Martyrium). – Umgekehrt gibt die Bilderfolge des Klon-Zuges der Frobisher-Szene einen Nachklang, der sie noch einzufärben imstande ist: Der Gesang der Klone mag darauf hindeuten, dass Frobishers Komposition überdauern wird – bis in eine sehr entfernte Zukunft. Es gibt Hinweise dafür, dass die Klone einem traurigen Ende entgegengehen und in keinem diesseitigen Elysium ankommen werden. So sagt z. B. Sonmi angesichts des Zuges der Klone: „Sie glauben, sie werden nun ins Elysium gehen. Aber das tun sie nich'. Oder“ [02:13:04-02:13:10]? Diese Ahnung ist dazu geeignet, der Frobisher-Szene selbst einen noch dramatischeren Subtext zu geben, denn die Erfüllung seines Wunsches, zu Musik zu werden, was Ausdruck für seine persönliche Vorstellung von einem Elysium sein mag, erscheint in diesem Licht ebenfalls ungewiss, gleichwohl der Wunsch in gewisser Weise im Gesang der Klone in Erfüllung gegangen ist. Ein *happy end* ist an dieser Stelle in der Frobisher-Erzählung jedenfalls kaum zu erwarten. Dies passt zu einer Filmdramaturgie, die alle Erzählstränge gegen Ende des Films ihrem je eigenen Höhepunkt und damit einem kumulativen Höhepunkt, einem Gesamthöhepunkt entgegenführt. – Eine philosophische und religiöse Interpretation ist an dieser Stelle reizvoll (u. a. *in puncto* Todes- und Jenseitsvorstellungen), auch wegen des sakralen Charakters der Musik, würde aber an dieser Stelle zu weit führen. Es sei allerdings in diesen Perspektiven wenigstens angemerkt, dass der dramatische und traurige Abschluss, den die beiden Erzählungen (Frobisher, Sonmi) finden (Suizid und Hinrichtungen der Klone sowie Exekution Sonmis), nicht ihr absolutes

Ende zu sein braucht, wofür wiederum die anderen Erzählungen sprechen, mit denen sie verwoben sind.

5.4 Beispiel 4

In einer der Erzählungen, die in der Zukunft spielt, wird die Figur Sonmi-451 von einem Archivar⁶ in einem Gespräch ausgefragt. Sie spricht u. a. über den Tod und den Himmel:

Ich glaube, dass der Tod nur eine Tür ist. Wenn sie sich hinter uns schließt, wird sich eine andere öffnen. Wenn ich mir vorstellen wollte, was der Himmel ist, dann würde ich mir eine Tür vorstellen, die sich öffnet und dahinter ist er und wartet auf mich.
[02:28:52–02:29:18]



*Abbildung 10: Sonmi-451, Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 02:28:43
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*

Während Sonmi diese Wörter noch sagt, werden Bilder einer anderen Erzählung gezeigt, die der Vorstellung Sonmis vom Himmel (in etwa) entsprechen könnten.



*Abbildung 11: Heimkehrer Adam Ewing, Cloud Atlas (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 02:28:56
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures*

Gewissermaßen wird Sonmis Vorstellung von einer anderen Erzählung bebildert, in der allerdings die Schauspielerin, die Sonmi spielt (Doona Bae), als eine andere Figur – nämlich als Tilda Ewing – die Wartende ist und der Heimkehrer bzw. der Erwartete ihr Ehemann Adam Ewing. Es kommt zu einer glücklichen Wiederbegegnung mit Umarmung [02:29:29], wobei Adam Ewing sagt: „Tilda! Ich bin zu Hause. Ich bin zu Hause! Ich bin da. Gott, ich hab’ dich so vermisst“ [02:29:22–02:29:36].

Allein die Aussage Sonmis mag dazu geeignet sein, sich eigene Vorstellungen von einem möglichen Himmel zu machen. Durch die Montage kommt es nun zu einer eigentümlichen Bebilderung ihrer Aussage über den Himmel, die zu irritieren vermag, insofern es sich bei diesen Bildern um Bilder einer – zeitlich gesehen – früheren Erzählung handelt. Durch die Montage wird eine Erzählung, die in der Zukunft spielt, von einer Erzählung der Vergangenheit

fortgeführt und zu einem glücklichen Ende gebracht, während sich zeigen wird, dass die Sonmi-Geschichte mit der Exekution Sonmis weitergeht und endet. – Durch Montage wird hier Sonmis-451 Himmelsvorstellung bebildert und damit ihre Aussage interpretiert, die sich aber auch ganz anders ausdeuten, kontextualisieren bzw. bebildern ließe, denn im Film wird die Himmelsvorstellung durch die Montage mit Bildern in Zusammenhang gebracht, die eine konkrete Rück- und Zusammenkunft in der Vergangenheit zeigen – und zwar eine Zusammenkunft eines vorher getrennten Paares in der Immanenz bzw. im Diesseits.

Dass die Sonmi-Geschichte an dieser Stelle mit der Ewing-Geschichte verbunden ist und dass die Tonspur der Sonmi-Geschichte ein Stück weit die Ewing-Geschichte unterlegt, ist außerdem – umgekehrt – eine Vorlage dazu, die Szene der Rück- und Zusammenkunft als Himmel zu interpretieren (dieser Subtext wird zumindest angeboten), wobei eine nähere Interpretation den Zuschauerinnen und Zuschauern überlassen bleibt, denn die Szene der Rück- und Zusammenkunft lässt sich als wirklicher Himmel interpretieren (immanente, diesseitige Vorstellung vom Himmel) oder aber als Ereignis verstehen, das mit himmlischen Verhältnissen vergleichbar ist (wie im Himmel) bzw. als Bild, als Bilderfolge ein Abglanz himmlischer Verhältnisse sein mag.

Die Montage ist hier also dazu eingesetzt, ein bloßes Neben- bzw. Nacheinander zweier Erzählstränge zu durchbrechen (s. o.). Sie legt zwischen den Erzählungen einen Zusammenhang nahe bzw. stiftet sogar ein Miteinander, insofern einer Himmelsvorstellung,

die auf der Wortebene geäußert wird, Bilder zugeführt werden – und insofern für ein Ereignis, das auf der Bildebene gezeigt wird, durch die Tonspur (bzw. Wortebene) (mindestens) eine Interpretation angeboten wird (die aber keinesfalls zwingend ist, denn die Szene lässt sich auch anderweitig einordnen und interpretieren). Der Einsatz der Montage kommt hier als Einladung für Vorstellungen in Frage, die über das Dargebotene (Ton und Bild) hinausgehen, weil die Montage hier auffällig eine Vorstellung (Himmel) einer konkreten Erfahrung (glückliche Rückkehr und Wiedersehen zu Hause mit Umarmung) zuordnet und damit dazu anregen mag, eigene Vorstellungen, Erfahrungen, Sehnsüchte etc. aufzurufen und Zuordnungen, Einschätzungen etc. vorzunehmen und sich ggf. mit einer der Figuren (oder auch mit mehreren) zu identifizieren.

Der Einsatz der Montage mag hier zudem darauf abzielen, für die traurige und ungerechte Situation, in der sich Sonmi befindet, einen hoffnungsvollen Subtext anzubieten, der ihrer Gefangenschaft und bevorstehenden Exekution Sinn verleiht. Hierfür spricht u. a., dass die Geschichte um Ewing einen glücklichen Ausgang nimmt. Die Sonmi-Geschichte wird auch an der Stelle mit der Ewing-Geschichte verbunden, als Sonmi exekutiert wird, wobei die Ewing-Geschichte trotz bzw. angesichts der Exekution Hoffnung atmen lässt, insofern sie (die Ewing-Geschichte) u. a. glückende Emanzipation zeigt und dem Einsatz gegen Ungerechtigkeit Sinn zuspricht. Es hätte die Möglichkeit bestanden, dass die Montage der beiden Erzählstränge bei der Exekution Sonmis

in hohem Maße Zynismus hervorruft, da ihr eben nicht die Gerechtigkeit zuteil wird, die sie verdient hätte und für die sich Personen in den anderen Erzählungen einsetzen (wollen) bzw. eingesetzt haben. Die Inszenierung der Exekution (inklusive Hintergrundmusik) und die Montage sorgen allerdings dafür, dass Zynismus nur äußerst schwer bzw. überhaupt nicht aufkommen kann, u. a. deshalb, weil die Szene der Exekution wiederum von der Ewing-Geschichte aufgefangen bzw. fortgesetzt wird, die – wie bereits geschrieben – einen positiven Ausgang nimmt und sich in dem zukünftigsten Erzählstrang herausstellt bzw. bereits herausgestellt hat, dass Sonmis Einsatz nicht vergeblich gewesen ist, sondern Menschen mit Kraft und Hoffnung erfüllt, auch wenn ihre Person im Film unterschiedlich interpretiert wird.

6. Ausblick

Die Untersuchung der Montage bei *Cloud Atlas* eignet sich u. a. dazu, Filmsprache – speziell Montage – kennenzulernen und den Film inhaltlich zu erschließen. Insbesondere kann eingeübt werden, die unterschiedlichen Montagemöglichkeiten bzw. Montagekonzepte und -formen zu identifizieren und professionell zu benennen. Dabei lässt sich Fachterminologie (z. B. Montage, Schnitt, unsichtbarer und sichtbarer Schnitt, intellektuelle Montage, Parallelmontage, *match cut*, *short cut*, Tonbrücke) lernen und vor allem, was die einzelnen Möglichkeiten inhaltlich auszutragen bzw. was sie für Funktionen zu erfüllen vermögen (Bienk 2014: 11–21). – Ggf. mag bei *Cloud Atlas* zudem Weiteres entdeckt werden, z. B.

dass die Verknüpfungen von Einstellungen bzw. Szenen der verschiedenen Geschichten jeweils bestimmten Überschriften zugeordnet werden können (z. B. „Begegnung“, „Liebe“). Diese und weitere Beobachtungen können dazu dienen, der Logik auf die Spur zu kommen, nach der die einzelnen Geschichten zerstückelt und miteinander verknüpft worden sind. Hierbei geht es darum zu entdecken und zu analysieren, wie das Erzählen einer Geschichte, die aus mehreren Geschichten besteht, organisiert worden ist und zwar auch deshalb, um Möglichkeiten aufzuzeigen, die dazu Verwendung finden können, selbst Geschichten planvoll zu konzipieren und zu erzählen.

Mikos macht darauf aufmerksam, dass die „Analyse von Schnitt und Montage [...] immer auch eine Schule des Sehens“ (Mikos 2008: 230) ist. Beim Film lassen sich verschiedene Sehweisen und Blicke voneinander unterscheiden – z. B. Montageblick, Situationsblick, Leinwandblick, Sucherblick etc. (Schumm 1989: 272–273) – und es kann möglicherweise bemerkt werden, dass z. B. das Achten auf die Montage bei der Filmrezeption ein anderes, ggf. ein erweitertes Seherlebnis begünstigen kann, das zudem zu einem anderen, ggf. erweiterten ästhetischen und intellektuellen Genuss des Films führt. Mit Blick auf die Analyse merkt Mikos an, dass die

klassische Form der Analyse [...] je nach technischen Möglichkeiten durch praktische Übungen ergänzt werden“ kann. Filme können z. B. neu geschnitten werden, und man kann sich von der veränderten Bedeutung der neu angeordneten Bilder überzeugen

und schauen, wie die Erzählung nun funktioniert. Indem man Bilder aus einem Film herausschneidet, kann man z. B. überprüfen, welche Bilder und Einstellungen für den Plot und die Story bedeutsam sind und welche nicht – und es ist möglich zu untersuchen, welche Einstellungen und Bilder überflüssig sind, weil sie durch das Wissen und den praktischen Sinn der Zuschauer ersetzt werden können. (Mikos 2008: 230)

Die Fokussierung einzelner Filmbilder, die in diesem Beitrag in Zusammenhang mit der Montage angesprochen worden ist, lässt sich gezielt dafür einsetzen, um Bildkompetenz bzw. Filmbildkompetenz zu fördern. Hierunter kann u. a. das Wissen verstanden werden, dass Filme aus Einzelbildern bzw. aus einzelnen Einstellungen und Sequenzen bestehen und dass sich diese – wie z. B. Gemälde und Ausstellungen – analysieren und deuten lassen. Hierzu gehört auch das Wissen, dass Filmbilder – wie Gemälde etc. – überlegt aufgenommen werden bzw. dass sie arrangiert und komponiert sind, um ganz bestimmte Inhalte zu präsentieren, eine ganz bestimmte Ästhetik zu erzielen, bestimmte Botschaften zu transportieren etc. Gerade bei einem so aufwändigen Film wie *Cloud Atlas* dürfte es der Fall sein, dass der Zufall bzgl. der Filmbilder und des Filmtons nahezu ausgeschlossen worden ist. – Zudem kann unter Filmbildkompetenz die Fähigkeit verstanden werden, den Film bzgl. seiner Abschnitte differenzieren zu können (z. B. ganzer Film, Filmsequenzen, Einstellungen, Einzelbilder), was eine spezielle Wahrnehmungskompetenz impliziert. – Filmbildkompetenz ist zudem die Fähigkeit, Einzelbilder, Einstellungen, Sequenzen und den Ganzfilm plausibel deuten zu kön-

nen. Dies impliziert Kenntnisse bzgl. der möglichen Bedeutungen der Tonspur(en) und ihren möglichen Zusammenhängen zu den Filmbildern bzw. -sequenzen sowie Kenntnisse bzgl. Montage und ihrer möglichen Funktionen. – Eine solche Filmbildkompetenz konvergiert mit *visual literacy*, die die Fähigkeit meint,

Bilder zu ‚lesen‘, also ihnen verstehend Sinn und Bedeutung abzugewinnen. Nicht nur bei Filmen, sondern auch bei Fotos und anderen bildlichen Darstellungen kommt es darauf an, Darstellungsintentionen zu verstehen und eine ‚Botschaft‘ zu sehen, nicht nur abgebildete Objekte auf Papier, Bildschirm oder Leinwand. (Abraham 2009: 27)

Und wie bei „Medienkulturkompetenz“ geht es um die Fähigkeit, verschiedene „Kompetenzen miteinander zu verbinden und so die komplexen multitextuellen und multimedialen Erscheinungsformen reflektiert zu erfassen“ (Staiger 2007: 266). Schließlich ist im Zuge von Kompetenzorientierung nicht zu vergessen, den Film auf seine Lebensrelevanz zu befragen. Mit Blick auf den Film können sich bei dieser Frage verschiedene Perspektiven eröffnen, z. B. die Perspektive einer ganzheitlichen Wahrnehmung (s. u.). In inhaltlicher Perspektive drängt es sich geradezu auf, bestimmte Aussagen des Films auf ihre Lebensrelevanz zu befragen bzw. auf ihre Relevanz für das eigene Leben (z. B. Sonmis Offenbarung), diese kriteriengeleitet zu beurteilen und ggf. zu reflektieren, wie sich Sinnvolles im Einzelnen im eigenen Leben ausbuchstabieren und verwirklichen ließe. In diesen Zusammenhang gehört es auch, problematische Aussagen als solche zu identifizieren, ggf. problematische Kategorien und Orientierungspunkte zu entlarven

und ggf. Aussagen zu verbessern bzw. richtig zu stellen, damit sie für das (eigene) Leben fruchtbar gemacht werden / sein können.

Die Analyse und Besprechung von Filmbildern kann auch deswegen so ergiebig sein, weil beispielsweise Filmbilder derselben Einstellung nur in Details (z. B. Lichtsetzung, Sichtbarkeit und Standort von Personen im Raum) voneinander abweichen können. Hiermit geht in medienpädagogischer Perspektive die Chance einher, dafür sensibilisieren zu können, dass mit der Änderung von Details (bzw. Codes) bei Filmbildern bedeutende Unterschiede bzgl. ihrer jeweiligen Deutung verbunden sein mögen (vgl. 5.2) – auch mit Blick auf ihre Besprechung im Kontext älterer Bilder, möglicherweise Vorbilder. In diesem Zusammenhang lassen sich speziell Filmbilder als lebendige Bilder bzw. als zum Leben erwachte Bilder begreifen.

Die Analyse und Besprechung des Films *Cloud Atlas* kann im Kontext unterschiedlicher Fächer – Literaturunterricht, Religion, Ethik, Musik, Kunst – mit einer je eigenen Schwerpunktsetzung ergiebig sein. Gerade für den Literaturunterricht bietet der Vergleich mit der Buchvorlage weiterführende Perspektiven (Staiger 2010). Der Vergleich mit Serien/Filmen und Büchern, die bzgl. ihrer Machart auffällige Ähnlichkeit mit *Cloud Atlas* aufweisen (z. B. *Sense8* [USA 2015–2018], *Highlander* [USA/UK 1986] und der Roman *Die Geschichte der Bienen* von Maja Lunde), kann dazu dienen, Merkmale postmoderner Texte (inkl. Filme etc.) bzw. postmodernen Erzählens wiederzuerkennen bzw. vertieft kennenzulernen und die Möglichkeiten intellektueller Montage auszuloten. Um die inhaltli-

che und ästhetische Reichhaltigkeit des Films *Cloud Atlas* auszuschöpfen, liegen in diesem Fall ein fächerübergreifender Unterricht und eine polyästhetische Orientierung (Leonhardt 2018: 119–120, Hofbauer/Schwarzbauer 2012) nahe, gerade weil bei *Cloud Atlas* Musik in verschiedener Hinsicht eine wichtige Rolle spielt: Sie erklingt, spielt inhaltlich und speziell für die Interpretation der Geschichte eine Rolle, Musizieren und Komponieren werden gezeigt, Musik wird thematisiert und reflektiert, denn es geht im Film und im Buch auch um das Schaffen von Kunst.

In Bildungszusammenhängen eignet sich der Film erst für Personen, die mindestens 16 Jahre alt sind, u. a. weil er massive Gewaltdarstellungen beinhaltet, die evtl. stark und nachhaltig zu irritieren und zu verstören vermögen. Ein weiterer Grund für diese Altersempfehlung ist, dass die angemessene Erschließung und Kontextualisierung der Filminhalte sowie auch eine angemessene Reflexion und Einordnung seiner Machart ein fortgeschrittenes intellektuelles Niveau erfordern. Bestimmte Seherfahrungen können dabei hilfreich sein.

Um den Film in der hier vorgeschlagenen Perspektive zu besprechen, ist es ratsam, dass allen Beteiligten der ganze Film bekannt ist. Die Rezeption des Films kann in einem Plenum erfolgen – mit anschließendem Gespräch, was einen hohen Zeitaufwand (für ein Seminar etc.) bedeutet, auch deshalb, weil eine Pause vor dem Gespräch ratsam ist. Eine Alternative hierzu wäre es, die Rezeption des Films in die private Studierzeit zu verlegen bzw. ihn für das Einzel- oder Gruppenstudium zu empfehlen (Auslagerung der

Filmrezeption und einer ersten Besprechung). Es ist wichtig, den Film zu kennen, bevor miteinander verbundene Szenen und einzelne Filmbilder untersucht werden, u. a. um diese einordnen und kontextualisieren zu können. Die Untersuchung und Besprechung der miteinander verbundenen Szenen sowie einzelner Filmbilder kann dann Gegenstand einer Sitzung im Rahmen einer Bildungsveranstaltung sein.

So wie es im Film mehrfach um Emanzipation⁷ geht (Ewing, Frobisher, Sonmi-451 und Zachry emanzipieren sich, Cavendish befreit sich mit Hilfe eines Teams und Luisa Rey ist bereits emanzipiert und kämpft entschlossen gegen Korruption.), so will auch die Heranbildung von Kompetenzen (Bildkompetenz bzw. Filmbildkompetenz bzw. Medienkompetenz etc.) anhand des Films etwas zur Stimulation und Förderung von Emanzipation austragen. Dies gilt mit Blick auf das Medium Film im Besonderen und mit Blick auf Medien im Allgemeinen. Hinsichtlich der Inhalte von *Cloud Atlas* gilt dies aber auch für bestimmte Konstellationen und ideelle Kontexte, in denen sich ein Mensch befinden kann bzw. denen ein Mensch verhaftet sein kann (z. B. persönliche Beziehungen, Strukturen, Weltansichten), wobei Macht eine Rolle spielt. Hierbei geht es nicht nur um die eigene Emanzipation, sondern auch um das Eintreten für die Emanzipation anderer Menschen, wozu insbesondere die Ewing-Geschichte stimulieren kann, denn Ewing beschließt aufgrund einer Erfahrung („Ich verdanke mein Leben einem entlaufenen Sklaven.“ [2:31:26–2:31:29]), fortan für die Rechte anderer Menschen einzutreten.

Da „Analyse von Schnitt und Montage [...] immer auch eine Schule des Sehens“ (Mikos 2008: 230, s.o.) ist, liegt es in diesem Kontext nahe, dass der Rahmen bzw. der Ort für eine Heranbildung von Kompetenzen zur Emanzipation eben auch tatsächlich – in einem umfassenden Sinne – eine „Schule des Sehens“ ist, in der Sehen wertgeleitet gelernt wird und speziell im Dienst der Emanzipation steht. Eine solche Schule hat u. a. eine politische, religiöse, mystische, philosophische und ästhetische bzw. polyästhetische Dimension. – Um kein guter Sklave zu sein, ist es wichtig, viel von der Welt zu sehen (vgl. Autua) bzw. wahrzunehmen.

Menschen, die durch eine „Schule des Sehens“ gegangen sind, können viel sehen, sie sehen mehr, evtl. auch das Unsichtbare, das Verborgene bzw. das Verstellte. Sie können am Gewöhnlichen etwas Neues entdecken und etwas Wertvolles wiederentdecken und am Besonderen etwas Gewöhnliches und zugleich überaus Wichtiges etc., auch dadurch, dass sie verschiedene Blickwinkel einnehmen und zwischen verschiedenen Arten des Sehens bewusst wechseln können (z. B. Wirklichkeits- und Möglichkeitsblick). Damit ist angesprochen, dass diese Menschen nicht nur mit einem Auge oder zwei Augen sehen können (womit eigentlich schon viel gesehen und auf unterschiedliche Arten wahrgenommen werden kann). Ihnen gelingt es darüber hinaus, weitere mögliche Sensorien zum Sehen einzusetzen (z. B. ein drittes Auge, die Vorstellungskraft bzw. den Möglichkeitssinn, das Herz, weitere Sinne) und – wie Autua – dank eines einzigen Blicks, der evtl. nur für einen Moment andauert, etwas Ungeheures zu entdecken, zu

erkennen, wenigstens seine Möglichkeit zu erahnen, nämlich z. B. Freundschaft⁸. – Meisterschülerinnen und -schüler können mit geschlossenen oder verbundenen Augen sehen. Sie können selbst dann sehen, wenn ihre Augen noch nie das Licht dieser Welt erblickt haben oder wenn ihr Augenlicht verloschen ist (wie *Daredevil*, Neo in *Matrix Revolutions* etc.). – In einer Schule des Sehens geht es um die Kultivierung des Blicks, um Techniken des Sehens und Erkennens etc., es geht aber auch um „künstlerisches Sehen“ (Oskar Kokoschka), um die größeren Möglichkeiten des Sehens und (deshalb) vor allem um die Befreiung und Entfesselung des Sehens und des Blicks in verschiedenen Hinsichten ...



Abbildung 12: *Cloud Atlas* (2012) Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, TC: 01:16:28
(c) Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures

7. Anhang: Zum Inhalt des Films

Zum Inhalt der einzelnen Erzählungen:

1. Pazifischer Ozean, 1849: Fern der Heimat bekommt der Rechtsanwalt Adam Ewing (Gegenspieler: Dr. Henry Goose, Schwiegervater: Haskell Moore) im Jahr 1849 einen Eindruck davon, wie unwürdig Sklaven behandelt werden. Der Anwalt gerät in die Hände des habgierigen Henry Goose, der Ewing mehr und mehr vergiftet, um an ein Vermögen zu kommen. Auf der Schiffsreise in die Heimat gelangt Goose fast an sein Ziel – der entlaufene Sklave, Autua, der als blinder Passagier an Bord kam, kann Ewing allerdings retten. Gemeinsam können sie Goose überwältigen. In der Heimat entscheidet sich Ewing dazu, in Zukunft für die Befreiung der Sklavinnen und Sklaven einzutreten.
2. Cambridge, 1936: Die zweite Erzählung – in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – handelt von dem jungen Komponisten Robert Frobisher, dessen Geliebter Rufus Sixsmith ist. Frobisher beginnt bei dem renommierten Komponisten Vyvyan Ayrs – dessen Frau Jocasta heißt – als Assistent zu arbeiten und den alten Komponisten zu inspirieren. Die Zusammenarbeit führt dazu, dass der junge Künstler den Einfall für das Werk seines Lebens hat: Die Wolken-Atlas-Symphonie bzw. das Wolken-Atlas-Sextett. Als der alte Komponist ihn erpresst, um die vielversprechende Komposition für sich zu beanspruchen, verletzt ihn der junge Künstler mit einer Waffe und flüchtet, um sein Werk zu vollenden. Nachdem er das Wolkenatlas-Sextett abgeschlossen hat, bringt er sich um.
3. San Francisco, 1973: In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wird die Journalistin Luisa Rey auf ein Komplott aufmerksam. Dieses hat zum Ziel, ein Atomkraftwerk havariieren zu lassen, um in Folge der Katastrophe den Energiemarkt unter Kontrolle zu bringen. Unter Lebensgefahr schafft es die Journalistin, die kriminellen Machenschaften aufzudecken und zu veröffentlichen. Hilfe erhält die Journalistin dabei von Joe Napier, der im

Korea-Krieg ein Kamerad ihres Vaters gewesen und von diesem gerettet worden ist.

4. London, 2012: Die vierte Geschichte handelt von dem Verleger Timothy Cavendish, der in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts gegen seinen Willen in einem Altenheim festgehalten wird. Zusammen mit zwei Mitbewohnern und einer Mitbewohnerin plant er den Ausbruch aus dem Heim. Als der Plan von Erfolg gekrönt wird, glückt dem Verleger ein Neuanfang mit seiner Jugendliebe und er beginnt seine Erlebnisse zu verschriftlichen.
5. Neo Seoul, 2144: In einem weiteren Erzählstrang in der Zukunft – im 22. Jahrhundert – erzählt Sonmi-451 vor ihrer Exekution ihre Geschichte einem Archivar. Während der Archivar im Gespräch von mehreren Wahrheiten ausgeht, vertritt Sonmi die Position, dass es nur eine Wahrheit gebe. Sonmi ist ein Klon und führte als Kellnerin ein eintöniges Sklavendasein, bis sie von einem Rebellen des Widerstands, Hae-Joo Chang, befreit wird. Als sie davon erfährt, dass die Klone ab einem bestimmten Lebensalter getötet und dann zur Nahrung für die jüngeren Klone verarbeitet werden, entschließt sie sich, der Bitte der Rebellinnen und Rebellen zu entsprechen und auf einer Sendestation (Satellitenstation) eine unautorisierte, wahrscheinlich regimegefährdende Botschaft an die Bevölkerung abzusetzen.
6. Big Isle, 106 Winter nach dem Untergang: Die Erzählung schildert ein postapokalyptisches Szenario einer durch Strahlung belasteten Erde. Offenbar sind nach einer großen Katastrophe die bisherigen Zivilisationen weitgehend zerstört worden. Menschengruppen haben auf unterschiedlichem technologischem Niveau überlebt. Meronym, eine Frau aus einer hochtechnisierten Gruppe (Prescients), macht sich mithilfe eines Mannes – Zachry – aus einer wenig technisierten Bevölkerungsgruppe auf den Weg, um ein Funksignal in den Weltraum zu senden, das den auf der Erde verbliebenen – z. T. durch Strahlung bedrohten – Menschen Rettung bringen bzw. eine neue Heimat ermöglichen soll (vgl. Sonmi-451 auf Sendestation).

Anmerkungen

- 1 „Obwohl ich als erfahrener Verleger Rückblenden, Vorausblenden und derlei verspielten Schnickschnack verachte, so glaube ich doch, dass Sie verehrter Leser mit ein wenig Geduld erkennen werden, dass der Wahnsinn in dieser Erzählung Methode hat“ [00:02:43–00:03:00].
- 2 „Freiheit, das einfältige Mantra unserer Zivilisation. Aber nur die, denen sie genommen wurde, haben eine leise Ahnung, was Freiheit bedeutet“ [01:18:31–01:18:41].
- 3 Robert Frobisher: „Aber das brauchst du nicht, es sei denn natürlich, du möchtest Zeuge von Robert Frobishers Wiedergeburt werden. Ist es nicht wundersam, wie sich das Schicksal so plötzlich ganz und gar ändern kann? [...] Nur eines quält mich, ich bin gefesselt vom Tagebuch eines sterbenden Anwalts, der 1849 von einer Pazifikinsel nach San Francisco reiste. [...] Ein halb gelesenes Buch ist letzten Endes wie eine halb beendete Liebesaffäre“ [0:39:19–0:40:06].
- 4 Isaac Sachs: „Immer wenn sie mir mit so 'nem Zeug wie Karma und früherem Leben kam, dann, dann konnte ich mir das Lachen nicht verkneifen. Und trotzdem ... ich kann nicht erklären warum ... aber als ich vorhin diese Tür öffnete, da wusste ich ...“ [01:21:17–01:21:34].
- 5 Vgl. z. B. Rufus Sixsmith: „Das ist sie, meine Nichte Megan.“ – Luisa Rey: „Sie ist hübsch.“ – Sixsmith: „Die geborene Physikerin. Mehr Verständnis für Mathematik als ich jemals hatte. Sie hat in Cambridge ihren Doktor gemacht. Eine Frau am Caius! Mmh. Das gibt der Welt Hoffnung“ [00:16:16–00:16:31].
- 6 Archivar: „Für gewöhnlich bitte ich die Gefangenen gleich zu Beginn, ihre frühesten Erinnerungen wiederzugeben, um den Historikern der Zukunft den Gesamtzusammenhang begreiflich zu machen“ [00:23:44–00:23:53].

- 7 Reverend Giles Horrox: „Das ist Moores Leiter der Zivilisation, die Grundlage für diese natürliche Ordnung hier.“ – Madame Horrox: „Bitte Giles, lass dass Geschwafel. Seit Wochen immer dasselbe. Ich wüsste liebend gern, was sein Schwiegersohn dazu zu sagen hat.“ – Adam Ewing: „Oh. Nun ja. Es ist eine Abhandlung zu, zu Gottes Willen und zur Natur des Menschen.“ – Madame Horrox: „Und was weiß er über die Natur der Frau zu berichten?“ [Lachen von Goose und Giles Horrox] – Ewing: „Ich bedauere, das ist ein Thema, zu dem er sich lieber in Schweigen hüllt.“ – Madame Horrox: „Ja, wie so viele vor ihm.“ Horrox: „Ja, Mr Ewing, fahren Sie fort.“ – Ewing: „Nun ja, die Frage, die er behandelt ist, wenn Gott die Welt erschaffen hat, welche Dinge dürfen wir dann verändern und welche Dinge müssen unantastbar und heilig bleiben“ [0:06:19–0:07:00]?
- 8 Adam Ewing: „Wieso hast du zu mir gesehen?“ – Autua: „Schmerz stark, ja. Aber Auge von Freund mehr stark.“ – Ewing: „Du bist ein entlaufener Sklave und ich bin Rechtsanwalt. Wie kommst du darauf, wir beide könnten Freunde werden?“ -- Autua deutet mit einem seiner Finger auf sein Auge, dann [wahrscheinlich] auf das Gesicht bzw. die Augen Ewings, dann wieder auf sein Gesicht und sagt dann: „Brauchen nur das“ [0:53:09–0:53:31].

Literatur

Abraham, Ulf (2009): Filme im Deutschunterricht, Seelze-Velber: Erhard Friedrich.

Bayer, Gerd (2015): Perpetual Apocalypses: David Mitchell's Cloud Atlas and the Absence of Time; in: Critique: Studies in Contemporary Fiction 56/4, 345–354, online unter: <http://dx.doi.org/10.1080/00111619.2014.959645> (letzter Zugriff: 29.06.2020).

Bienk, Alice (2014): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, 4. Aufl., Marburg: Schüren.

Hickethier, Knut (2001): Film- und Fernsehanalyse, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler (Sammlung Metzler 277: Realien zur Literatur).

Hofbauer, Gerhard/Schwarzbauer, Michaela (Hg.)(2012): 25 Jahre Internationale Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung. Erfahrungen – Perspektiven. Hommage an Wolfgang Roscher (1927–2002). München: Katzbichler.

Kamp, Werner/Rüsel, Manfred (1998): Vom Umgang mit Film, Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag (Edition Literatur- und Kulturgeschichte).

Kumher, Ulrich (2019): Dystopien und ihr religionspädagogisches Potenzial. Zur Förderung des Möglichkeitssinns, in: Religionspädagogische Beiträge 80, 100–110.

Kumher, Ulrich (2016): Ein Blockbuster als Gegenstand religiöser Bildung: „Jupiter Ascending“. Religiöse Polyvalenz als Chance für interreligiöses Lernen, in: Theo-Web, Zeitschrift für Religionspädagogik 15/2, 250-281, online unter: <https://theo-web.de/zeitschrift/ausgabe-2016-02/23.pdf> (letzter Zugriff: 21.06.2020).

Leonhardt, Holm Arno (2018): Systematik „Ästhetische Kulturwissenschaft“ an der Universitätsbibliothek Hildesheim – ein Innovationsbericht; in: O-Bib. Das Offene Bibliotheksjournal 5(3), 118–134, online unter: <https://www.o-bib.de/article/view/5356/7262> (letzter Zugriff: 27.06.2020).

Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse, 2. Aufl., Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (UTB 2415).

Mitchell, David/Wachowski, Lana/Tykwer, Tom/Wachowski, Andy (2012): Wer die Welt retten will, muss wiederkommen. Gespräch über „Cloud Atlas“. Das Gespräch führten Verena Lueken und Dietmar Dath (aktualisiert am 14.11.2012 – 15:14 h), online unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/gespraech-ueber-cloud-atlas-wer-die-welt-retten-will-muss-wiederkommen-11953426.html?printPagedArticle=true#pageIndex_6 (letzter Zugriff am 04.06.2020).

Pfeiffer, Joachim/Staiger, Michael (2010): Grundkurs Film 2. Filmkanon, Filmklassiker, Filmgeschichte. Hrsg. von Michael Klant und Raphael Spielmann, Braunschweig: Schroedel.

Schumm, Gerhard (1989): Der Film verliert sein Handwerk. Montagetechnik und Filmsprache auf dem Weg zur elektronischen Postproduction, Münster: MAkS (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten).

Staiger, Michael (2010): Literaturverfilmungen im Deutschunterricht. München: Oldenbourg.

Staiger, Michael (2007): Medienbegriffe, Mediendiskurse, Medienkonzepte. Bausteine einer Deutschdidaktik als Medienkulturdidaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag.