



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Hotel im filmischen Werk von Sofia Coppola.
Eine Analyse des bedeutungstragenden Ortes am Beispiel von
Lost in Translation und *Somewhere*.“

Verfasserin

Mag. Hanna Wegscheider

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung	4
B. Kulturgeschichte	7
1. Kulturhistorischer Überblick über das Hotel	7
2. Das Hotel im Film	21
C. Sofia Coppola und ihre Filme	27
1. Biografie von Sofia Coppola	27
2. Inhalt der Filme	29
2.1. <i>Lost in Translation</i>	29
2.2. <i>Somewhere</i>	30
D. Das Hotel als Nicht-Ort	31
1. Theoretische Grundlagen	31
2. Filmanalyse – <i>Lost in Translation</i>	37
2.1. Eintritt in den Nicht-Ort: Ankunft im Hotel	38
2.2. Benutzung des Nicht-Ortes: Aufenthalt im Hotel	40
2.3. Austritt aus dem Nicht-Ort: Abreise aus dem Hotel	45
3. Filmanalyse – <i>Somewhere</i>	47
3.1. Eintritt in den Nicht-Ort: Ankunft im Hotel	47
3.2. Benutzung des Nicht-Ortes: Aufenthalt im Hotel	48
3.3. Austritt aus dem Nicht-Ort: Abreise aus dem Hotel	51
4. Fazit	52
E. Das Hotel als symbolischer Ort der (Zu-) Flucht	54
1. Theoretische Grundlagen	54
1.1. Das Hotel als Ort der Zuflucht	55
1.2. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht	56
1.3. Das Motiv der (Zu-) Flucht in den Filmen von Sofia Coppola	58
1.4. Theoretische Grundlagen zum Phänomen der Schwelle	59
2. Filmanalyse – <i>Lost in Translation</i>	62
2.1. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht	62
2.2. Auf der Schwelle	63
2.2.1. Charlotte & Bob – <i>A Soul's Search</i>	69

3. Filmanalyse – <i>Somewhere</i>	76
3.1. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht	76
3.2. Auf der Schwelle	77
4. Fazit	87
F. Das Hotel als Bedrohungsszenario	89
1. Theoretische Grundlagen	89
2. Filmanalyse – <i>Lost in Translation</i>	91
2.1. Entfremdung	92
2.2. Identitätssuche	100
3. Filmanalyse – <i>Somewhere</i>	101
3.1. Entfremdung	101
3.2. Identitätssuche	109
4. Fazit	112
G. Conclusio	114
H. Verzeichnis	117
1. Bibliografie	117
2. Onlinequellen	121
3. Filmografie	122
4. Abbildungsverzeichnis	123
Anhang	
Abstract	125
Curriculum Vitae	126

A. Einleitung

„A large house made of wood surrounded by trees.
The house is filled with many rooms, each alike.
But occupied by different souls, night after night.“
Twin Peaks

Die hier zitierte Umschreibung vom *The Great Northern Hotel* in David Lynchs TV-Serie *Twin Peaks* (1990-91) erfasst in ihrem Inhalt einen zentralen Kern und grundsätzlichen Charakterzug des Hotels. Denn innerhalb dieses spezifischen Gebäudes findet durch die Aneinanderreihung zahlreicher, oft sich nur in kleinen Variationen unterscheidender Zimmer die Idee der parallelen Existenz unterschiedlichster und sich scheinbar endlos einander abwechselnder Personen ihre Umsetzung. Der Aufenthalt in einem Hotel ist in der Regel zeitlich limitiert und aufgrund der Beschaffenheit dieses Ortes vom Kommen und Gehen diverser Gäste begleitet, was durch die ständige Neubesetzung der Zimmer akzentuiert wird. Diese transitorische Eigenschaft des Hotels geht zudem einher mit einer zumeist anonymen Interaktion der individuellen Personen, die in einem flüchtigen Nebeneinander existieren und an diversen (halb-) öffentlichen Bereichen innerhalb des Hotels wie der Lobby, bei Aufzugfahrten oder in den Hotelgängen aufeinander treffen. Diese Wesenszüge des Hotels als ein Ort, der dem Transitorischen, der Anonymität und der heterogenen Parallelexistenz seiner Hotelgäste überantwortet ist, resultieren in dessen spezifischer Beschaffenheit als ein Zwischenort und in einer ihm eigentümlichen Atmosphäre, die bei den jeweiligen Individuen zu dem befreienden Gefühl der Entfernung und Loslösung aus dem Alltag führen, aber zugleich auch Erfahrungsmomente von Einsamkeit und Entfremdung auslösen können.

Sofia Coppola hat in zwei ihrer Spielfilme das Hotel als Rahmen für ihre filmischen Narrationen gewählt. Sowohl in *Lost in Translation* (2003) als auch in *Somewhere* (2010) tritt das Hotel als Schauplatz der Handlung in Erscheinung, dabei dient es nicht lediglich als Kulisse, sondern ihm kann auf vielen filmischen Ebenen eine bedeutende Rolle beigemessen werden. Der vorliegenden Arbeit liegt die These zugrunde, dass das Hotel in den beiden vorliegenden Filmen von Sofia Coppola bewusst als Ort der Handlung gewählt wurde und von entscheidender Bedeutung in Hinblick auf die Gesamtkonzeption der Filme ist. Es wird sich zeigen, dass sowohl die spezifische atmosphärische Beschaffenheit des Hotels als auch seine Architektur und die ihm typischen Strukturelemente *Lost in Translation* und *Somewhere* definieren.

Zunächst wird in einem ersten Schritt ein kulturhistorischer Überblick über die Entwicklung des Hotels und ein Einblick in die eigentümlichen Eigenschaften dieses Ortes das geschichtliche und notwendige Fundament für weitere Reflexionen legen. Im Zentrum von

Kapitel B steht darüber hinaus der Versuch, die Präsenz des Hotels im Film anhand einiger Beispiele aus der Filmgeschichte zu beleuchten. Aufgrund des breiten Spektrums sowie der quantitativen und qualitativen Fülle kann nur ein punktueller Überblick gewährleistet werden. Im kulturhistorischen Kapitel werden zudem erste Annäherungsversuche an das Hotel bei Sofia Coppola unternommen und ausgehend von den hier gewonnenen Erkenntnissen einige Fäden zu *Lost in Translation* und *Somewhere* gesponnen.

Daran anschließend folgt in Kapitel C eine Beschäftigung mit der Regisseurin Sofia Coppola, wobei einige zentrale Eckdaten zu ihrer Biografie und ihrem filmischen Werk herausgearbeitet werden. Das Kapitel schließt mit einem kurzen Abriss der Inhalte von den hier zu analysierenden Filmen.

Die darauffolgenden Kapitel widmen sich einer detaillierten Beschäftigung mit dem Hotel in Sofia Coppelas Werk. Zu Beginn eines jeden Kapitels steht die jeweilige Auseinandersetzung mit zentralen theoretischen Aspekten, die den Rahmen für die darauffolgenden Filmanalysen abstecken sollen. *Lost in Translation* und *Somewhere* werden ihrem Entstehungsdatum gemäß chronologisch aufeinanderfolgend analysiert. In Kapitel D erfolgt eine intensive Auseinandersetzung mit Marc Augés Gedankenkonstrukt der Nicht-Orte.¹ Nach einem kurzen zusammenfassenden Einblick in seine Theorien wird zu hinterfragen sein, ob und wenn ja, inwiefern sich Coppelas Hotels als ein Nicht-Ort bezeichnen lassen. In Kapitel E steht die Frage nach der Funktion des Hotels in *Lost in Translation* und *Somewhere* als symbolischer Ort der Flucht im Zentrum. Dabei werden Theorien zur Schwelle aus den Studien zur Phänomenologie von Bernhard Waldenfels² sowie auch einige Betrachtungen aus Bruce Bégouts Essay zum Motel³ einfließen. Die Ausführungen in Kapitel F basieren auf der These, dass die Protagonisten in Coppelas Filmen während ihres Aufenthalts im Hotel mit einem, von diesem spezifischen Ort ausgehenden, bedrohlichen Potential konfrontiert werden. Gegenstand der Betrachtungen ist hier die tatsächliche Konkretisierung sowie die filmische Gestaltung dieses bedrohlichen Aspektes. Die theoretische Basis hierzu ergibt sich aus den bereits zuvor erworbenen Erkenntnissen, vor allem auf einige zentrale Aussagen von Marc Augé wird an dieser Stelle nochmals zurückgegriffen werden.

In der abschließenden Conclusio werden die zentralen Ergebnisse der vorhergehenden Analysen zusammengefasst und einige Charakteristika des Hotels in *Lost in Translation* und

1 Augé, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. 1., um ein Nachwort erw. Aufl. in der Beck'schen Reihe. München: C.H. Beck 2010.

2 Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

3 Bégout, Bruce: Motel. Ort ohne Eigenschaften. Aus dem Französischen von Franziska Humphreys. Zürich-Berlin: diaphanes 2013.

in *Somewhere* gebündelt dargestellt.

Hinweis: Sämtliche in der Arbeit verwendeten Begriffe sind in einer Weise zu verstehen, die beide Geschlechter gleichermaßen erfasst.

B. Kulturgeschichte

In dem vorliegenden Kapitel soll mittels eines kulturhistorischen Abrisses ein Überblick über die Entwicklungsgeschichte des Hotels gewährleistet werden. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie sich das Hotel im Laufe der Jahrzehnte entwickelt hat, aus welchen ihm zugrundeliegenden Formen es entstanden ist und welche kulturelle Relevanz das Hotel im Laufe der Jahrhunderte durchlebt hat. In einem nächsten Schritt folgt darauf aufbauend eine Auseinandersetzung mit dem Auftreten des Hotels im Film. Im Zentrum steht hierbei der Versuch, die charakteristischen Eigenschaften des Hotels im Film, die Beweggründe für den Einsatz von ebendiesem als Schauplatz der Handlung und dessen Relevanz mit Blick auf die Filmgeschichte abzustecken.

1. Kulturhistorischer Überblick über das Hotel

Das Wort *Hotel* lässt sich etymologisch auf das lateinische *hospitale*, was Gastzimmer bedeutet, und auf das französische *hôtel*, welches im 17. Jahrhundert das Stadthaus des Adels beschreibt, zurückverfolgen.⁴ Entsprechend seiner Definition bezeichnet das Hotel ein „Gasthaus für gehobene Ansprüche“, in dem die Gäste gegen Entgelt für die bestimmte Dauer eines Aufenthalts verpflegt werden.⁵

Die Entstehungsgeschichte des Hotels ist unmittelbar an die Entwicklung des Reisens, welche maßgeblich einer historisch-kulturellen Transformation unterworfen ist, gekoppelt. Mit Blick auf die kulturgeschichtlichen Anfänge des Hotels lässt sich erkennen, dass die Entwicklung des Handels eine zentrale Rolle in der Geschichte des Reisens gespielt hat. Die bereits in der Antike zurückgelegten großen Distanzen von Karawanen im asiatischen Raum führten an den Handelswegen zu der Errichtung von Stationen, an denen die Reisenden Halt machen konnten. Diese Zweckbauten gewährten den Handelsreisenden Unterschlupf für die Nacht, gewährleisteten Sicherheit und stellten Wasserversorgung für Mensch und Tier bereit. Das älteste erhaltene Beispiel einer solchen Karawanserei findet sich in Palmyra, dem heutigen Syrien, und lässt sich auf 727 nach Christus datieren.⁶ Im Gegensatz dazu lassen sich im europäischen Raum nur wenige solcher, den asiatischen Karawansereien

4 Kluge (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., erw. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter 2011. S. 427.

5 Knaurs etymologisches Lexikon. 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache. Herkunft und Geschichte. Hg. v. Ursula Hermann. München: Droemer Knaur 1983. S. 200.

6 Denby, Elaine: Grand Hotels. Reality & Illusion. An Architectural and Social History. London: Reaktion Books 1998. S. 12.

entsprechenden Bauten finden, was sich auf das mildere Klima und die dichter besiedelten Gebiete zurückführen lässt. Darüber hinaus setzte der Handelsverkehr im europäischen Raum erst viel später und zunächst am Seeweg ein, sodass in den Orten in Hafennähe die ersten Unterkunftsbauten entstanden.⁷ Die damals existierenden Tavernen und Gasthäuser hatten meist ein schlechtes soziales Ansehen und lassen sich nicht mit den asiatischen Karawansereien gleichsetzen – die vorherrschende Form der Unterkunft beruhte in der Antike auf Gastfreundschaft.⁸

Wissenschaftliche Untersuchungen, vor allem der Altertumswissenschaft und der Ethnologie, haben gezeigt, dass sich das Phänomen der Gastlichkeit bis in die frühe Zeit in beinahe allen Kulturen zurückverfolgen lässt. In der Antike herrschte dabei die archaische Gastfreundschaft vor, die als Ausdruck der gegenseitigen Schutz- und Hilfsbereitschaft zu verstehen ist und in den unterschiedlichsten Kulturen in ähnlichen Ausformungen auftritt.⁹ Dem Gast wurde dabei Schutz durch den Gastgeber gewährt, ihm wurde Obdach, Wasser und Verpflegung der Tiere geboten und zum späteren Grundbestand zählte ebenfalls die Verpflegung des Gastes.¹⁰ Anhand von bestimmten Regeln und Riten wird der Vertragscharakter der archaischen Gastfreundschaft ersichtlich: der Aufenthalt des Gastes war über viele Kulturkreise hinweg auf maximal zwei bis drei Nächte beschränkt, die Gastfreundschaft war im Sinne der Gegenseitigkeit gemeint und Gastverhältnisse konnten auch über Generationen hinweg weitervererbt werden.¹¹ In der Antike versuchte man von Seiten des Staates die private Gastlichkeit zu entlasten, indem „ein staatlich eingerichtetes Etappen- oder Relais-System mit festen Herbergsplätzen“ entwickelt wurde.¹² Die Gastlichkeit im öffentlichen Dienst tritt in verschiedenen Teilen der Welt in Erscheinung und lässt sich ebenso in asiatischen, afrikanischen und amerikanischen Hochkulturen nachweisen.¹³ Ebenfalls in die Zeit der Antike fällt das Auftreten der gewerblichen Gastlichkeit; zum ersten Mal tritt die Verpflegung und Beherbergung gegen Entgelt vermutlich im 7. Jahrhundert vor Christus in der heutigen Türkei in Erscheinung. In der Komödie *Die Frösche* des griechischen Dichters Aristophanes, dessen Leben auf um 400 vor Christus zu datieren ist, wird diese Gasthausart als eine bereits bekannte Institution erwähnt.¹⁴ Die frühen Gasthäuser und Tavernen hatten jedoch aufgrund der Kriminalität, des

7 Peyer, Hans Conrad: Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter. München, Wien: R. Oldenbourg 1983. S. 7.

8 Ebd.: S. 7.

9 Peyer, Hans Conrad: Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit im Mittelalter. München: Schriften des Historischen Kollegs 1983. S. 1.

10 Peyer, Hans Conrad: Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1987. S. 4f.

11 Ebd.: S. 6f.

12 Benker, Gertrud: Der Gasthof. Von der Karawanserei zum Motel – Vom Gastfreund zum Hotelgast. München: Georg D. W. Callwey 1974. S. 14.

13 Ebd.: S. 15.

14 Wallner, Ernst M.: Von der Herberge zum Grandhotel. Konstanz: Rosgarten 1968. S. 10.

hohen Alkoholkonsums und ähnlichem schlechtes soziales Ansehen und waren jahrhundertlang eine verachtete Randerscheinung.¹⁵ Das Phänomen der Gastfreundschaft wurde im Laufe der Zeit immer mehr zu einer Besonderheit und vor allem eine Unterkunftsmöglichkeit der sozial höher stehenden Kreise. Die Unterschicht hingegen war ebenso in manchen Fällen auf die traditionelle Gastfreundschaft, auf die Gastlichkeit aus der christlichen Motivation der Nächstenliebe oder in geringem Maße auf die gewerbliche Gastlichkeit der Taverne angewiesen.¹⁶ Im Laufe der Jahrhunderte und besonders verstärkt seit dem 11. Jahrhundert kam es zu einer Zunahme des privaten und öffentlichen Verkehrs, sodass die alte Form der Gastlichkeit der neuen Situation in weiten Teilen Europas nicht mehr gewachsen war. Dies hatte eine, in den Volksrechten und Kapitularien festgelegte Einschränkung der archaischen Gastfreundschaft zur Folge, wodurch sich unter anderem die Trennung von Unterkunft und Verpflegung bis weit ins 12. beziehungsweise 13. Jahrhundert erklären lässt.¹⁷

Der Grund für Reisen im Mittelalter lässt sich in zwei zentrale Gruppen einteilen: auf der einen Seite gab es jene Menschen, die von Berufs wegen in andere Städte und Länder reisten, zu dieser Gruppe zählen Kaufleute und Händler, Ritter, Boten, Mönche und auch Künstler und Musikanten. Auf der anderen Seite gab es für das gemeine Volk zwei andere zentrale Beweggründe auf Reisen zu gehen, nämlich eine Pilgerreise oder eine Fahrt ins Bad beziehungsweise einen Kurbetrieb anzutreten.¹⁸ Die Ausweitung und vollständige Entwicklung der kommerziellen Gastlichkeit im Mittelalter ist eng mit der Zunahme des Pilgerwesens verbunden, welche im 11. und 12. Jahrhundert zu einer Massenbewegung aller Bevölkerungsschichten wurde. Das Angebot der kommerziellen Gasthäuser war sehr breit gefächert und reichte von einfachen Schlafplätzen, wo Gäste ihr Essen selbst zubereiten mussten, bis hin zu nobleren Herbergen, die Küche, Komfort und auch Unterbringung von Fahrzeugen und Tieren gewährten.¹⁹ Neben diesem Beherbergungsbetrieb existierte weiterhin die Gastfreundschaft aus christlicher Tradition und Nächstenliebe. Tatsächlich lässt sich kaum noch nachvollziehen, inwieweit dies von den einzelnen Personen befolgt wurde. Jedoch lässt sich anhand damaliger Klosterpläne nachweisen, dass in kirchlichen Gemeinschaften Gasthäuser für Reisende bereitgestellt wurden. Die Räumlichkeiten und der Komfort dieser Unterkünfte waren der damals herrschenden Gesellschaftsordnung entsprechend an den sozialen Schichten orientiert. Hochgestellter Besuch konnte mitunter in entsprechenden Räumlichkeiten im Hause des Abtes residieren und hatte entsprechenden

15 Peyer: Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit, S. 1.

16 Peyer: Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus, S. 18.

17 Peyer: Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit, S. 12f.

18 Knöll, Gabriele M.: Kulturgeschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub. Darmstadt: Primus 2006. S. 11. Zu näheren Ausführungen zum mittelalterlichen Badetourismus siehe S. 14-24.

19 Ebd.: S. 13.

Komfort, wie zum Beispiel Heizmöglichkeiten, das einfache Volk hingegen konnte in den schlichteren Klosterherbergen oder in Zelten übernachten. Außerdem gab es für die Gäste während ihres Aufenthalts im Kloster unentgeltliche Verpflegung.²⁰ Als dritte Kategorie der mittelalterlichen Unterkunft lassen sich die Spitäler, auch Hospizen genannt, anführen. Dieser neue Beherbergungstyp entwickelte sich seit der Jahrtausendwende vor allem in Städten und wurde durch Spenden und Stiftungen finanziert. Neben der Pflege von kranken Menschen bewerkstelligten die Hospizen, in ähnlicher Weise wie die Klosterherbergen, eine Unterstützung von Reisenden – dieser Unterkunftstyp ermöglichte es vor allem ärmeren Teilen der Bevölkerung weitere Reisen zu unternehmen.²¹ Knoll betont in ihrer Kulturgeschichte, dass sich das Reisen im Mittelalter zum Ideal entwickelt hat. Nach der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts führten unter anderem soziale und religiöse Änderungen, rechtliche Neuerungen, technischer Fortschritt und wirtschaftlicher Aufschwung zu einer quantitativen und qualitativen Aufwertung der Mobilität.²² Die Zunahme des Reisens und die Vielfältigkeit der Beweggründe erfasste alle sozialen Schichten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die entscheidende Wende zur kommerziellen Gastlichkeit im 11. sowie 12. Jahrhundert stattgefunden hat und eng an sich damals verändernde Verhältnisse, wie unter anderem die Bevölkerungsvermehrung, die Zunahme von Handel und Verkehr sowie die Entwicklung der Städte, gekoppelt ist.²³

Die Entstehung des Hotels fällt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts; das Hotel setzte sich von Anfang an durch seinen vornehmeren Charakter von den normalen Gasthäusern ab und verbreitete sich ausgehend von Paris schnell in andere Länder.²⁴ Zunächst gewährleisteten im Zuge des Transportausbaus den Gästen Posthaltereien Verpflegung, Unterkunft und Pferdewechsel. Zeitgleich gab es daneben einige Gasthäuser in den größeren Städten, die bereits im Personalbereich Arbeitsteilung aufwiesen und die anstelle der großen Schlafsäle Einzelzimmer anboten. Diese Gasthöfe waren meist Familienbetriebe, differenzierten die Gäste kaum nach Stand und darüber hinaus war die „Trennung in »Vorder- und Hinterbühne« – in jene Bereiche, die den Gästen zugänglich waren, und jene, die allein vom Personal betreten werden durften – gering ausgeprägt.“²⁵ Zahlreiche Neuerungen und Veränderungen in der Neuzeit – wie Erfindung von Post und Eisenbahn, Wandel von Gesellschaftsstrukturen und Mentalität sowie wirtschaftliche Entwicklungen – hatten Einfluss auf die Ausweitung der gewerblichen Gastlichkeit und auch auf die Aufspaltung der Gaststätten bezüglich ihrer angebotenen Dienstleistungen. Die

20 Knoll: Kulturgeschichte des Reisens, S. 12.

21 Ebd.: S. 12.

22 Ebd.: S. 13.

23 Peyer: Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit, S. 24.

24 Wallner: Von der Herberge zum Grandhotel, S. 28.

25 Spode, Hasso: Eine kurze Geschichte des Hotels. Zur Industrialisierung der Gastlichkeit. In: Voyage 9 (2011), S. 10–31, S. 14.

Verbesserung der Straßenverhältnisse, der Wandel der Transportmittel, größere Sicherheit und Bequemlichkeit führten dazu, dass das Reisen zum Vergnügen wurde.²⁶ Während zuvor jahrhundertlang entweder nur Pilger, Handelsreisende, Boten oder Geschäftsmenschen neben der Aristokratie reisen konnten, da dies mit großen finanziellen und zeitlichen Mitteln verbunden, zudem sehr beschwerlich und auch gefährlich war, kam es nun zu einem markanten Umbruch in der Reisekultur.

An der Wende zum 18. Jahrhundert erreichte die allgemeine Mobilität ein zuvor noch nicht dagewesenes Ausmaß. Ein besonderer Typus der Fernreise war die *Grand Tour*, eine den oberen Schichten vorbehaltene Bildungsreise, die sich bereits Ende des 16. Jahrhunderts zu entwickeln begann und als wichtiger Bestandteil der Ausbildung junger adeliger Herren betrachtet wurde.²⁷ Hierbei sei ein kleiner Verweis auf den damaligen Boom der Reiseliteratur angeführt, der eng an die Zeit der *Grand Tour* gekoppelt ist, da viele Reisende nach ihrer Rückkehr Berichte und andere Schriftstücke verfassten. Im 18. Jahrhundert erlebten zudem die Badeorte eine Blütezeit, die vor allem von der höfischen Gesellschaft aufgesucht wurden.

Die technischen Neuerungen, die Entwicklung des Dampfschiffs und das sich ständig erweiternde Eisenbahnnetz führten im 19. Jahrhundert zu vermehrten Reisebewegungen und zu internationaler Mobilität erstmals breiterer Massen.²⁸ Im Zuge dieser neuen Reisekultur entwickelten sich zunächst in den USA, England und Frankreich neue Hotelbauten, die sich von den vorhergehenden Unterkünften durch spektakuläre Größe, Exklusivität, Komfort und Professionalisierung des Dient- und Servicepersonals unterschieden – die Grand Hotels.²⁹ Im Gegensatz zu den ersten Hotels, die ähnlich wie die ihnen vorhergehenden Gasthäuser, in umgebauten und umfunktionierten Wohnhäusern errichtet wurden, erforderte der Umbruch der Reisekultur und die gestiegenen Ansprüche der Gäste den Bau von neuen und zugleich prächtigen Bauten, die einzig und allein für den Zweck errichtet wurden, Gäste zu beherbergen und Raum für Geselligkeit zu schaffen.³⁰ Knoch verweist in seinem kulturgeschichtlichen Abriss auf die Tatsache, dass die Hotelentwicklung eng an den wirtschaftlichen Aufschwung im Zuge der Industrialisierung gekoppelt ist und es daher mit Blick auf die Entstehung der Grand Hotels starke nationale Differenzen gibt.³¹ In diesem Zusammenhang hebt Knoch Deutschlands Status als

26 Benker: Der Gasthof, S. 90.

27 Knoll: Kulturgeschichte des Reisens, S. 33.

28 Vgl. Lachmayer, Herbert / Gargerle, Christian: Die Welt der Grand Hotels. o. A. Freissler Otis 1990. S. 7.

29 Vgl. Knoch, Habbo: Das Grandhotel. In: Geisthövel, Alexa / Knoch, Habbo (Hrsg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 131-140, S. 131.

30 Ebd.: S. 131.

31 Ebd.: S. 133.

internationalen Nachläufer hervor, da der 1875 errichtete *Kaiserhof* in Berlin den anderen Luxushotels hinterherhinkte: in den USA gab es bereits zu Beginn und in England seit den späten 30er Jahren des 19. Jahrhunderts großstädtische Luxushotels.³²

Die internationale Mobilität und der damit verbundene Umbruch in der Reisekultur resultierten in einem neuen Reisegefühl, in dessen Zentrum eine Reisesucht mit raschen Wechsel der jeweils modischen und begehrten Reiseziele rückte. Die neu entdeckte Reiseeuphorie war dabei unmittelbar an die luxurorientierten und komfortbedachten Dienstleistungen der Grand Hotels gekoppelt, denn den Hotelgästen wurde sogar in den entferntesten Ländern der Welt ein standesgemäßer Aufenthalt unter ihresgleichen versprochen.³³ Lachmayer betont in seiner Kulturgeschichte neben dem zügigen Ausbau des Eisenbahnnetzes auch die Wiederentdeckung der ästhetischen und medizinischen Qualität der Berge und Küsten als Grundlage für die Entstehung der Grand Hotels.³⁴ Neben Luxushotels in der Bergwelt, die an den begehrtesten Blickpunkten der Panoramen errichtet wurden und Gäste neben gesundheitlichen Faktoren aufgrund von Aussicht auf unberührte Landschaft und Natur anlocken konnten, entstanden auch zahlreiche Prachtbauten am Meer oder in der Nähe von Heilquellen.³⁵ Darüber hinaus betont Lachmayer, dass das Reisen schon bald zur prestigeträchtige Repräsentationsform des reichen Bürgertums und der Aristokratie gehörte und daher in das „Repertoire gesellschaftlicher Rituale“ miteinbezogen wurde: die Wahl der Reiseziele und der Grand Hotels entsprach ungeschriebenen Regeln, die es einzuhalten galt.³⁶

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Blüte von Hotelneubauten in beinahe allen europäischen Großstädten. Die Architektur dieser Bauten zeichnet sich durch den Rückgriff auf die abendländische Baukunst aus, wie unter anderem am Beispiel des *Hotel Imperial* in Wien ersichtlich ist.³⁷ Das ursprüngliche Palais des Prinzen von Württemberg wurde 1873 im Zuge der Weltausstellung in Wien als *Hotel Imperial* eröffnet.

32 Knoch.: Das Grandhotel, S. 133.

33 Lachmayer: Die Welt der Grand Hotels, S. 7.

34 Ebd.: S. 3.

35 Ebd.: S. 6f.

36 Ebd.: S. 7.

37 Ebd.: S. 9.



Abb. 1: Das *Hotel Imperial* in Wien

Neben der Palastarchitektur entstanden auch ausgefallene phantasievollere Bauten, indem beispielsweise die Architektur des Grand Hotels an verwunschene Burgen – so zum Beispiel das *Gstaad Palace* (1913) – oder an maurische Paläste – beispielsweise das *Hotel Excelsior* (1908) am Lido – angelehnt wurde.³⁸



Abb. 2: *Hotel Excelsior* am Lido

Lachmayer betont, dass sich an den Grand Hotels, die eine genuin bürgerliche Unternehmung sind, das Ideal und Streben des Großbürgertums zur Aristokratie ablesen lässt – die Imitation des Adels und der Versuch den aristokratischen Lebensstil zu inszenieren spielt auch in der Welt der Grand Hotels eine zentrale Rolle.³⁹ Die Grand Hotels waren in ihrem Grundriss und ihrer inneren Raumstruktur oft an den alten Typus des Stadtpalais angelehnt: an das Schloss angelehnte Auffahrten zum Hotel, überwältigende Schauffassen mit eindrucksvoll gestalteten Dekors, großzügig angelegte Treppenhäuser und Empfangssäle.⁴⁰ Zugleich wurde dieses schlossähnliche Grundschema neueren

38 Lachmayer: Die Welt der Grand Hotels, S. 24.

39 Ebd.: S. 9f.

40 Ebd.: S. 9f.

Bedürfnissen angepasst, sodass zum Beispiel Grand Hotels in der Großstadt im Bereich des Erdgeschosses Cafés und Geschäftslokale einrichteten. In ähnlicher Anlehnung an das adelige Stadtpalais wurden spezifische Raumkonzepte übernommen, die eine strikte Trennung zwischen Gast- und Personalbereich befolgten. Um „die Illusion von einem käuflichen Paradies“ zu erhalten, war es das Ziel, den Gästen nie einen Blick hinter die Kulissen zu erlauben.⁴¹ Das Dienstpersonal wurde, fernab von der Welt im Grand Hotel, im Keller oder im Dachgeschoss untergebracht, auch das Wirken in Küche, Waschraum und ähnlichem sollte verborgen bleiben – als Bindeglied zwischen diesen beiden Welten fungierten Portiers, Pagen und Kellner.⁴² Das Erdgeschoss im Grand Hotel zeichnete sich zudem durch ein eigenes Raumprogramm aus: die hoteleigenen Salons und Gesellschaftsräume mit privat-öffentlichem Charakter waren durch Verhaltensvorschriften klar definiert und fungierten zudem als Raum der Selbstdarstellung.⁴³ Die Hotelhalle entwickelte sich seit dem Ende des Jahrhunderts zum „kommunikativen Zentrum“ der größeren Hotels, von wo aus man in nur für Hotelgäste vorgesehene Bereiche neben frei zugänglichen Gesellschaftsräumen, wie das Restaurant oder Tanzlokal gelangen konnte, wo sich externe Gäste mit Hotelgästen mischten.⁴⁴ Die Ausführungen zeigen, dass die innere Ordnung der Grand Hotels klar durch Zugangsregeln strukturiert war. Darüber hinaus wurde der Zugang durch sozialen Stand, Verhaltensweisen und finanzielle Mittel entschieden, „das Spiel der sozialen Unterschiede und der feinen Distinktionen der Reichen untereinander fand hier seine Bühne“.⁴⁵

Im Laufe der Jahre gab es zahlreiche technische Innovationen, um in den jeweils miteinander konkurrierenden Grand Hotels Luxus und Komfort zu perfektionieren. Beispiele hierfür sind Neuerungen im Sanitärbereich, aber auch die Einführung der „aufsteigenden Zimmer“, also von Fahrstühlen, durch welche die vertikale Hierarchie vollkommen umgestülpt wurde.⁴⁶ Die Zimmer in den Stockwerken oberhalb der Beletage waren ab diesem Zeitpunkt mühelos erreichbar und wurden somit in Ausstattung und Preisklasse angepasst. Da in den USA die Mobilität aufgrund des früher ausgebauten Eisenbahnnetzes im Vergleich zu Europa schon früher begann, waren die Hotelbauten auch mit Blick auf Komfort und Luxus um einiges voraus. Über England kam schließlich auch die amerikanische Hotelkultur nach Europa und übte zahlreiche Einflüsse – so zum Beispiel Zimmer mit eigenem Bad – aus.⁴⁷ In Anlehnung an Knoch sollen nun einige Grand Hotels, welche um 1900 entstanden sind und zu „Mythen der Moderne“ geworden sind, angeführt

41 Lachmayer: Die Welt der Grand Hotels, S. 21.

42 Knoch: Das Grandhotel, S. 132f.

43 Ebd.: S. 132. und Vgl. Lachmayer: Die Welt der Grand Hotels, S. 16.

44 Knoch: Das Grandhotel, S. 136.

45 Ebd.: S. 132.

46 Lachmayer: Die Welt der Grand Hotels, S. 13f.

47 Ebd.: S. 11f.

werden: das *Savoy* in London (1889), das *Plaza* in New York (1907), das *Ritz* in Paris (1898), das *Taj Mahal* in Bombay (1903).



Abb. 3: *The Plaza Hotel* in New York

Die Ära der Grand-Hotel-Kultur fand durch den Ersten Weltkrieg, der Weltwirtschaftskrise um 1930 und durch politische Umbrüche schließlich ein Ende. Insbesondere an der Architektur der Hotelbauten, wie Hans-Dieter Bahr bemerkt, lässt sich das Ende dieser Ära erkennen:

Während noch um die Jahrhundertwende – im Gegensatz zu den öffentlichen Bauten des patriotischen Nationalismus – der internationale Hotelbau eine gewisse Avantgarde andeutete, vom Jugendstil und Art Deco bis zum Liberty, sinkt er vor und vor allem nach dem zweiten Weltkrieg auch dort zum Anstaltsbau zurück [...] ⁴⁸

In diesem Zusammenhang schrumpft nicht nur die Hotelhalle immer mehr zur Rezeption, auch die Salons, Bibliotheken und Balkone kommen zum Verschwinden.⁴⁹ Ebenso bemerkt Knoch, dass sich die Grand Hotels von temporären Wohnorten einer feudalen Oberschicht zu transitorischen Lebenszentren einer immer mobiler werdenden Gesellschaft entwickelten.⁵⁰ Dementsprechend zeichneten sich auch die neueren Bauformen der Hotels durch eine pragmatischere, sachlichere Architektur aus, welche vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg den opulenten Luxus des Jahrhundertwende-Stils ablöste.⁵¹ Im Zuge des Reisebooms der 1950er Jahre kam es zu einer eklatanten Zunahme von Mittelklasse- und Ferienhotels, serielle und internationale Hotelketten entstanden.

Habbo Knoch betont in seiner kulturhistorischen Abhandlung, dass der halb-öffentliche Charakter der modernen Hotels insbesondere in den Großstädten „neue Regeln der sozialen Rollenbildung“ erforderte: ähnlich wie an anderen Orten städtischer Begegnungen herrscht

⁴⁸ Bahr, Hans-Dieter: *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*. Leipzig: Reclam 1994. S. 336.

⁴⁹ Ebd.: S. 336.

⁵⁰ Knoch: *Das Grandhotel*, S. 138.

⁵¹ Ebd.: S. 138.

eine Verlässlichkeit der gegenseitigen Einhaltung verinnerlichter Verhaltensregeln vor, unbekannte Menschen treten einander in „intimer Anonymität und kultivierter Fremdheit“ gegenüber.⁵² Dementsprechend konstatiert auch Matthias, dass der ambivalente Charakter des Hotels zwischen Öffentlichkeit und Privatheit eine organisierte Interaktion in Form von sozialen Codes und Etiketten erforderte und verlangte.⁵³ Im Sinne der angeeigneten Verhaltensweisen fungierte das Hotel als eine Bühne, repräsentativ hierfür steht auch die Selbstinszenierung der Hotelgäste im Grand Hotel, die sich unter anderem in der Imitation der Aristokratie übten.

Mit Blick auf das Werk von Sofia Coppola und die Darstellung des Hotels in ihren Filmen lassen sich zu den Ergebnissen aus zuvor angeführten kulturgeschichtlichen Aspekten trotz zeitlicher Divergenzen einige Parallelen wiederfinden. Analog zu den vorhergehenden Ausführungen herrscht auch in Coppolas Hotels eine strikte Trennung zwischen den beiden Welten, jener der Gäste und jener des Personals, vor. Vorder- und Hinterbühne werden streng getrennt, als das einzige Bindeglied treten den vorhergehenden Erkenntnissen entsprechend in *Lost in Translation* und *Somewhere* Kellner oder Hotelangestellte innerhalb beziehungsweise außerhalb der Lobby auf. Ebenso wird die Welt in Coppolas Hotels als eine des Luxus, Komforts und der Professionalisierung präsentiert – nicht nur die jeweiligen Zimmer und die anderen Hotelräumlichkeiten sind luxuriös ausgestattet, auch das Servicepersonal agiert höflich und entgegenkommend. So wird in *Lost in Translation* Bob Harris bei seiner Ankunft im Hotel von diversen Angestellten in aufmerksamster Höflichkeit begrüßt oder Johnny Marco wird mitten in der Nacht der Wunsch nach Eiscreme erfüllt. Auch die Hotellobby fungiert den obigen Erkenntnissen entsprechend als ein Raum, in dem die einzelnen Hotelgäste den verinnerlichten Verhaltensweisen gemäß agieren. Mit Blick auf die architektonische Struktur des Hotelkomplexes bildet auch in Coppolas Hotels die Hotellobby eine Art kommunikatives Zentrum, von wo aus sich die unterschiedlichsten Räumlichkeiten, wie Bar oder Restaurant, betreten lassen. In ihrer äußerlichen architektonischen Gestaltung werden das *Chateau Marmont* und das *Tokyo Park Hyatt Hotel* filmisch nicht abgebildet, diese Besonderheit wird noch an späterer Stelle thematisiert werden.

Mit Blick auf die kulturgeschichtlichen Ausführungen dieses Kapitel lässt sich zusammenfassen, dass die unterschiedlichsten Formen der Unterkunft, sei es ein Quartier in den Häusern von Ansässigen, der Stall oder die Übernachtung im Freien, bereits seit der Antike existieren. Im Wandel der Zeit hat man jedoch begonnen eigens und speziell für die Gäste Unterkünfte zu bauen – das Exklusivste unter diesen Bauten ist das Hotel. Wie

52 Knoch. Das Grandhotel, S. 139.

53 Matthias, Bettina: *The Hotels as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. Rochester-New York: Camden House 2006. S. 27.

vorhergehende Ausführungen gezeigt haben, war der Aufenthalt in einem Grand Hotel dem Adel und dem aufstrebenden Bürgertum vorenthalten, welche natürlich nur einen kleinen Prozentsatz der Bevölkerung ausmachten. Um die Zeit des Zweiten Weltkriegs verlagerte sich das Grand Hotel schließlich mit seinen charakteristischen Eigenschaften des Exklusiven und des Mondänen aus der Gegenwart in die Geschichte und die Erinnerung der Menschen. Bedeutende einflussreiche Relevanz für den über Jahrzehnte andauernden Status des mythenbeladenen und vielschichtigen Grand Hotels als Teil des kulturellen Gedächtnis hat dessen Aufnahme in Film und Literatur gespielt. Der Eingang des Hotels in den Film und diesbezügliche diverse Aspekte werden im nächsten Abschnitt herausgearbeitet werden. An dieser Stelle sollen zunächst noch einige zentrale Charakteristika des Hotels festgehalten werden und auch ein Blick auf zeitgenössische Reflexionen von einigen Theoretikern zur Hochphase des Grand Hotels geworfen werden.

Das spezifische Merkmal des Hotels wurzelt in dessen ambivalenten Charakter der Halböffentlichkeit. An der Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit existieren innerhalb des Hotels halb-öffentliche Bereiche – wie Hotelhallen, hotelinterne Bars und Restaurants, Treppenhäuser oder Fahrstühle – neben dem halb-privaten Bereich der Hotelzimmer, die weit weniger Intimität als das eigene Zuhause suggerieren.⁵⁴ Der Soziologe Jan Wehrheim nennt vier zentrale Dimensionen, um im Allgemeinen öffentliche von privaten Räumen zu unterscheiden.⁵⁵ Während sich der öffentliche Raum im soziologischen Sinn durch seine allgemein freie und nicht kontrollierte Zugänglichkeit auszeichnet, ist der private Raum durch spezifische Zugangsregeln organisiert. Ein Beispiel für solch eine raumzuordnende Dimension ist die soziale Dimension, die dem privaten Verhalten der Individuen die öffentlichen Verhaltensweisen und Handlungen gegenüberstellt. Eine weitere, vor allem für die vorliegende Arbeit interessante Dimension ist jene mit symbolischer Relevanz. Wehrheim führt in diesem Kontext die Bedeutung architektonischer Merkmale an, die innerhalb eines Raumes Offen- oder Geschlossenheit symbolisieren. Im konkreten Fall des Hotels signalisieren Schilder vor hotelinternen Räumlichkeiten, Drehtüren beziehungsweise allgemein Eingangstüren und andere diverse Merkmale den Grad der Öffentlichkeit, sie bestimmen über Exklusivität, Geschlossenheit oder freie Zugänglichkeit. Vor allem Türen fungieren als Schwelle, die einen Innenbereich und seine Benutzer von einem Außenbereich abgrenzen. Drehtüren oder sich automatisch öffnende Türen treten in der Hotelhalle als symbolische Barriere in Erscheinung, die den öffentlichen Bereich der Straße von dem halb-öffentlichen Bereich der Hotellobby abgrenzen. Die Beziehung der einander fremden Menschen in den halb-öffentlichen Bereichen des Hotels ist meist von

54 Vgl. Matthias: *The Hotel as Setting*, S. 28.

55 Wehrheim, Jan: *Der Fremde und die Ordnung der Räume*. Opladen u.a.: Barbara Budrich 2009. S. 22f.

distanzierter Interaktion und spezifischen Verhaltensweisen geprägt.

Das Hotel zeichnet sich zudem durch seine Heterogenität und Anonymität der Anwesenden aus – Individuen mit nationalen und kulturellen Unterschieden, Menschen divergierender sozialer Schichten einer jeden Altersklasse treffen im Bereich des Hotels aufeinander. Das Hotel als ein Ort des Transits, welcher für die vorübergehende Dauer des Aufenthalts ein Zuhause in der Fremde gewährleistet, ist zudem der Anonymität und dem „flüchtige[n] Nebeneinander“ verantwortlich: „Die anonymen Orte des Transits bedeuten zwar eine unentwegte und unmittelbare Konfrontation mit Unbekannten, eine nähere Auseinandersetzung mit ihnen kann in der Regel jedoch leicht vermieden werden.“⁵⁶ Mit Blick auf den einzelnen Hotelgast kann dabei der Grad der Anonymität variieren, denn dieser selbst bestimmt wie viel an Information er von sich preisgibt, ob er mit anderen Gästen in der Hotelhalle oder der Hotelbar in Kontakt tritt oder ob seine Umgebung möglichst wenig über ihn erfährt. Auf Seiten des Hotelbetriebs äußert sich diese Anonymität jedoch darin, dass ein jeder Gast beliebig ersetzbar ist und nur als eine (Zimmer-) Nummer unter vielen Gästen gehandhabt wird. Analog dazu lässt sich eine weitere spezifische Eigenschaft des Hotels festhalten, nämlich die der Vergänglichkeit. Der Aspekt des ständigen Kommens und Gehens ist allgegenwärtig – die Zimmerschlüssel der Gäste werden ständig ausgetauscht und die Zimmer immer wieder neu besetzt. In diesem Zusammenhang wird dem Gast die Funktion einer beliebig ersetzbaren Leerstelle zugewiesen, wie Hans-Dieter Bahr in seiner Studie über den Gast betont:

Wo jeder zu Gast werden kann, scheint der Gast nur ein beliebiges X (xenos), eine ›Leerstelle‹ oder besser: ›Leerfunktion‹, durch die jeder ersetzbar scheint und die von jedem beliebigen eingenommen werden kann, der sich – wie es scheint – nicht am ›eigenen‹ Platz befindet.⁵⁷

Diese beliebige Ersetzbarkeit geht Hand in Hand mit dem Aspekt der Vergänglichkeit: durch die ständig und unendlich neu besetzbare Leerstelle eines jeden Gastes werden in diesem Zusammenhang weder der Vergangenheit noch der Zukunft Bedeutung beigemessen und somit dem Flüchtigen Ausdruck verliehen. Darüber hinaus ist als weiteres Charakteristikum des Hotels das Paradoxon zu erwähnen, dass es sich trotz der Anwesenheit von vielen Menschen um einen Ort der Einsamkeit handelt. Der Kontakt mit der Umgebung bleibt meist nur auf eine oberflächliche Kommunikation beschränkt. In der Regel pflegt das Hotelpersonal zwar mit den Gästen einen höflichen und zuvorkommenden Umgang, jedoch hat diese einzig und allein das Ziel die Zufriedenheit der Kunden und somit den ökonomischen Erfolg des Hotelbetriebs zu sichern. Auch der Kontakt der Reisenden untereinander begrenzt sich auf

⁵⁶ Wehrheim: Der Fremde und die Ordnung der Räume, S. 33.

⁵⁷ Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 32.

die öffentlichen Räume des Hotels, wie unter anderem den Lift, die Hotelhalle und die Bar.

Das parallele Nebeneinander von Individuen, die sich zwar zur Kenntnis nehmen, aber trotzdem in der Regel nur in Anonymität nebeneinander existieren, kritisiert schon Siegfried Kracauer in seinen Überlegungen zur Hotelhalle im Detektiv-Roman. Kracauer bezeichnet die Hotelhalle als „negative Kirche“⁵⁸, in der das Beisammensein der Menschen keinen Sinn einnimmt, da hier neben der „Distanz zum Alltag“ zugleich die Distanz zu den anderen Menschen vorherrscht.⁵⁹ Während die Beziehung der Menschen in der Kirche sich auf das Gottesverhältnis begründet und Gemeinschaft stiftet, existiert das Individuum in der Hotelhalle losgelöst von solchen Beziehungen zur Gemeinschaft und infolgedessen in einem Zustand der „Isoliertheit anonymer Atome“.⁶⁰ In der Hotelhalle kommt es zwar unaufhörlich zum Aufeinandertreffen von Personen, jedoch bleiben diese in Anonymität und somit voneinander entfremdet: „Der Beruf löst sich hier ab von der Figur, und der Name geht unter im Raum [...]. Ein Kommen und Gehen der Unbekannten, die durch Verlust ihres Kennworts zur Leerform werden und als plane Gespenster ungreifbar vorüberziehen.“⁶¹ Kracauer zeichnet in seinen Überlegungen ein negatives Bild der Hotelhalle, indem er das isolierte Leben der Gesellschaft innerhalb dieses Bereiches als „Belanglosigkeit“ bezeichnet, die „sich selber genügt“.⁶² Als Vertreter der Kultur- und Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts setzt sich Kracauer in seinem in den 1920er Jahren publizierten Essay mit einem für ihn zeitgenössischen Phänomen auseinander und beschreibt die Hotelhalle als einen paradigmatischen Ort der Moderne.

In diesem Kontext soll drauf hingewiesen werden, dass die Entwicklung des Grand Hotels repräsentativ für den im späten 19. Jahrhundert stattfindenden Wandel des gesellschaftlichen Verhältnisses zum Raum und dessen sozialer Funktion steht.⁶³ Die bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden Parameter von Öffentlichkeit und Privatheit wie auch von Anonymität und Intimität erfuhren wegen eklatanter Umbrüche jener Zeit – mitunter wegen transnationaler Industrialisierung, erstarkender Wirtschaft und Urbanisierung – eine Veränderung, welche sich in architektonischen Gebilden wie neben dem Grand Hotel zum Beispiel auch in der Passage manifestiert haben.⁶⁴ Das einzelne Individuum wird zunehmend zu einem Teil der Masse, der Typus des Flaneurs⁶⁵ repräsentiert das in dieser Zeit sich

58 Kracauer, Siegfried. Die Hotelhalle. In: Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 157-170, S. 159.

59 Ebd.: S. 161 und S. 164.

60 Ebd.: S. 167.

61 Ebd.: S. 167f.

62 Ebd.: S. 170.

63 Matthias: *The Hotel as Setting*, S. 4.

64 Ebd.: S. 4.

65 Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. V/1 und 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, Bd. V/2, 524-569. (und Bd. I/2, 537-569.)

abzeichnende neue Lebensgefühl. Walter Benjamin widmet sich in seinem Passagenwerk unter anderem der städtebaulichen Besonderheit der Moderne und beschreibt die Passage folgendermaßen:

Diese Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen [...]. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt im kleinen ist [...]. Sie sind bei plötzlichen Regengüssen der Zufluchtsort aller Überraschten, denen sie eine gesicherte, wenn auch beengte Promenade gewähren [...].⁶⁶

Die Passage, die mehrere Straßen miteinander verbindet und meist mit einer Glasfläche überdacht ist, ist ein Durchgangsort par excellence. Sie dient dem Durchschreiten, dem Herumschlendern und Verweilen, dem Müßiggang, aber auch dem Schutz und ist eng an den Typus des Flaneurs gekoppelt. Aus diesem Zitat lässt sich die Betonung des transitorischen und halb-öffentlichen Charakters der Passage herauslesen, welcher auch ein charakteristischer Wesenszug des Hotels ist.

In Sofia Coppolas filmischen Werk kommen einige der oberhalb angeführten Charakteristika des Hotels zum Tragen, diese werden zudem mittels einer spezifischen Inszenierung des Hotels und einer dementsprechenden Bildgestaltung auch visuell transportiert. Sowohl das *Chateau Marmont* als auch das *Park Hyatt Tokyo Hotel* treten ihrem Typus entsprechend als ein halb-öffentlicher Ort in Erscheinung, der sich wiederum aus zahlreichen einzelnen räumlichen Bereichen mit unterschiedlichen Zugangsregeln zusammensetzt. Die Hotellobby dient in beiden Filmen als das kommunikative Zentrum des Films, wo einerseits reges Treiben herrscht, andererseits die Figuren auch in Interaktion mit anderen Hotelgästen oder Hotelangestellten treten können. Dem Bereich des Hotelzimmers ist im Gegensatz dazu eigen, dass er innerhalb eines abgeschlossenen Raumes den Figuren mehr Privatheit und Intimität verspricht. Dennoch kann er das nie in so einem Ausmaß gewährleisten, wie beispielsweise das eigene Zuhause – in diesem Sinne fungiert das Hotelzimmer den Ergebnissen vorhergehender Untersuchungen entsprechend als halb-privater Bereich innerhalb der Hotelinstitution. Darüber hinaus wird in Coppolas Filmen das Hotel als ein geschlossener Kosmos präsentiert, innerhalb dem die Figuren mit den Phänomenen der Vergänglichkeit, der Anonymität und der Isolation konfrontiert werden. Diese hier angeführten hotelspezifischen Charakteristika, welche einen zentralen Stellenwert in Coppolas Werk einnehmen und in die Präsentation des Hotels mit einfließen, führen nur einige oberflächliche Spezifika aus. Eine nähere Betrachtung würde an dieser Stelle zu viel an Thematik und Analyse vorwegnehmen – im Zuge der weiteren Kapitel werden die einzelnen, hier nur oberflächlich angeführten Aspekte, noch weiter ausgearbeitet werden.

66 Benjamin: Gesammelte Schriften (Bd. V/2), 1044.

2. Das Hotel im Film

Wirft man einen Blick auf das Hotel in der Filmgeschichte, so sticht dabei die filmische Präsenz dieses spezifischen Ortes quer durch die Jahrzehnte ins Auge. Bemerkenswert hierbei ist vor allem die Tatsache, dass die Faszination für das Hotel beinahe alle Genres, Regisseure unterschiedlichster nationaler Herkunft und auch Werke aller möglicher Epochen umfasst. In diesem Abschnitt soll nun ein näherer Blick auf die Filmgeschichte geworfen werden und einige herausstechende Aspekte des Hotels im Film abgesteckt werden.

Neben dem Film hat das Hotel auch schon sehr früh Eingang in die Literatur gefunden. Dabei wurden die Hotels oft als neutrale, „überparteiliche Schauplätze“ und als eine „Art durchgängiges, übernationales Jedermannshaus“ aufgefasst, „wo sich alles – gleichberechtigt auf ›neutralen extritorialen Boden‹ – verhandeln lasse, von internationalen Angelegenheiten über geschäftliche und wissenschaftliche Arbeitskonferenzen bis zu anonymen Liebesaffären“.⁶⁷ In literarischen Werken wurde beispielsweise in Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* das Gasthaus zum Ort eines Gerichts oder in Franz Kafkas *Das Schloss* zu einem Ort der bürokratischen Abläufe. Daneben wird in der Nie-enden-Wollenden Umbesetzung der Gäste der vorherrschende Charakter des Hotels als ein Ort der Vermischung ersichtlich: durcheinander gemischt werden „die Großen und Kleinen“⁶⁸ wie Robert Walser schreibt und „Echtes und Falsches“⁶⁹ wie Agatha Christie bemerkt. Tatsächlich beherbergt das Hotel Menschen unterschiedlichster Herkunft und sozialer Schicht. Immer wieder ist das Hotel als eine „Art Stadt unter einem Dach“⁷⁰ bezeichnet worden, in dem sich eine „Welt“⁷¹ versammle.

Diese Zitate stecken einige zentrale Charakteristika des Hotels ab, die wesentlich zu dem Eingang dieses spezifischen Ortes in die Film- und Literaturwelt beigetragen haben. Mit Blick auf vorhergehende Zitate soll nun der Versuch unternommen werden, die signifikantesten Spezifika des filmisch präsentierten Hotels und deren Relevanz als zentraler Bestandteil in Werken der Filmgeschichte herauszuarbeiten. Zunächst lässt sich festhalten, dass das Hotel oftmals als Schauplatz der Handlung gewählt wird, um Personen unterschiedlichster Herkunft und Lebensweise zusammenzuführen, die vermutlich im alltäglichen Leben nicht aufeinanderstoßen würden. Das Hotel bietet Raum für neue, anregende Begegnungen und fungiert als Bühne für interessante Geschichten. Das Hotel ist der Ort des ständigen Ankommens und Fortgehens, der Anonymität und Vergänglichkeit – ein transitorischer Ort

67 Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 337.

68 Walser, Robert: Das Hotel. Zitiert nach Ebd.: S. 324.

69 Christie, Agatha: Bertrams Hotel. Zitiert nach Ebd.: S. 324.

70 Peyer, H.C.: Schlußwort: In: Ebd.: S. 324.

71 Roth, Joseph: Hotel Savoy. Zitiert nach. Ebd.: S. 324.

par excellence, der primär als Durchgangs- beziehungsweise als Übergangsstation fungiert. Entsprechend seiner grundsätzlichen Beschaffenheit gewährt das Hotel Menschen auf der Reise eine Unterkunftsmöglichkeit fern von ihrem jeweiligen Zuhause. Dabei kann das Hotel jedoch niemals so viel Schutz, Intimität und Geborgenheit bieten – das Hotel ist für den Gast meist ohne Erinnerungen behaftet und markiert den Übergang von der alltäglichen, gewohnten Umgebung in eine andere Welt. Hierin lässt sich der ambivalente Charakter des Hotels erkennen – als ein Durchgangsort bezeichnet es einen Ort der Schwelle, an dem paradoxerweise Öffentlichkeit und Privatheit, Intimität und Anonymität, aber auch Geborgenheit und Verlorenheit aufeinander treffen und immer zugleich anwesend sind. Dabei tritt das Hotel oft als ein in sich geschlossener Kosmos in Erscheinung, innerhalb dem die Gäste eine Loslösung vom Alltag erfahren und infolgedessen innerhalb einer eigenen Welt im Kleinen residieren. In dieser Welt gelten bestimmte – meist ungeschriebene – Regeln, an die sich ein jeder Besucher zu halten hat. Analog zu anderen (halb-) öffentlichen Orten beruht auch das Hotel auf „verinnerlichten Verhaltensregeln“, welche trotz gegenseitiger Unbekanntheit eine „gewisse[...] Verlässlichkeit des gegenseitigen Verhaltens“ gewährleisten.⁷² So gelten unter anderem in der Hotelhalle oder der Hotelbar bestimmte Regeln der Raumnutzung, die als „Handlungsanleitung“ und auch als „Drehbühne bestimmten Handelns“ in Erscheinung treten.⁷³ Das Hotel ist ein Sammelpunkt von Menschen unterschiedlicher nationaler Herkunft, unterschiedlicher sozialer Schichten und darüber hinaus ein Ort, an dem sich die jeweiligen Lebensgeschichten zweier oder mehrerer Menschen kreuzen können und somit neue Geschichte schreiben. Gerade die architektonische Struktur des Hotels, die die einzelnen Hotelgäste in paralleler Existenz Zimmer an Zimmer aneinanderreihet und somit an einem einzelnen Ort unterschiedlichste Welten und Charaktere zusammenführt, dient der dramaturgischen Möglichkeit mehrere Geschichten episodentartig nebeneinander zu erzählen.

Die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte des Hotels hat zu dem Ergebnis geführt, dass unter anderem das anonyme Nebeneinander der Menschen und auch das Spiel mit verinnerlichten Verhaltensregeln in äußerst divergierenden Aspekten resultiert. Der negativen Kritik des Hotels als Ort der Entfremdung, an dem sich die Individuen isoliert nebeneinander aufhalten ohne tatsächlich in Kontakt miteinander zu treten, so zum Beispiel bei Kracauer, stehen die positiven Seiten der Anonymität, so unter anderem die Befreiung vom Alltag oder die Möglichkeiten des Rollenspiels, gegenüber. In der Tat hat es den Anschein, dass die Faszination für das Hotel in der Filmgeschichte gerade in diesem ambivalenten Charakter des Hotels begründet liegt. Das Hotel als bedeutungsschwerer Ort mit kulturhistorischer

⁷² Knoch: Das Grandhotel, S. 139.

⁷³ Langreiter, Nikola / Löffler, Klara u.a. (Hrsg.): Das Hotel. Voyage. Jahrbuch für Reise- und Tourismusforschung. Bd. 9. Berlin: Metropol 2011. S. 175f.

Signifikanz tritt zugleich als bedeutungsloser Ort in Erscheinung, in dem das Fundament zur weitgefächerten Möglichkeit der Inszenierung und Bedeutungszuschreibung wurzelt. Dabei dient das Hotel – so wie auch ihm verwandte Formen wie beispielsweise das Motel – als Kulisse für unterschiedlichste Narrationen, wobei dem Hotel als Schauplatz dabei je nach Thematik oder Genre unterschiedliche Relevanz beigemessen wird. In diesem Sinne lässt sich die Funktion des Hotels als Projektionsfläche herauslesen, das sowohl den nötigen Rahmen für Episodenfilme und Liebesgeschichten als auch Horrorfilme offeriert und dementsprechend divergierende Bedeutungszumessung erfährt.

Vor allem in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts diente das Hotel als beliebter Schauplatz zahlreicher filmischer Werke, vor allem von Hollywoodfilmen, wobei dies eng an den damals vorherrschenden Bau- und Reiseboom gekoppelt war.⁷⁴ Im Zentrum standen zu dieser Zeit vor allem filmische Narrationen, die das gesellschaftliche Zusammentreffen von Personen mit unterschiedlichen sozialen und wirtschaftlichen Hintergrund innerhalb des Hotels darstellten. Die Hotelhalle als Schnittpunkt von Bewegungen und Schicksalen wurde mit ihren architektonischen Elementen bewusst inszeniert: mittels Treppen, Fahrstühle und Drehtüren wurde das ständige Kommen und Gehen der Gäste ins Bild gebracht.⁷⁵ Einer der wohl berühmtesten Filme dieser Zeit ist Edmund Gouldings *Grand Hotel* (1932), der auf dem Roman *Menschen im Hotel* von Vicki Baum basiert. Darin wird das Hotel, konkreter Schauplatz ist das *Grand Hotel* in Berlin, als Ort der Handlung herangezogen, um einerseits Menschen unterschiedlichster Schichten zusammenzuführen, andererseits parallel zueinander und ineinander verwoben die Schicksale mehrerer Hotelgäste darzustellen und darüber hinaus auch anhand von (Dauer-) Gästen die Verlorenheit der Existenten zu beschreiben. Thematisch steht in *Grand Hotel*, repräsentativ für viele Hotelfilme dieser Zeit, zudem der Wunsch nach sozialem Aufstieg im Vordergrund; die Hotelhalle fungierte als Zentrum, in welcher „das kommunikative Spiel des Sehens und Gesehenwerdens“ kultiviert worden war.⁷⁶

Murnaus *Der letzte Mann* (1924) handelt von einem Hotelportier, welcher im *Hotel Atlantic* in Berlin arbeitet und nach einem sozialen Abstieg letztendlich durch eine Erbschaft im Luxushotel als Gast residieren kann. Im Kontrast zu vorhergehendem Beispiel steht hier der Blick eines Hotelangestellten im Fokus. Murnaus Film ist „eines der berühmtesten Beispiele für die filmische Komposition aus Menschenbewegungen, Dingen, die Bewegung hervorbringen, und mobiler Kamera“ – der Raum der Hotelhalle wird mittels Kamera aus

74 Albrecht, Donald: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion. Aus d. Engl. übers. u. neu hrsg. v. Ralph Eue. Basel, Boston (u.a.): Birkhäuser 1989. S. 141.

75 Ebd.: S. 142.

76 Ebd.: S. 142-144.

einem heruntergleitenden Fahrstuhl etabliert, das ständige Rotieren einer Drehtür spiegelt die Hektik und die Bewegung in der Hotelhalle wieder.⁷⁷

Das Grand Hotel erfreute sich auch nach den 1920er und 1930er Jahren in der Filmgeschichte großer Beliebtheit und somit zahlreicher sowie vielschichtiger filmischer Präsenz. In Luchino Viscontis Literaturadaption von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1971) dient das real existierende *Grand Hotel des Bains* am Lido als Kulisse für das Todesdrama des Künstlers Gustav von Aschenbach. Innerhalb der halb-öffentlichen Hotelbereiche im Erdgeschoss treffen hier gesellschaftliche Vertreter einer vornehmen und internationalen Gesellschaft zu zeitlich fixierten Terminen, wie dem Frühstück oder dem Abendessen, aufeinander. Die Welt im Hotel wird zudem als eine in sich geschlossene präsentiert, die Handlungsformen und sozialen Abläufe in den Hotelräumlichkeiten sind bestimmt von an die Öffentlichkeit angepassten Verhaltensregeln.

In *Last Year at Marienbad* (1961) von Alain Resnais versucht ein Mann im Hotel eine Frau davon zu überzeugen, dass sie sich vor einem Jahr schon einmal begegnet sind. Das Hotel, ein barockes Schloss, wird als abgeschottet von der Außenwelt inszeniert – in den diversen Gesellschaftsräumen treffen die Hotelgäste aufeinander, unterhalten sich und spielen Karten; es gibt einen schlossähnlichen Hotelgarten und Theateraufführungen in einem der großen Säle. Eine lange Kamerafahrt zu Beginn setzt die scheinbar unendlich langen und labyrinthischen Gänge des Hotels in Szene; dicke Teppiche, große und schwere Luster, zahlreiche Spiegel und Gemälde sowie barocke Verzierungen und Ornamente prägen das Raumbild.

Als ein weiteres zentrales Motiv, in der der Einsatz des Hotels als handlungsprägende Kulisse begründet liegt, lässt sich das Aufeinandertreffen verschiedenster Personen und somit die Möglichkeit, vielfältige Geschichten nebeneinander zu erzählen, anführen. Edmund Gouldings *Grand Hotel* wurde bereits an früherer Stelle erwähnt. Ein weiteres Beispiel ist *Mystery Train* (1989) von Jim Jarmusch, in dem drei Episoden von jeweils in dem selben Hotel übernachtenden Personen nebeneinander erzählt werden.

Das Hotel dient darüber hinaus über Jahrzehnte hinweg als Kulisse für das Genre des Horrorfilms und des Thrillers. Als Paradebeispiel für den bedrohlichen Charakter des Hotels lässt sich Stanley Kubricks *The Shining* (1980) nennen, in dem sich der Aufenthalt im *Overlook Hotel* in den Bergen von Colorado zum Horrorszenario entspinnt. Jack Torrance und seine Familie, die sich im Winter um das Hotel kümmern, erfahren eine vollkommene

77 Albrecht: Architektur im Film, S. 142.

Isolation von der Außenwelt; die Handlung spitzt sich zu, als Jack Torrance dem Wahnsinn verfällt und seine Familie bedroht. Interessant ist hierbei einerseits das Phänomen der vollkommenen Isolation, welche im konkreten Fall für das sich entspinnde Horrorszenario konstitutiv ist. Das Hotel trägt insofern zu einer von Anfang an unheimlichen Atmosphäre bei, als die Familie an einem Ort, an dem ansonsten zahlreiche Menschen anwesend ist, in vollkommener Einsamkeit lebt. Darüber hinaus wird die Architektur des *Overlook Hotels* filmtechnisch bewusst in Szene gesetzt und über eine dementsprechende Inszenierung das Unheimliche transportiert. Wenn der kleine Danny mit seinem Tretauto durch die labyrinthischen Gänge fährt und die Kamera ihm dabei folgt, wird die Verlorenheit innerhalb des riesigen Komplexes, die ungewohnte Stille und die bedrohliche Einsamkeit für den Rezipienten unmittelbar erfahrbar gemacht.

Ebenso schafft in Hitchcocks *Psycho* (1960) die billigere und automobil-verbundene Version des Hotels – das Motel – einen unheimlichen Rahmen für die sich ereignende Mordtat. Auch hier wird ein Großteil von Narration und Atmosphäre über die Verlassenheit von *Bates Motel* – Marion Crane ist der einzige Gast, als sie aus dem Regen in das Motel flüchtet – sowie auch über die Isolation und die Möglichkeit des Untertauchens unter falschen Namen in Anonymität transportiert.

Als weitere Beispiel können Jessica Hausners *Hotel* (2004) oder James Mangolds *Identity* (2003) angeführt werden. Ebenso dient in David Lynchs TV-Serie *Twin Peaks* (1990-91) das *The Great Northern Hotel* als unheimlicher Rahmen für die Ermittlungen von dem FBI-Agent Dale Cooper, der mit mysteriösen Geschehnissen und den Grenzen der Realität konfrontiert wird.

Neben dem Hotel als Bedrohungsszenario haben auch andere und mit diesem Ort verbundene charakteristische Aspekte in die Filmgeschichte Eingang gefunden. Ein weiteres wichtiges Motiv, das an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll, ist jenes der Flucht und des Untertauchens. Aufgrund der spezifischen Eigenschaft des Hotels, welche Anonymität verspricht, hat in zahlreichen filmischen Werken immer wieder das Hotel als passende Kulisse für sich auf der Flucht befindliche Protagonisten gedient. In *Bottle Rocket* (1996) von Wes Anderson tauchen drei Kleinganoven nach einem Überfall in einem Motel unter, auch in der Literaturadaption *Lolita* von Stanley Kubrick (1962) fährt Humbert Humbert mit Lolita ziellos in Amerika umher. Sie übernachten abwechselnd in Hotels und Motels, wo sie in Anonymität leben und ihr Vater-Tochter-Versteckspiel aufrecht erhalten können.

Der hotelspezifische Aspekt der Anonymität ist darüber hinaus eng an die Möglichkeiten des Rollenspiels gekoppelt. Aufgrund der Befreiung des Hotelgastes von seinem Alltag sowie auch der Einbettung in die ihm gewohnte Umgebung kann sich dieser in der anonymen Welt des Hotels neu erfinden und sich als eine andere Persönlichkeit inszenieren. In der Liebeskomödie *Pretty Woman* (1990) präsentiert sich die Prostituierte Vivian mit teuren Kleidern, sich angeeigneten Benehmen und Manieren und der Begleitung eines reichen Mannes in der Luxuswelt des Hotels als elegante Dame der Oberschicht. Die Voraussetzung für die Errichtung solch einer Scheinwelt und die Aufrechterhaltung dieser Fassade basiert in dem anonymen Charakter des Hotels, denn fernab von ihrer eigentlichen Umgebung und ihren Freiern kann Vivian in die Rolle einer gesellschaftlich angesehenen Dame schlüpfen.

Die vorhergehenden Ausführungen und Filmbeispiele zeigen das epochen- und genreübergreifende sowie narrativ breit gefächerte Spektrum des Hotels im Film. Einerseits dient das Hotel aufgrund der ihm spezifischen Eigenschaften als Schauplatz und Kulisse zahlreicher Handlungen, andererseits wird in vielen filmischen Werken auch die Architektur des Hotels bewusst inszeniert und somit als zentraler Bestandteil der Dramaturgie definiert. In dem nun folgenden Kapitel steht die Beschäftigung mit der Regisseurin Sofia Coppola im Zentrum des Interesses, theoretische Überlegungen zu dem Hotel in ihren Filmen und Analysen von *Lost in Translation* und *Somewhere* werden daran anschließen.

C. Sofia Coppola und ihre Filme

In diesem Kapitel soll zunächst ein kurzer Einblick in das Leben von Sofia Coppola geschaffen und in einem weiteren Schritt der Inhalt von *Lost in Translation* und *Somewhere* kurz zusammengefasst werden.

1. Biografie von Sofia Coppola

Sofia Carmina Coppola wurde am 14. Mai 1971 in New York City während der Produktion von *The Godfather* (1972) geboren. Sie ist das jüngste von drei Kindern und zugleich die einzige Tochter des Regisseurs Francis Ford Coppola und dessen Frau Eleanor Coppola, welche als Dokumentarfilmerin, Designerin und Künstlerin tätig ist. Sofia Coppola ist in einer künstlerisch sehr ambitionierten Familie aufgewachsen: ihr Großvater Carmine Coppola war Komponist und Dirigent, Sofias Tante Talia Shire ist Schauspielerin, Jason Schwartzman und Nicolas Cage sind ihre Cousins. Sofias Bruder Roman Coppola, Regisseur und Drehbuchautor, hat auch an den beiden Filmen *Lost in Translation* und *Somewhere* mitgewirkt, ihr zweiter Bruder Gian-Carlo Coppola war Schauspieler und Produzent.

Sofia und ihre beiden Brüder waren oft auf den Filmsets ihres Vaters anwesend und haben einen Großteil ihrer Kindheit an Drehorten und bei Filmaufnahmen verbracht. Vor allem die Tochter liebte es, ihren Vater in andere, exotische Länder zu begleiten und auf Reisen zu sein.⁷⁸ Zunächst ist Sofia Coppola als Schauspielerin in die Öffentlichkeit getreten und spielte in mehreren Filmen ihres Vaters mit, wie zum Beispiel bereits kurz nach ihrer Geburt als Kleinkind in *The Godfather* (1972) oder später in *The Outsiders* (1983) und *The Cotton Club* (1984). Für ihren bekanntesten Auftritt in *The Godfather III* (1990) als Mary Corleone wurde ihre schauspielerische Leistung jedoch vorrangig negativer Kritik unterzogen, woraufhin sie sich – mit einigen wenigen Ausnahmen – aus der Schauspielerei zurückgezogen hat.⁷⁹

In einer einige Jahre anhaltenden Phase des Ausprobierens und Orientierens versuchte sich Sofia Coppola in mehreren künstlerischen Bereichen und beschäftigte sich unter anderem mit Malerei, Fotografie und Modedesign. In dieser Zeit reiste Coppola beruflich auch mehrmals nach Tokio, um an der Modelinie *MilKfed* zu arbeiten und übernachtete zudem

78 Vgl. Azzara, Steve: Sofia Coppola Biography. Digitales Objekt abgerufen über: <http://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Coppola-Sofia.html> (Zugriff: 13. 03. 2014)

79 Vgl. Rasmussen, Dana: Hollywood Film Royalty: Sofia Coppola. La Vergne, US: Six Degrees Books 2011. S. 2.

zwei Mal im *Tokyo Park Hyatt Hotel*. Diese Lebensphase des Experimentierens, während der sie nicht wusste, was sie mit ihrem Leben anfangen will, sowie auch die Ereignisse in Japan haben großen Einfluss auf sie genommen und sind in das Drehbuch von *Lost in Translation* eingeflossen, wie sie in einem Interview erklärt:

I definitely had moments where – you're just out of college, and you wake up in the middle of the night, and you're so far from home [...] I just remember feeling overwhelmed by 'How do you figure out what you're supposed to do? What do you do that's special to you? Unique to you?'⁸⁰

Außerdem betont Coppola, dass sie während ihrer Aufenthalte in Japan insbesondere das Motiv der Fremde beeindruckt hat, denn „das sonderbare Gefühl, dort ein Fremder zu sein [...] ist anders als irgendwo sonst, [...] einzigartig, [u]nd auch, wenn man mehrmals dort war, ändert sich das nicht“.⁸¹

Sofia Coppolas Interesse für Film war schon früh geweckt. Im Alter von erst 17 Jahren unterstützte sie ihrem Vater beim Schreiben des Drehbuchs für den Kurzfilm *Life without Zoe*, welcher unter der Regie ihres Vater verfilmt wurde und ein Teil des Episodenwerks *New York Stories* (1989) ist. Im Jahr 1998 konnte Sofia Coppola ihren ersten eigenen Film verwirklichen – der in schwarz-weiß-gedrehte Kurzfilm *Lick the Star* hat bereits die Thematik der Isolation zum Inhalt, welche auch in ihren späteren Filmen immer wieder den Charakter der Werke prägt. Ab diesem Zeitpunkt wusste Sofia Coppola, dass sie sich vollkommen dem Film widmen möchte, da hier all das vereint wird, was sie liebt – Fotografie, Design und Musik.⁸² Es folgten die Filme *The Virgin Suicides* (1999), *Lost in Translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006), *Somewhere* (2010) und der jüngste Film *The Bling Ring* (2013). Sofia Coppola schrieb Filmgeschichte, als sie 2004 für *Lost in Translation* als erste amerikanische Frau in der Kategorie beste Regie nominiert wurde.⁸³ Schließlich bekam sie für ihre Arbeit an *Lost in Translation* einen Oscar in der Kategorie bestes Originaldrehbuch, ebenso einen Golden Globe für das beste Drehbuch sowie zahlreiche andere Nominierung und Auszeichnungen diverser Festivals und organisatorischer Vereinigungen. *Somewhere* wurde 2010 bei den Filmfestspielen in Venedig mit einem Goldenen Löwen ausgezeichnet.

80 Sofia Coppola im Interview mit Valby, Karen: Sofia's Choice. (26. 07. 2007) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.ew.com/ew/article/0,,490196,00.html> (Zugriff: 16. 03. 2014)

81 Sofia Coppola im Interview mit Suchsland, Rüdiger: „Ok Dad, Du kannst jetzt gehen!“ Sofia Coppola über LOST IN TRANSLATION und den Schatten eines großen Vaters. (22. 01. 2004) Digitales Objekt abgerufen über: http://www.artechock.de/film/text/interview/c/coppola_sofia_2004.htm (Zugriff: 10. 03. 2014)

82 Vgl. Suchsland, Rüdiger: Die Schlafwandlerin. (08. 01. 2004) Digitales Objekt abgerufen über http://www.artechock.de/film/text/artikel/2004/01_08_sofiacoppola.htm (Zugriff: 16. 03. 2014)

83 Vgl. Rasmussen: Hollywood Film Royalty, S. 3.

2. Inhalt der Filme

Im Folgenden sollen zwei jeweils kurze und prägnante Inhaltsangaben einen Überblick über die Handlung der beiden hier zu untersuchenden filmischen Werke von Sofia Coppola geben. Beim Nachzeichnen der Handlungsverläufe ist darauf geachtet worden, auch ansatzweise den Schauplatz des Hotels miteinzubeziehen.

2.1. *Lost in Translation*

Die junge Philosophieabsolventin Charlotte (Scarlett Johansson) und der Filmstar Bob Harris (Bill Murray) treffen in einem Hotel in Japan zufällig aufeinander. Charlotte begleitet ihren Ehemann John (Giovanni Ribisi), welcher Fotograf ist, auf einer Geschäftsreise. Bob hat beruflich in Japan zu tun und dreht für mehrere Tage einen Werbespot für die Whiskeymarke *Suntory*. Aus einer anfänglich eher oberflächlichen Bekanntschaft, die sich erstmals in den Räumen der Hotelbar entwickelt, wird bald eine tiefergehende Freundschaft. Die beiden Amerikaner freunden sich zunehmend miteinander an, treffen sich mehrmals in diversen Hotelräumlichkeiten und verabreden sich schließlich auch zu gemeinsamen Unternehmungen außerhalb des Hotels. Die Situation vor Ort ist geprägt von kulturellen Missverständnissen und gemeinsam verbrachten schlaflosen Stunden aufgrund des Jetlags. Die Beziehung der beiden gewinnt immer mehr an Vertrautheit und so tauschen sie sich schon bald über persönliche Probleme und intime Gedanken aus. Charlotte stellt ihre Ehe mit John immer mehr in Frage und ist außerdem ebenso ratlos, wie es beruflich in ihrem Leben weitergehen soll. Auch Bob ist in seiner Ehe nicht besonders glücklich, hingegen schon seit 25 Jahren verheiratet. Darüber hinaus füllt in sein Beruf nicht vollkommen aus, er würde lieber am Theater spielen anstatt Werbespots zu drehen. Die beiden Protagonisten teilen in der ihnen fremden Umgebung ihre Gefühle der Einsamkeit und Verlorenheit. Trotz des großen Altersunterschiedes kommen sich die beiden immer näher – eine rein romantische Liebe ohne jegliche sexuelle Intimitäten entwickelt sich. Am Ende reist Bob, später als beabsichtigt, ab. Es kommt zu mehrmaligen Abschiedsversuchen zwischen den beiden, von denen aber keiner passend erscheint. Der endgültige Abschied findet außerhalb des Hotels statt. Bob flüstert etwas für die Zuseher nicht hörbares ins Charlottes Ohr, gibt ihr einen Abschiedskuss und steigt ins Taxi. Charlotte sieht dem davonfahrenden Taxi lächelnd nach. In der letzten Einstellung des Films ist nach dem Abspann noch ein Abschiedswinken einer Japanerin zu sehen.

2.2. Somewhere

Johnny Marco (Stephen Dorff) ist ein erfolgreicher, gefragter und von den Frauen umworbener Hollywood-Schauspieler. Er wohnt im legendären *Chateau Marmont* am Sunset Boulevard in Los Angeles. Dort vertreibt er sich die Zeit mit Partys, schönen Frauen, schnellen Autos, Alkohol und Zigaretten. Beinahe alle Dinge werden für ihn erledigt: die Angestellten im Hotel erfüllen ihm um jede Uhrzeit seine Wünsche und seine persönliche Assistentin kümmert sich um seine beruflichen Termine und erinnert ihn an diverse Presstetermine, Fotoshootings oder an Vorbereitungen für spätere Dreharbeiten. All diesen Tätigkeiten geht Johnny mit gelangweilter, gleichgültiger Routine und dumpfer Trägheit nach. Als er sich unerwarteterweise überraschend für längere Zeit um seine elfjährige Tochter Cleo (Elle Fanning) aus einer früheren Beziehung kümmern muss, gibt das seinem Leben eine gewisse Wende. Die beiden spielen zusammen *Guitar Hero*, sonnen sich in Liegestühlen gemeinsam am Pool oder kaufen notwendige Utensilien für Cleos Feriencamp. Auch als Johnny für eine Preisverleihung nach Italien fliegt, begleitet ihn Cleo. Im Verlauf der gemeinsamen Aktivitäten intensiviert sich die Beziehung der beiden, sodass sich Johnny beim Verabschieden von Cleo, da diese ins Feriencamp muss, für seine frühere Abwesenheit entschuldigt. Das Zusammensein mit seiner Tochter regt Johnny zum Nachdenken an. Sie lässt ihn erkennen, was ihm in seinem eigenen Leben fehlt und macht ihm die Einsamkeit und Leere seines luxuriösen Lebens bewusst. Nach dem Abschied von Cleo checkt Johnny aus dem Hotel, in dem er sich während der gesamten Filmhandlung aufgehalten hat, aus und fährt mit seinem Ferrari fort. Auf einer einsamen Landstraße in der Wüste hält er plötzlich an, lässt sein Auto stehen und geht zu Fuß weiter.

D. Das Hotel als Nicht-Ort

Der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit liegt die These zugrunde, dass das Hotel in den beiden ausgewählten Filmen der Regisseurin Sofia Coppola bewusst als Ort der Handlung gewählt wurde. In Anbetracht dessen wird sich im weiteren Verlauf zeigen, dass das Hotel nicht nur als Schauplatz der Handlung fungiert, also nicht nur Bühne des Geschehens ist, sondern vielmehr eine bedeutungstragende Rolle einnimmt und darüber hinaus auch einen wesentlichen Teil der Handlung transportiert. Im Laufe des Filmgeschehens von *Lost in Translation* und *Somewhere* kristallisiert sich zunehmend eine spezifische Inszenierung des Hotels heraus, im Zuge welcher das Hotel vom reinen architektonischen Gebäude zu einem zentralen Protagonisten – beziehungsweise einem Antagonisten – neben den tatsächlichen Figuren erhoben wird. Im Folgenden soll anhand theoretischer und darauf folgender filmanalytischer Untersuchungen dargestellt werden, dass der gewählte Raum des Hotels ein Ort mit charakteristischen Eigenschaften ist und eine dementsprechende spezifische Handlung transportiert. Die theoretischen Grundlagen fußen dabei im Wesentlichen auf den kulturanthropologischen Überlegungen des Ethnologen Marc Augé zum Nicht-Ort. Darüber hinaus wird in einem nächsten Schritt die Dominanz des Hotels in den beiden Filmen in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gerückt, dessen Relevanz als filmischer Ort untersucht und dessen funktionale Signifikanz als eigenständiger Charakter neben den Protagonisten hinterfragt.

1. Theoretische Grundlagen

Das Hotel dient, wie in dem vorhergehenden kulturhistorischen Kapitel schon ausführlich besprochen, meist dem Aufenthalt einer Person, die sich aufgrund von Mobilität an einem anderen Ort, fernab von ihrem eigentlichen Zuhause, aufhält und somit einen Ort zum Übernachten benötigt. In dieser sehr allgemein gehaltenen Definition wurzeln die grundlegenden Charakteristika eines Hotels, das mit den Eigenschaften des ständigen Ankommens und Fortgehens, der Anonymität und der – trotz der Anwesenheit vieler Menschen – vorherrschenden Einsamkeit beschrieben werden kann. In diesem Sinne lässt sich das Hotel mit den Worten des französischen Ethnologen und Anthropologen Marc Augé als ein Nicht-Ort beschreiben, der diesen Begriff in seiner erstmals im Jahr 1992 erschienen kulturwissenschaftlichen Publikation folgendermaßen definiert:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.⁸⁴

Wie sich bereits anhand dieses Zitats erkennen lässt, grenzt Marc Augé in seinen Reflexionen das Phänomen des Nicht-Ortes vom jenem des Ortes ab und streicht die immanenten Merkmale dieser beiden Räume durch bewusste Gegenüberstellung und Differenzierung hervor. Während ein anthropologischer Ort nach der Definition von Augé ein „jeder Raum [ist], der nachhaltig von sozialen Beziehungen [...] oder von einer gemeinsamen Geschichte geprägt ist“⁸⁵, zeichnet sich die Beschaffenheit eines Nicht-Ortes durch die Abwesenheit einer solchen gemeinsamen Geschichte, Relation oder Identität aus. Dementsprechend lassen sich Nicht-Orte als sinnentleerte Orte umschreiben, die zudem meist in Hinblick auf eine zweckbestimmte Funktion konstituiert sind, wie Verkehr, Handel, Transit oder Freizeit.⁸⁶ Als Beispiel für solche sinnentleerte Zweckbauten nennt Augé Flughäfen, Bahnhöfe, diverse Verkehrsmittel, Einkaufszentren und den insbesondere für diese Arbeit interessanten und relevanten Nicht-Ort des Hotels.⁸⁷

Als Rahmen für seine theoretischen Überlegungen zum Nicht-Ort dient Augé die Theorie der Übermoderne, deren Definition und Komplexität er in einem einleitenden Kapitel ausführlich behandelt.⁸⁸ Zusammenfassend kann diese gemäß Weiß „als eine Spätphase und Steigerungsstufe der Moderne bezeichnet werden“.⁸⁹ Das zentrale Merkmal dieser Phase, so betont Augé, ist das Übermaß.⁹⁰ Marc Augé nennt in diesem Kontext drei wesentliche Wandlungsprozesse, um die Situation der Übermoderne zu beschreiben, nämlich das Übermaß an Zeit, das Übermaß an Raum und die dritte Figur des Übermaßes betrifft die Figur des Ich, des Individuums. Im Zentrum des ersten Wandlungsprozesses steht die Fülle an Ereignissen, so insbesondere auch die Vielzahl an medial vermittelten Ereignissen, denen der Mensch täglich ausgesetzt ist.⁹¹ Der Grund hierfür wurzelt in der Geschichte, die sich immer mehr beschleunigt und unsere gerade erlebte Gegenwart unmittelbar zu Geschichte werden lässt.⁹² Die Problematik für die gegenwärtige Gesellschaft ergibt sich aufgrund der Überfülle an Ereignissen in der „Schwierigkeit, die Zeit zu denken“.⁹³ Der zweite Wandlungsprozess, das Übermaß an Raum, bildet paradoxerweise das Korrelat zur

84 Augé: Nicht-Orte, S. 83.

85 Ebd.: S. 124.

86 Ebd.: S. 96.

87 Ebd.: S. 84.

88 Vgl. Ebd.: Kapitel „Das Nahe und das Ferne“, S. 19-48.

89 Weiß, Stephanie: „Orte und Nicht-Orte“. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé. Mainzer kleine Schriften zur Volkskultur. Hg. v. d. Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz. Bd. 14. Mainz: Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz e.V. 2005. S. 24.

90 Augé: Nicht-Orte, S. 38.

91 Vgl. Ebd.: S. 37f.

92 Vgl. Ebd.: S. 35 und S. 37.

93 Ebd.: S. 38f.

Verkleinerung unseres Planeten.⁹⁴ Durch die Erforschung und Erkundung von Welt und Weltraum verkleinert sich unser Raum, doch zugleich öffnet sich die Welt für uns – aufgrund der schnellen Verkehrsmittel, der Minimierung der räumlichen Distanzen sowie der Satellitentechnik, der medialen Vermittlung und somit zeitgleichen Rezeption von stattfindenden Ereignissen am anderen Ende der Welt. Das unmittelbare Resultat des Übermaßes an Raum offenbart sich unter anderem in der vermehrten Entstehung von Nicht-Orten, zu denen Augé diverse Verkehrsmittel, wie U-Bahnen und Züge, sowie auch Flughäfen, Bahnhöfe, Einkaufszentren und Hotels, aber auch virtuelle Räume zählt.⁹⁵ Die dritte Figur des Übermaßes, mittels der die Situation der Übermoderne beschrieben werden kann, meint „die Figur des Ich, des Individuums, die, wie man sagt, in die anthropologische Reflexion zurückkehrt“.⁹⁶ Stephanie Weiß fasst zusammen, dass Augé „dabei auf das schwierige Verhältnis zwischen individueller Referenz und kollektiver Identität“ hinweist, da „[d]as Übermaß an Ereignissen und die Auflösung von Raumbezügen [...] zur Krise der individuellen und kollektiven Identität“ führen.⁹⁷ Aufgrund des Verlustes bisheriger Sinngebungsmuster in der Übermoderne⁹⁸ steht die zunehmende Individualisierung des Verhaltens im Zentrum, wobei Augé in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit der „individuellen Sinnproduktion“ betont.⁹⁹

Marc Augé führt seine Reflexionen zur Übermoderne dahingehend aus, dass die konkrete Situation der Übermoderne Nicht-Orte hervorbringe und jene wiederum „das Maß unserer Zeit“ bestimmen.¹⁰⁰ In diesem Kontext betont Augé, dass Ort und Nicht-Orte niemals in reiner Gestalt existieren, sondern sich vielmehr gegenseitig durchdringen, denn es handle sich um „fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her“.¹⁰¹ Die Gemeinsamkeit der diversen Nicht-Orte wurzelt in der Tatsache, dass sie „der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und dem Ephemeren“¹⁰² überantwortet sind. Wirft man einen Blick auf die von Augé genannten konkreten Nicht-Orte, wie Flughäfen, Supermärkte oder auch Hotelketten, so lässt sich erkennen, dass diese in Hinblick auf eine bestimmte Situation entstanden sind und darüber hinaus meist nur zeitlich vorübergehend oder als Durchgangsorte genutzt werden. Die bis an diese Stelle angeführten ersten Reflexionen zu Marc Augés Abhandlung haben die Basis zur Theorie des Nicht-Ortes geschaffen und einen Rahmen für weitere Überlegungen abgesteckt. In einem nächsten Schritt wird sich das Interesse nun auf den konkreten Nicht-

94 Vgl. Augé: Nicht-Orte, S. 39f.

95 Vgl. Ebd.: S. 42 und S. 84 und S. 123f.

96 Vgl. Ebd.: S. 43.

97 Weiß: Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé, S. 26.

98 Ebd.: S. 26.

99 Vgl. Augé: Nicht-Orte, S. 44f.

100 Ebd.: S. 84.

101 Ebd.: S. 83f.

102 Ebd.: S. 83.

Ort des Hotels richten, wobei sich die Analyse stark an Augés Theorien orientieren wird. Im Zuge dessen soll der Bogen zu Sofia Coppola gespannt werden und der Raum des Hotels in ihren beiden Filmen mit Bezug auf Augés Theorien zum Nicht-Ort analysiert werden.

Die Grundeigenschaft eines jeden Hotels beruht in der Regel in dem vorübergehenden Aufenthalt – aufgrund dieser zeitlichen Begrenzung tritt das Hotel als ein Durchgangsort in Erscheinung. Die Anwesenheit eines jeden individuellen Gastes endet mit der Heim- oder Weiterreise und ist infolgedessen zeitlich limitiert. Nach der Abreise eines jeden Gastes folgt die Neubesetzung der diversen Hotelräumlichkeiten mit neuen Gästen in endlos aneinanderreihender Abfolge – Ankommen und Fortgehen, Abreise und Ankunft sind fixe Parameter in der transitorischen Welt des Hotels. In diesem Sinne lässt sich das Hotel im Allgemeinen und auch das Hotel bei Sofia Coppola im Besonderen als ein Nicht-Ort definieren, denn wie schon in obigen Zitat angeführt, ist es den Theorien Marc Augés entsprechend unter anderem dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet. In den beiden hier zu analysierenden Filmen von Sofia Coppola wird diese fundamentale Eigenschaft auch visuell immer wieder in Szene gesetzt. Sowohl in *Lost in Translation* als auch in *Somewhere* richtet sich die Kamera auf das rege Treiben in der Lobby oder auf den Hotelgängen. Das Kommen und Gehen diverser Hotelgäste fungiert primär als das im Hintergrund stattfindende Beiwerk der Filme. So wird dies beispielsweise im Hintergrund eines im Bildfokus stehenden Dialogs im Hotelraum in Szene gesetzt oder die Figuren selbst begegnen innerhalb der Hotelräumlichkeiten anderen Gästen, die die Gänge auf- und abschreiten, das Hotel verlassen oder neu ankommen.

In einem weiteren Schritt konstatiert Marc Augé, dass das Individuum zu den Räumen des Nicht-Ortes eine spezifische Beziehung unterhält, denn die „Vermittlung, die das Band zwischen den Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes herstellt, erfolgt über Wort und Text“.¹⁰³ Damit meint Augé eine Art „Gebrauchsanleitung“, die sich in bestimmten Vorschriften, Regeln oder Verboten äußert und mittels der „die Bedingungen für den Verkehr in Räumen her[gestellt werden], in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen“.¹⁰⁴ Diese spezifische Art der Kommunikation zwischen Individuum und Text ist auch im Bereich des Hotels dominant. Mittels diverser Schilder werden dem jeweiligen Gast Botschaften sowie Informationen zur Verwendung und zum Gebrauch des Nicht-Ortes mitgeteilt. Als Beispiel hierfür sind unter anderem „Herzlich Willkommen“- oder „Bitte hier nicht rauchen“-Schilder zu nennen, aber auch diverse an Hotelzimmertüren angebrachte Flucht- oder Orientierungspläne des Hotelkomplexes sowie auch Ideogramme, die auf die

¹⁰³ Augé: Nicht-Orte, S. 96.

¹⁰⁴ Ebd.: S. 97f.

Existenz von Toiletten- oder Liftanlagen verweisen. Jedoch kann auch in umgekehrter Weise der Gast mit dem Hotel kommunizieren, etwa wenn er ein „Do not disturb“-Schild an seiner Tür befestigt und damit verdeutlicht, dass er keine Ruhestörung wünscht. Diese Kommunikation zwischen Individuum und Text richtet sich unterschiedslos an einen jeden beliebigen Gast und erzeugt somit „geteilte Identität“.¹⁰⁵ Der Gast wird also nicht in seiner ihm individuellen Persönlichkeit betrachtet und identifiziert, sondern als Teil eines Ganzen, innerhalb dem alle Gäste beziehungsweise alle Benutzer des Nicht-Ortes gleich sind, wahrgenommen und anonymisiert. Der einzelne Gast fungiert in der Komplexität des jeweils spezifischen Nicht-Ortes als nicht individualisierter Teil einer anonymen Masse.

Dennoch steht der Benutzer des Nicht-Ortes mit diesem in einem Vertragsverhältnis und muss, um diesen benutzen zu dürfen, bestimmte Verhaltensregeln und Richtlinien befolgen.¹⁰⁶ Dazu zählt zum Beispiel die Tatsache, dass der Benutzer während der Anwesenheit an einem Nicht-Ort entweder im Vorhinein oder im Nachhinein dazu aufgefordert wird, seine Identität zu belegen oder wie Augé es formuliert „seine Unschuld nachzuweisen“.¹⁰⁷ Am konkreten Nicht-Ort des Hotels offenbart sich diese Kontrolle der Identität unter anderem durch das Vorweisen des Reisepasses beim Check-In an der Rezeption. Infolge des Nachweises der Identität wird dem Gast eine Zimmernummer zugeteilt, wobei für die weitere Dauer des Hotelaufenthalts der Name meist für die hotelinterne Kommunikation hinter dieser Nummer verschwindet und der Gast im Gegenzug dazu sein Recht auf Anonymität gewinnt.¹⁰⁸ Denn, so lautet Augés weiteres Argument, mit dem Betreten des Nicht-Ortes einher geht die Befreiung des jeweiligen Benutzers von seinen gewohnten Bestimmungen. Im Kontext des Hotels bedeutet dies, dass der Benutzer im Zuge dieses befreiten Losgelöstseins nur mehr als Hotelgast agiert, seine Sorgen und Verpflichtungen für kurze Zeit vergisst und für eine Weile die „passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels“ genießen kann.¹⁰⁹ Aufgrund der vorherrschenden Anonymität und der Entfernung zu seinem alltäglichen Leben, kann der Hotelgast innerhalb des Hotelraums seine anonyme Unabhängigkeit genießen oder sich sogar neu erfinden, wie auch Imke Hiebe Heuer in ihren Überlegungen zum Nicht-Ort Hotel anführt.¹¹⁰ Nichtsdestotrotz kann diese Befreiung aber auch in dem Gefühl von Entfremdung resultieren, da der Benutzer des Nicht-Ortes mit einem oftmals fremdartigen Bild seiner selbst konfrontiert wird. Losgelöst von seinen alltäglichen Bestimmungen und abgeschottet von seinen gewohnten Zusammenhängen droht die eigene Identität und das Bild der

105 Augé: Nicht-Orte, S. 102.

106 Ebd.: S. 102.

107 Ebd.: S. 103.

108 Vgl. Ebd.: S. 103.

109 Ebd.: S. 103.

110 Vgl. Heuer, Imke Wiebke: Nicht-Ort ‚Hotel‘. Hochstapler im *Rausch der Verwandlung*. In: Kanne, Miriam (Hrsg.): Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘. Berlin: Lit 2013, S. 63-90, S. 64.

eigenen Persönlichkeit verloren zu gehen:

Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarktes. Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.¹¹¹

Trotz der Anwesenheit zahlreicher Individuen am Nicht-Ort werden diese stets nur an bestimmten Stellen, vor allem am Eingang und am Ausgang, identifiziert, sozialisiert und lokalisiert.¹¹² Dazwischen erfahren die einzelnen Benutzer des Nicht-Ortes insofern Ähnlichkeit und Anonymität, als sie nicht als Individuum, sondern nur noch in ihrer Funktion als Passagier, Kunde oder Gast wahrgenommen werden. Dieser verallgemeinernden Funktion entsprechend gehorcht der einzelne Gast, so wie auch all die anderen Benutzer dieses Nicht-Ortes, den in dem Hotel geltenden Verhaltensregeln. Dazu zählt zum Beispiel, dass er für die Dauer seines Aufenthalts einen bestimmten Betrag zu begleichen hat und er beispielsweise nur Räume betritt, die für Hotelgäste vorgesehen sind. Ebenso ist im Hotel die Besetzung des Raumes, wie auch für andere Nicht-Orte typisch, durch den Text präsent, denn für die Dauer seines Aufenthalts interagiert der Hotelgast häufig mit innerhalb des Hotels angebrachten Schildern oder Ideogrammen. Die Kommunikation zwischen Individuum und Text offenbart auch hier die vom Nicht-Ort hervorgebrachte Ähnlichkeit und Anonymität, da sich sämtliche schriftliche Aufforderungen und Botschaften unterschiedslos an jeden beliebigen Hotelgast richten.¹¹³

Dem oberhalb angeführten Zitat entsprechend findet der Benutzer des Nichts-Ortes nur an diversen Kontrollstellen seine Identität und kann deshalb dazwischen, nämlich während des Aufenthalts am Nicht-Ort, mit Einsamkeit und Entfremdung konfrontiert werden. Für den konkreten Nicht-Ort des Hotels bedeutet das, dass der einzelne Hotelgast ebenfalls nur an bestimmten Stellen, wie zum Beispiel an der Rezeption, seine Identität findet. Der jeweilige Gast wird beim Check-In dazu aufgefordert seine Identität preiszugeben, woraufhin ihm der Zimmerschlüssel ausgehändigt wird und er während seiner weiteren Verweildauer als ein Gast unter vielen nur als eine Zimmernummer gehandhabt wird. Während seines Aufenthalts im Hotelkomplex erfährt der einzelne Gast also keine Individualisierung, sondern Anonymisierung. Der oberhalb zitierten Passage entsprechend schafft der Nicht-Ort Ähnlichkeit und so wird auch im Hotel der einzelne Gast insofern mit Unterschiedslosigkeit konfrontiert, als er seiner Identität entledigt wird und allen anderen Hotelgästen zu gleichen scheint. Im Hotelraum erweisen sich, wie Heuer die diesbezüglichen Überlegungen Augés

111 Augé: Nicht-Orte, S. 104.

112 Vgl. Ebd.: S. 110.

113 Vgl. Ebd.: S. 101f.

auf den Punkt bringt, „Einsamkeit und Freiheit [...] als zwei Seiten einer Medaille: Der Gast wird auf sich selbst zurückgeworfen und vermag dies als Chance auf Unabhängigkeit aber auch als Isolation zu erleben“.¹¹⁴ Mit Blick auf die beiden gewählten Filme von Sofia Coppola gewinnt vor allem der Aspekt der Isolation an Bedeutung. Sowohl Bob Harris und Charlotte in *Lost in Translation* als auch Johnny Marco in *Somewhere* werden während ihres jeweiligen Hotelaufenthalts mit den, dem Nicht-Ort entsprechenden Erfahrungsmomenten der Einsamkeit und der Entfremdung konfrontiert. Aufgrund der Relevanz dieser Erfahrungsmomente für die vorliegende Arbeit und deren Komplexität auf inhaltlicher und auch filmtechnisch-visueller Ebene folgt eine diesbezüglich detailliertere Analyse in Kapitel F. In diesem Kapitel sollen vorrangig die Dominanz des Hotels und die visuelle Präsentation dieses Nicht-Ortes im Bildfeld im Mittelpunkt der Analyse stehen. Die vorhergehenden Zeilen haben einerseits einen Einblick in die theoretischen Überlegungen zum Nicht-Ort von Marc Augé gegeben, andererseits zugleich versucht diese Theorien auf den konkreten Nicht-Ort des Hotels anzuwenden. Im folgenden Abschnitt steht nun eine detaillierte Filmanalyse im Zentrum, wobei die hier vorgestellten Theorien nun im Hinblick auf *Lost in Translation* und *Somewhere* untersucht und bezüglich ihrer Relevanz hinterfragt werden.

2. Filmanalyse – *Lost in Translation*

Ein Großteil der Filmhandlung von *Lost in Translation* findet im Hotel statt, als konkreter Schauplatz tritt dabei das real existierende *Tokyo Park Hyatt Hotel* in Erscheinung. Mit Blick auf die Gesamtheit des filmischen Werks sticht dabei folgende Ambivalenz ins Auge: Obwohl der Schauplatz des Hotels, wie die hier folgenden Analysen bekräftigen werden, eine bedeutende Rolle einnimmt, wird das Hotel auf visueller Ebene zunächst nicht in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Besonders interessant ist hierbei jene Auffälligkeit, dass das *Tokyo Park Hyatt Hotel* die gesamte Filmhandlung hindurch kein einziges Mal von der Kamera mittels einer Totalen in frontaler Ansicht und somit in seiner vollständigen Größe gezeigt wird. Diese Abwesenheit einer visuellen Erfassung des Hotels in seiner architektonischen Gesamtheit gewinnt vor allem im Vergleich mit anderen Hotelfilmen an Bedeutung. In Stanley Kubricks *The Shining* (1980) beispielsweise wird der riesengroße Komplex vom *Overlook Hotel* bereits zu Beginn der Handlung mit Flugaufnahmen aus großer Höhe eindrucksvoll in Szene gesetzt. Infolgedessen wird der Ort der Handlung etabliert und das Hotel bei der Rezeption von Anbeginn an ins Zentrum des Interesses gerückt. Doch auch im weiteren Verlauf von *Lost in Translation* rückt der Nicht-Ort des Hotels auf der

114 Heuer: Nicht-Ort ‚Hotel‘, S. 64.

Bildebene nicht sofort in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Dennoch wird sich im Zuge der folgenden Analysen herauskristallisieren, dass die Relevanz des Hotels mit Blick auf die Gesamtheit des Films nicht nur auf die dominante Präsenz als vorherrschender Schauplatz beschränkt bleibt, sondern es darüber hinaus auch auf visueller Ebene sinnstiftendes Potential einnimmt.

2.1. Eintritt in den Nicht-Ort: Ankunft im Hotel

Die Ankunft des Filmstars Bob Harris im *Tokyo Park Hyatt Hotel* gestaltet sich in Hinblick auf die visuelle Inszenierung des Hotels nicht besonders augenfällig. Insbesondere im Kontrast zu den davor gezeigten, von eindrucksvoller Bild- und Lichtgestaltung geprägten Aufnahmen der Stadt Tokio, auf deren leuchtende grellbunte Landschaft Bob während seiner nächtlichen Taxifahrt vom Flughafen blickt, lassen die Ankunft im Hotel beinahe nebensächlich erscheinen. Auf der Bildebene wird lediglich das Anhalten von Bobs Taxi vor dem Hotel und das entgegenkommende Service des Hotelpersonals in Szene gesetzt, in der nächsten Einstellung ist bereits der Empfang Bobs im Innenbereich des Wolkenkratzers zu sehen. Auch die architektonische Gesamtästhetik des Hotels ist in diesen ersten Aufnahmen des Gebäudes außerhalb des Bildfeldes zu verorten. In Szene gesetzt wird nur der ebenerdige Eingangsbereich, welcher in den Komplex des Wolkenkratzers führt.



Abb. 4: Bobs Ankunft im *Tokyo Park Hyatt Hotel*

In den eigentlichen Hotelbereich gelangt der Filmstar erst durch die Verwendung eines Liftes, da das *Tokyo Park Hyatt Hotel* in den obersten Stockwerken vom *Shinjuku Park Tower* lokalisiert ist. Dieser im wahrsten Sinne des Wortes herausragenden Verortung des

Hotelkomplexes oberhalb des 40. Stockwerkes kann auf mehreren Ebenen besondere Relevanz beigemessen werden. Einerseits stützt und betont diese erhabene Verortung die Theorie des Hotels als Enklave, denn die architektonische Besonderheit zeichnet die Enthebung von der alltäglichen Wirklichkeit und die Idee eines abgeschotteten Kosmos vor. Als „eine Welt im Kleinen“ existiert das Hotel enthoben von seiner Außenwelt – und verfügt darüber hinaus, wie im weiteren Verlauf der Filmhandlung öfters inszeniert wird, über diverse alltägliche Bereiche, wie einer hoteleigenen Bar, einem Restaurant, Pool, Sauna oder Konferenzbereichen. Andererseits symbolisiert dieser eigene Kosmos des Hotels auch einen geschützten Bereich, in dem sich die Figuren vor der entfremdenden und ihnen unverständlichen japanischen Außenwelt zurückziehen können. Das Hotel erlaubt ihnen den Aufenthalt in einer vertrauten Umgebung, denn hier wird der Versuch unternommen, die kulturellen Diversitäten zu Gunsten eines interkulturellen Verständnisses auszugleichen. In diesem Sinne entspricht das Hotel der Idee des von Augé postulierten Nicht-Ortes, da die vom Hotel, aber auch von anderen Nicht-Orten, offerierten Codes sich meist international ähneln:

Der Fremde, der sich in einem Land verirrt, das er nicht kennt (der «durchreisende» Fremde), findet sich dort ausschließlich in der Anonymität der Autobahnen, Tankstellen, Einkaufszentren und Hotelketten wieder. Das Tankstellenschild einer Benzinmarke ist für ihn ein beruhigendes Merkzeichen, und mit Erleichterung entdeckt er in den Regalen der Supermärkte Toiletten- und Haushaltsartikel oder Lebensmittel multinationaler Konzerne.¹¹⁵

Dementsprechend erleichterndes Potential kann auch ansatzweise den kultur- ausgleichenden Versuchen des Hotels beigemessen werden, welches sich im Zuge dessen an der Schnittstelle zwischen östlicher Tradition beziehungsweise Popkultur und westlicher Kultur bewegt. Als Beispiel hierfür lassen sich unter anderem die amerikanische Sängerin in der Hotelbar erwähnen oder auch die für Hotelgäste angebotenen Ikebana-Kurse, welche eine Annäherung an die traditionelle japanische Kultur ermöglichen sollen. Darüber hinaus ist auch die Innenausstattung der einzelnen Hotelzimmer an westliche Standards angepasst. Die luxuriös ausgestatteten Innenräume lassen sich nicht über einen hotelspezifischen Einrichtungsstil definieren, sondern sind in ihrer uniformen Stilistik austauschbar und könnten sich grundsätzlich in jedem beliebigen anderen Luxushotel wiederfinden lassen. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die diversen Räumlichkeiten des Hotels in diesem Sinne eine Oase und ein Refugium des geschützten Bereiches anbieten. Paradoxerweise, und dies geht wiederum einher mit Augés Überlegungen, ruft diese Anonymität nicht nur erleichterndes Wiedererkennungspotential in der Fremde, sondern zugleich auch Entfremdung und Isolation hervor. Denn, wie sich aus den vorhergehenden theoretischen Erkenntnissen ergeben hat und wie auch weitere Analysen zeigen werden,

115 Augé: Nicht-Orte, S. 106f.

weckt das Hotel in seiner funktionalen Beschaffenheit als Nicht-Ort bei seinen Benutzern ebenso bedrohliche Aspekte der entfremdenden Einsamkeit.¹¹⁶

Die Ankunft von dem Filmstar Bob Harris im *Tokyo Park Hyatt Hotel* grenzt sich jedoch von jener des Durchschnittsgastes ab, da Harris aufgrund seines Status als Celebrity besondere Aufmerksamkeit erfährt. Dies zeigt sich unter anderem in dem Empfangskomitee in der Eingangshalle, das ihn bereits erwartet, sowie auch bei dem eigentlichen Eintritt in die Lobby des Hotels, wo er namentlich und mit Händeschütteln empfangen wird. Der Eintritt Charlottes in die Welt des Hotels wird von der Kamera nicht in Szene gesetzt, da sie zu Beginn des Filmgeschehens bereits im Hotel anwesend ist.

2.2. Benutzung des Nicht-Ortes: Aufenthalt im Hotel

Das *Tokyo Park Hyatt Hotel* bildet mitsamt seiner spezifischen Atmosphäre und seinen hoteleigenen Räumlichkeiten den organisatorischen Rahmen für die handlungstragende Zufallsbekanntschaft zwischen Bob und Charlotte. Die Annäherung der beiden findet innerhalb der Räumlichkeiten des Hotels statt und beginnt sich innerhalb dieser ebenfalls zu intensivieren. Dem gewählten Schauplatz des Hotels kommt dabei insofern bedeutendes Potential zu, als dieser Nicht-Ort die hierfür nötigen Rahmenbedingungen und Voraussetzungen schafft:

Yet it is only in a hotel that such characters are able to be on an equal footing, because the hotel does not confer identity. In this way, the hotel deterritorializes Charlotte and Bob, removing them from their homes, their possessions that surround them [...], their families [...] and their standing in their respective communities. The same absence of territory is present in the Tokyo hotel. Both Charlotte and Bob have the neutral but elevated grounding of guest; theirs is an encounter that would be impossible without the space of the hotel.¹¹⁷

Der Inhalt dieser zitierten Passage entspricht Augés Theorie der Anonymisierung des Benutzers eines Nicht-Ortes, welcher innerhalb dieses Raums von seiner Identität gelöst wird und dadurch eine Befreiung aus der Einbettung seines alltäglichen Lebens erfährt.¹¹⁸ Die Loslösung von den jeweiligen persönlichen Faktoren innerhalb des Nicht-Ortes Hotel gestattet es Bob und Charlotte auf gleicher Ebene – nämlich auf der eines Hotelgastes – gegenüberzutreten und gewährleistet infolgedessen die Entwicklung einer Bekanntschaft, die an einem anderen Ort so nicht möglich wäre. Auf Basis dieser Erkenntnisse dringt im Zuge

116 Den Erfahrungsmomenten der Isolation und der Entfremdung innerhalb des Nicht-Ortes Hotel werde ich mich in Kapitel F eingehend widmen.

117 Blackwood, Yvette: *Parallel Hotel Worlds*. In: Clarke, David B. u.a. (Hrsg.): *Moving Pictures / Stopping Places. Hotels and Motels on Film*. Lanham u.a.: Lexington Books 2009, S. 277-296, S. 284.

118 Vgl. Augé: *Nicht-Orte*, S. 103f.

einer dementsprechenden Filmanalyse deutlich die Relevanz dieses Nicht-Ortes ans Licht. Die Annäherung von Bob und Charlotte und ihre Aufmerksamkeit füreinander entwickelt sich gerade an solchen typischen Nicht-Orten, wie bei gemeinsamen Liftfahrten oder in der Hotelbar. Das Interesse füreinander erfolgt also nicht „mitten im zielgerichteten Handeln, sondern in erzwungenen Pausen und scheinbar leeren Momenten“.¹¹⁹ Gerade die Konventionen dieser Räume, so führt Johannes Wende weiter aus, dass man sich im Aufzug nur kurz in die Augen schaut oder in der Hotelbar fremden Personen Getränke bringen lassen kann, setzten den Grundstein für die gegenseitige Annäherung, indem sie diese ermöglichen und auch prägen.¹²⁰ Doch nicht nur die geltenden Konventionen solcher Nicht-Orte erlauben eine Annäherung von Charlotte und Bob. Ebenso gewährleistet die spezifische Beschaffenheit des Hotelraums – die besondere architektonische Gestaltung und Struktur diverser kleinerer Nicht-Orte innerhalb des Hotelkomplexes, wie der Lift oder die Hotelbar – die Voraussetzung für die sich allmählich etablierende Intimität zwischen den beiden Amerikanern. Blackwood bringt diese Überlegungen mit den folgenden Worten auf den Punkt: „[...] the hotel space throws them into intimacy“.¹²¹ Auf visueller Ebene wird in diversen Variationen immer wieder das Aufeinandertreffen von Bob und Charlotte an solchen Nicht-Orten fokussiert: so begegnen sie sich in den hoteleigenen Bademänteln in den Gängen des Hotels beim Weg vom beziehungsweise zum Pool, bei gemeinsamen Liftfahrten oder sie treffen überraschenderweise in der hotelinternen Bar aufeinander. Im Zuge dieser Begegnungen kann sich die Intimität zwischen Bob und Charlotte entwickeln und findet ihre Entfaltung nicht nur am Nicht-Ort des gesamten Hotelkomplexes, sondern insbesondere an eben jenen kleineren Nicht-Orten innerhalb des Hotels – wie dem Lift oder dem Bett im Hotelzimmer – die als eine Art Miniaturversion des Hotels fungieren und die Möglichkeiten der Intimität verstärken.¹²² Als Beispiel hierfür lässt sich unter anderem jene Szene nennen, die Bob und Charlotte beim gemeinsamen Gespräch im Bett zeigt. Durch den kommunikativen Austausch über persönliche Probleme, Lebensziele und dergleichen schaffen Bob und Charlotte vertrauensvolle Intimität und Nähe und befreien sich somit ansatzweise von dem eigentlich entfremdenden Charakter des Hotels, der bei seinen Benutzern in der Regel gegenteilige Zustände der Anonymität und Einsamkeit hervorruft.¹²³ In diesem Sinne kommt es infolge der Etablierung einer intimen Beziehung zwischen Charlotte und Bob zu einer Umkehr von Augés Theorie der Entfremdung, denen Besucher eines Nicht-Ortes bei dessen Benutzung normalerweise ausgesetzt sind. Visuell wird diese Nähe mittels zahlreicher Close-Ups auf die beiden Figuren transportiert, die in dieser Szene

119 Wende, Johannes: Vier Filme, vier Häuser. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 67-88, S. 71.

120 Vgl. Ebd.: S. 71f.

121 Blackwood: Parallel Hotel Worlds, S. 286.

122 Vgl. Ebd.: S. 288.

123 Vgl. Ebd.: S. 284 und S. 288.

parallel nebeneinander staffiert in Aufsicht gefilmt sind. Vor allem im Vergleich zu der vorherrschenden Bildgestaltung von *Lost in Translation*, dessen filmtechnische Inszenierung sich vor allem durch die statische Kamera und die Kameraeinstellung einer Halbtotale auszeichnet, gewinnen die in der Bett-Szene angewandten Close-Ups auf die Figuren insofern Bedeutung, als sie die auf narrativer Ebene vorherrschende Nähe und Intimität auch visuell transportieren.

Dennoch erfährt Augés Theorie der Entfremdung innerhalb des Nicht-Ortes Hotel keine komplette Aufhebung. Vor allem zu Beginn der Filmhandlung, als der Aufenthalt beider Figuren noch parallel zueinander erzählt wird, aber auch als sich die intime Beziehung zwischen ihnen bereits entfaltet hat, werden Bob und Charlotte dem Aufenthalt am Nicht-Ort entsprechend mit dem Erfahrungsmoment der anonymen Isolation konfrontiert. Dies ist vor allem in jenen Bildern präsent, die die physische Abschottung der Protagonisten innerhalb der Hotelräumlichkeiten fokussieren. Zurückgeworfen auf sich selbst und losgelöst von ihrer Identität und der sie normalerweise umgebenden Welt, werden die Figuren mit einem fremdartigen Bild ihrer selbst und somit mit Selbstverlust und Entfremdung konfrontiert. Diese besonderen Erfahrungszustände mit durchaus bedrohlichen Potential, welche durch die Benutzung des Nicht-Ortes bei den Figuren hervorgerufen werden, werden in Kapitel F noch ausführlich thematisiert werden.

Die Dominanz des Hotels weist zugleich auf den relevanten Charakter dieses Nicht-Ortes im sowohl narrativen als auch visuellen Kontext hin. Daher tritt das Hotel, wie schon an früherer Stelle angesprochen wurde, nicht nur als Hintergrund oder Beiwerk der Filmhandlung in Erscheinung, sondern es gewinnt neben den eigentlichen Figuren Bob und Charlotte sinnstiftende Relevanz als selbstständiger Handelnder. Yvette Blackwood konstatiert in ihren diesbezüglichen Überlegungen „[t]he hotel becomes a character in its own right“¹²⁴ und auch Wende betont, dass das Hotel „durch die Inszenierung des Films als »filmische[s] [Haus]« eine eigene mediale Gestalt“¹²⁵ bekommt. Der gewählte Schauplatz des Hotels gibt, um es abermals mit den Worten von Wende zu formulieren „ein starkes »Programm«“ vor:¹²⁶ das Hotel nimmt auf die Figuren und auch auf die visuelle Gestaltung des Films prägenden Einfluss, insofern es einerseits das Verhalten der Protagonisten, deren Kleidung und im weiteren Verlauf auch die Handlung beeinflusst, andererseits auch Ausstattung, Licht, Körper- und Kamerabewegungen bestimmt. Die Bedeutung des Hotels für die sich etablierende intime Beziehung zwischen Charlotte und Bob wurde bereits in dem vorherigen Abschnitt analysiert. Ebenso behandelt wurde das Verhalten der Protagonisten innerhalb der

124 Blackwood: *Parallel Hotel Worlds*, S. 278.

125 Wende: *Vier Filme, vier Häuser*, S. 69.

126 Ebd.: S. 68f.

Hotelräumlichkeiten, das sich in spezifisch geltenden Regeln sowie auch in bestimmten vorherrschenden Konventionen bei der Benutzung des Nicht-Ortes sichtbar macht.

Die Eigenständigkeit des Hotels als individualisierter Handelnder neben den eigentlichen Figuren macht sich in zahlreichen Szenen bemerkbar. Als Beispiel hierfür lassen sich die Vorhänge in Bobs Zimmer erwähnen, die sich wie von Geisterhand selbst und ohne Rücksicht auf die Befindlichkeiten des individuellen Gasts öffnen, Bob aus seinem Schlaf schrecken lassen und ihm signalisieren, dass es Zeit zum Aufstehen ist. Doch auch über die Ausstattung des Hotels macht dieses auf sein eigenes Programm aufmerksam, so unter anderem mittels dem für Bob viel zu niedrigen Duschkopf, dem viel zu kleinen Rasierer und dem zu kurzen Kimono. In einer anderen Szene hat es sogar den Anschein, als ob sich das Hotel in Form eines tückischen Objekts gegen Bob wende: die Verwendung eines Fitnessgeräts gerät völlig außer Kontrolle, da Bob dieses aufgrund seiner fehlenden Japanischkenntnisse nicht rechtmäßig bedienen kann, das Gerät ihm eine Verletzung am Bein zuzieht und er in der nächsten Einstellung sichtlich gezeichnet durch die Lobby hinkt.

Die Dominanz des Hotels offenbart sich darüber hinaus auch mit Blick auf die Komposition des im Filmbild repräsentierten Raumes. Besonders interessant ist hierbei die bewusste Gestaltung des Raumes mit Fokussierung auf spezifische architektonische Elemente des Hotels, denn durch die filmische Inszenierung gewinnt dieses eigene mediale Gestalt. Auffallend sind hierbei vor allem jene Bilder, in denen das Hotel in Vertretung spezifischer Objekte oder architektonischer Strukturelemente im Vergleich zu den Protagonisten an Dominanz innerhalb des Bildfeldes gewinnt. Als Beispiel hierfür lassen sich Aufnahmen nennen, in denen diverse Gegenstände innerhalb des Hotelkomplexes die eigentlichen Protagonisten verdecken oder andere Nutzobjekte, wie die Badewanne oder das Bett, im Bildfeld wesentlich mehr Raum in Anspruch nehmen als die Figuren und somit das filmische Bild dominieren. Als besonders auffälliges Beispiel hierfür lässt sich jene Szene erwähnen, in der Bob nach dem Kampf mit dem Fitnessgerät hinkend die Lobby betritt. Bob tritt von links aus dem Off in das Bildfeld hinein, die Kamera folgt seiner Bewegung mit einem Schwenk. Doch dann schiebt sich vor Bob plötzlich eine Skulptur, die ihn verdeckt und für kurze Zeit vollkommen das Bildfeld einnimmt, bis Bob schließlich wieder nach dem Objekt rechts hervortritt und die Lobby durch die Tür verlässt.

Die Bildebene dominierende Elemente des Hotels in Form von Aufnahmen diverser hotelinterner Objekte sind den gesamten Film hindurch in zahlreichen Variationen präsent. Durch die bewusste Inszenierung werden Bob und Charlotte gleichermaßen während ihres Aufenthalts am Nicht-Ort in die sie räumlich umgebenden Elemente des Hotels eingebettet,

wobei die Personen in einigen Bildern weit weniger Raum innerhalb des Bildfeldes in Anspruch nehmen und im Kontrast zu den dominierenden hotelspezifischen Elementen verhältnismäßig klein erscheinen. Wenn Bob ein Bad im Spa-Bereich des Hotels einnimmt oder Charlotte in der Badewanne liegt und auf Tokio hinabblickt, so lassen sich nur deren Kopf und Teile des Körpers ausmachen. Die von der Kamera fokussierten Körperteile der Protagonisten stehen im starken Kontrast zu den raumbildenden Elementen des Hotels, wie die schwarzen Marmorwände oder die transparenten Wände, welche den Großteil des Bildfeldes einnehmen.



Abb. 5: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld I



Abb. 6: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld II

Eine andere Szene zeigt Charlotte im hoteleigenen Pool-Bereich, wobei hierbei der Größenkontrast zwischen Figur und Hotel eine zentrale Differenz formt. Die statische Kamera zeigt die einsam und klein erscheinende Protagonisten am Rand des Pools stehend innerhalb des riesigen Hotelkomplexes in einer Totalen – die Figur verliert sich, wohingegen die architektonischen Elemente des Hotels in perfektem symmetrischem Aufbau das Bildfeld

bestimmen.



Abb. 7: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld III

Im Zuge dieser filmischen Gestaltungstechniken erfährt der Nicht-Ort des Hotels als filmischer Raum eigene mediale Gestalt und wird infolgedessen als eigenständiger Charakter neben Charlotte und Bob inszeniert. Insofern diverse architektonische Elemente des Hotels im Fokus zahlreicher Bilder stehen und als solche das Bildfeld bestimmen, verlieren die Figuren im Kontrast dazu an Gestalt. Eine derart orientierte Inszenierung transportiert die Dominanz des Hotels auch auf der Bildebene – insofern der bestimmende Charakter des Hotels die Figuren innerhalb des Filmbildes verschwinden lässt, wird dies für den Rezipienten über derart konzipierte Bilder erfahrbar gemacht.

2.3. Austritt aus dem Nicht-Ort: Abreise aus dem Hotel

Die Filmhandlung endet mit der Abreise Bobs aus dem *Tokyo Park Hyatt Hotel* – auf dramaturgischer Ebene fungiert hierbei Bobs Taxifahrt zu Beginn und am Ende des Films als Rahmung der eigentlichen Story. Am Ende von *Lost in Translation* steht also das Verlassen jenes Ortes, an dem der Großteil der Filmhandlung gespielt hat, im Zentrum. In diesem Zusammenhang lässt sich die Bedeutung des Hotels als organisatorischer und strukturgebender Rahmen für *Lost in Translation* ausmachen. Das Verlassen des Nicht-Ortes wird in einer kurzen Einstellung mit statischer Kamera in Szene gesetzt. Die Kamera fokussiert aus dem Innenraum des Hotels heraus das vor dem Eingang des Wolkenkratzers stehende Taxi. Dabei ist Bob aus einiger Entfernung in Rückenansicht zu sehen, wie er in das Taxi steigt, das Hotelpersonal noch sein Gepäck im Kofferraum verstaut und das Taxi schließlich losfährt. Auffallend ist die Tatsache, dass diese Bilder durch die verglaste

Eingangstür des *Shinjuku Park Towers* gefilmt sind und somit eine Art Wand zwischen Bob und dem Hotel präsent ist. Die Tür markiert als architektonisches Schwellenelement die Grenze zwischen Innen- und Außenbereich. Aufgrund ihrer Verglasung gewährleistet sie zwar Transparenz und ermöglicht einen Blick nach Außen, zugleich signalisiert die Tür jedoch eine strikte Abgrenzung zum Außenbereich. Die Abreise Bobs aus dem Hotel steht zugleich für dessen Austritt aus dem Nicht-Ort und signalisiert in diesem Sinne Bobs Überschreitung der Grenze sowie dessen Rückkehr in seine alltägliche Welt.



Abb. 8: Bobs Abreise aus dem *Tokyo Park Hyatt Hotel*

Einen interessanten Aspekt im Kontext des bevorstehenden Austritts aus dem Hotel spielen auch die mehrmaligen Abschiedsversuche zwischen Bob und Charlotte. Die ersten Abschiede scheinen im Angesicht ihrer gegenseitigen Wertschätzung der intimen Freundschaft nicht gerecht zu werden. Zum ersten Mal nehmen die beiden in der Nacht des Feueralarms vor Bobs Heimreise im Lift voneinander Abschied, der zweite Versuch findet am nächsten Morgen in der Hotelhalle statt. Nachdem sich Bob und Charlotte in der Lobby des Hotels verabschiedet haben, geht Charlotte zum Lift, während Bob ihr noch melancholisch nachblickt. Als sie den Lift betritt, verschwindet sie im wahrsten Sinne des Wortes im Fahrstuhl, denn unmittelbar nach dem Betreten schiebt sich automatisch die verspiegelte Tür des Liftes zwischen Charlotte und Bobs Blick.¹²⁷ Es hat den Anschein, als ob das Hotel Charlotte schlucke, da sich an ihre Stelle sofort das verspiegelte Bild der Lobby schiebt. Passenderweise ist in der verspiegelten Fahrstuhltür auch noch das Bild eines Hotelmitarbeiters mit Gepäckwagen zu erkennen. Auch in dieser Szene offenbart sich insofern die Dominanz des Hotels, als das Hotel mit dem Objekt des Fahrstuhls eine Wand vor Charlotte schiebt und sie somit von einer Sekunde auf die nächste aus dem Film löscht. Durch das neue Bild der verspiegelten Lobby wird Charlotte sofort durch einen Hotelmitarbeiter ersetzt und im Zuge dessen über die Bildebene auf den bedeutenden

¹²⁷ Vgl. Wende: *Vier Filme, vier Häuser*, S. 73.

Stellenwert des Hotels mitsamt seinem Programm und all seinen Agenten hingewiesen. Angesichts dieser Überlegungen wird deutlich, dass das Hotel mit seinem unverbindlichen Programm, den omnipräsenten Hotelagenten und der entfremdenden Atmosphäre keinen passenden Schauplatz für die Verabschiedung darstellt. Erst außerhalb des Hotels können Bob und Charlotte den für ihre Beziehung passenden Abschied finden.

3. Filmanalyse – *Somewhere*

Der Schauplatz des Hotels nimmt in *Somewhere* mit Blick auf die Gesamtkonzeption des Films, ähnlich wie in *Lost in Translation*, einen herausragenden Stellenwert ein. Auch hier tritt als primärer Handlungsort ein real existierendes Hotel, nämlich das überaus bekannte *Chateau Marmont* am Sunset Boulevard in Erscheinung. Analog zu *Lost in Translation* sticht auch hier die abwesende Repräsentation des Hotels in seiner architektonischen Gesamtästhetik ins Auge – das *Chateau Marmont* wird zu Beginn des Filmgeschehens nicht mit einem Establishing shot vorgestellt und als vorherrschender Handlungsort im Bezug zu seiner Figur etabliert. Doch auch im weiteren Verlauf des Filmgeschehens wird es nicht von der Kamera in seiner architektonischen Gesamtheit erfasst, infolgedessen ist die filmische Repräsentation des Hotels auf visueller Ebene nur in Detailausschnitten präsent. Ein Großteil der architektonischen Gestaltung ist außerhalb des Bildfeldes zu verorten. Im Detail werden nur einzelne Bereiche des *Chateau Marmont* als wiederkehrende Szenerie gezeigt, so zum Beispiel die Hotellobby oder die von Johnny Marco gemietete Suite. Für den jeweiligen Rezipienten ergibt sich also die Schwierigkeit daraus, die tatsächlich gezeigten Bildausschnitte und Raumfragmente des Hotels zu einem homogenen Ganzen zusammenzufügen.

3.1. Eintritt in den Nicht-Ort: Ankunft im Hotel

Die Ankunft Johnny Marcos im Hotel liegt außerhalb des explizit filmisch dargestellten Geschehens. Mit Beginn der Filmhandlung wird deutlich, dass Johnny bereits seit längerer Zeit im *Chateau Marmont* residiert, die näheren Umstände hierfür sowie die tatsächliche Dauer seines Aufenthalts bleiben jedoch zentrale Leerstellen des Films.

Auf visueller Ebene wird das Hotel interessanterweise nicht über ein Abbild seiner architektonisch imposanten und schlossähnlichen Fassade eingeführt, sondern lediglich über

das Zeichen der Schrift. Nicht ein Establishing shot etabliert also den Ort der Handlung, sondern ein bunt leuchtendes Schild mit der Aufschrift „*Chateau Marmont* Hotel“. Das Schriftbild wird von der statischen Kamera einige Sekunden lang fokussiert, unmittelbar darauf folgt in der nächsten Einstellung ein Sprung in den Innenbereich des *Chateau Marmont*. Ebenso wird nach der Rückkehr aus Italien der Wiedereintritt Johnnys in das *Chateau Marmont* mit einem ähnlichen Bild signalisiert. Im Zentrum steht abermals eine statische Kameraeinstellung auf das leuchtende Schild, die Fassade des Hotels erfährt von der Kamera keinerlei Beachtung. So wie bei der vorherigen Einstellung handelt es sich um eine Aufnahme in der Nacht, die leuchtenden Farben heben sich daher stark von ihrem schwarzen Hintergrund ab. Bei der Gestaltung des Schriftbildes handelt es sich jedoch um eine leichte Variation, es wird deutlich, dass es sich bei der Rückkehr ins *Chateau Marmont* um ein anderes Schild handelt als zu Beginn des Films. Die Besetzung des Raumes durch Schrift entspricht Augés Theorie der spezifischen Kommunikation am Nicht-Ort, bei dessen Benutzung der kommunikative Austausch und der Verkehr in den Räumen zwischen Individuum und Text geregelt wird.¹²⁸ Über die Schilder werden die einzelnen Individuen auf die Lokalität des *Chateau Marmont* hingewiesen sowie den Gästen, insbesondere mittels dem zweiten Schild, dessen konkreter Eingangsbereich vermittelt. Den Überlegungen von Augé entsprechend offenbart sich in diesem Kontext die nicht näher individualisierende Kommunikationsform des Textsystems, denn der verweisende Inhalt der Schilder richtet sich unterschiedslos an ein jedes beliebiges Individuum und erzeugt somit „den «Durchschnittsmenschen», der als Benutzer des [...] [Hotel]systems definiert ist“.¹²⁹ Diese für den Nicht-Ort charakteristische Form der Kommunikation betrifft auch Johnny Marco, dem zwar durch seinen Celebrity-Status im Gegensatz zum durchschnittlichen Hotelgast mehr Aufmerksamkeit zuteil wird, er nichtsdestotrotz in bestimmten Situationen bei der Benutzung des Nicht-Ortes Hotel wie jeder andere Gast als Teil der anonymen Masse behandelt wird und auch als Teil der geteilten Identität¹³⁰ agiert.

3.2. Benutzung des Nicht-Ortes: Aufenthalt im Hotel

Ähnlich wie in *Lost in Translation* ist auch in *Somewhere* ein Großteil des Filmgeschehens innerhalb des Hotelkomplexes verortet. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Filme stützt sich auf die Tatsache, dass der spezifische Nicht-Ort des Hotels in beiden Filmen als ein eigenständiger Kosmos präsentiert wird. Das *Chateau Marmont* wird als eine Art Enklave in

¹²⁸ Vgl. Augé: Nicht-Orte, S. 98.

¹²⁹ Ebd.: S. 101.

¹³⁰ Vgl. Ebd.: S. 102.

Szene gesetzt, denn mitsamt seinen hoteleigenen Bereichen wie dem Pool, der Hotellobby mit Klavier, einer eigenen Garage, zahlreichen Balkonen, einem Café und Restaurantbereich schirmt sich das *Chateau Marmont* als eigenständiger Kosmos von seiner Umwelt ab. Der Filmstar Johnny muss, um Essen zu gehen, Frauen zu treffen oder Partys zu feiern, den Hotelbereich nicht verlassen. Diesem Aspekt der Enklave entsprechend steht auf der Bildebene auch das Verharren Johnnys in den abgeschirmten, halb-privaten Einheiten des Hotels im Fokus. Auffallend oft wird der Filmstar innerhalb seiner Hotelsuite in Momenten des Nichtstuns und der Untätigkeit in Szene gesetzt. Den Hotelkomplex hingegen verlässt er nur selten, so etwa für berufliche Termine, für diverse Unternehmungen mit seiner Tochter Cleo oder aus Beweggründen des Zeitvertreibs.

Ein interessanter Aspekt, der nähere Betrachtung verdient, beruht auf Johnnys Sonderstellung während seines Hotelaufenthalts. Im Gegensatz zu den durchschnittlichen Benutzern des Nicht-Ortes verweilt Johnny dauerhaft im Hotel, im Laufe des Filmgeschehens verhärtet sich der Eindruck, dass das *Chateau Marmont* sein gegenwärtiges Zuhause ist. Damit rückt der Filmstar in eine eindeutig oppositionelle Position zu Marc Augés Ausführungen des durchschnittlichen Benutzers von Nicht-Orten und dessen übliche Verhaltensweisen innerhalb dieser Funktionsbauten. Gemäß Augés Definition eines Nicht-Ortes zeichnet sich dieser grundsätzlich dadurch aus, dass er in seiner jeweils spezifischen Ausformung dem Durchgang und der nur kurzen Verweildauer überantwortet ist. In diesem Sinne fungiert auch der Nicht-Ort in seiner konkreten Ausformung und Beschaffenheit eines Hotels als ein Raum „der Durchreise“ mit provisorischem und ephemeren Charakter.¹³¹ In der Figur von Johnny Marco findet die Idee des vorübergehenden und zeitlich limitierten Aufenthalts nun ihre Zuspitzung: mit Blick auf die auf narrativer Ebene transportierten Informationen über die persönliche Beschaffenheit des Protagonisten lässt sich als logisches Resultat die These schlussfolgern, dass der dauerhafte Aufenthalt Johnnys symbolisch für dessen persönliche Lebenssituation steht. Das Verharren Johnnys am Nicht-Ort entspricht seinem persönlichen Stillstand. Dementsprechende Stasis transportieren auch die Bilder, welche Johnny bei untätiger Langeweile innerhalb seiner Hotelsuite zeigen. Eine genaue Analyse dieser Überlegungen wird in Kapitel F folgen. An dieser Stelle sei noch auf Augés zentrale Feststellung hingewiesen, dass der Raum des Nicht-Ortes seine Benutzer der Identität beraube und stattdessen Einsamkeit und Ähnlichkeit schaffe.¹³² Auch in diesem Kontext hebt sich Johnny zwar von den durchschnittlichen Hotelgästen ab, da ihm aufgrund seines Status als Celebrity – ähnlich wie Bob Harris in *Lost in Translation* – besondere Aufmerksamkeit zuteil wird und er als Individuum in der hotelinternen Kommunikation nicht

131 Augé: Nicht-Orte, S. 83.

132 Vgl. Ebd.: S. 104.

hinter einer bloßen Zimmernummer verschwindet. Nichtsdestotrotz erfährt auch Johnny Marco als Resultat des Aufenthalts am Nicht-Ort eine Loslösung von seinen gewohnten Bestimmungen und Zusammenhängen. Diese Befreiung konfrontiert ihn wiederum mit einem Bild seiner selbst und lässt ihn während seines Aufenthalts das Gefühl von Selbstverlust und Einsamkeit erfahren.¹³³ Die Bedeutung und Intensität dieser Erfahrungszustände scheint durch den dauerhaften Aufenthalt Johnnys am Nicht-Ort geradezu verstärkt zu werden, das Verlassen des Nicht-Ortes am Ende des Films markiert daher den zentralen Höhepunkt im Film und rückt das Hotel an sich in die Position eines zentralen Antagonisten, worauf an späterer Stelle noch detaillierter der Fokus gelegt werden soll.

Die zentrale Charakterisierung des Hotels als eigene mediale Gestalt wird in aussagekräftiger Stilistik auch über eine diesbezügliche Inszenierung transportiert. Mit Blick auf die filmästhetische Gestaltung von *Somewhere* sticht eine Konzentration auf die das Bildfeld prägende Visualisierung hotelspezifischer Objekte ins Auge. Die formale Sprache und Bildgestaltung Sofia Coppolas betont den dominanten Charakter des Hotels und erhebt das *Chateau Marmont* auf die Position eines eigenständigen Charakters neben dem eigentlichen Protagonisten. *Somewhere* zeichnet sich grundsätzlich durch folgende auffallende Stilistik aus: die Kamera richtet sich häufig mit der Einstellungsgröße einer Halbtotale auf Johnny, sodass die ihn umgebende Umwelt noch zentraler Bestandteil des Bildes ist. Zahlreiche Einstellungen beginnen mit einem statischen Bild, in welchem einander abwechselnde Innenbereiche des Hotels zu sehen sind. Zu Beginn der jeweiligen Einstellungen ist der filmische Raum zunächst oftmals noch entleert, kurze Zeit später betritt die Figur aus dem Off in das Bildfeld hineintretend den Raum. Durch die Fokussierung der Kamera auf einen zunächst entleerten Raum, wie beispielsweise das Hotelzimmer oder den Gang, rückt das Hotel als solches in den Vordergrund. Analog dazu bleibt der filmische Raum nach dem Hinaustreten der Figur aus dem Bildkader für kurze Zeit entleert zurück, wodurch ebenfalls bestimmte architektonische Elemente beziehungsweise hotelinterne Einrichtungsgegenstände das Bild bestimmen.

133 Vgl. Augé: Nicht-Orte, S. 104.



Abb. 9: Figurenentleerter Raum im *Chateau Marmont* I

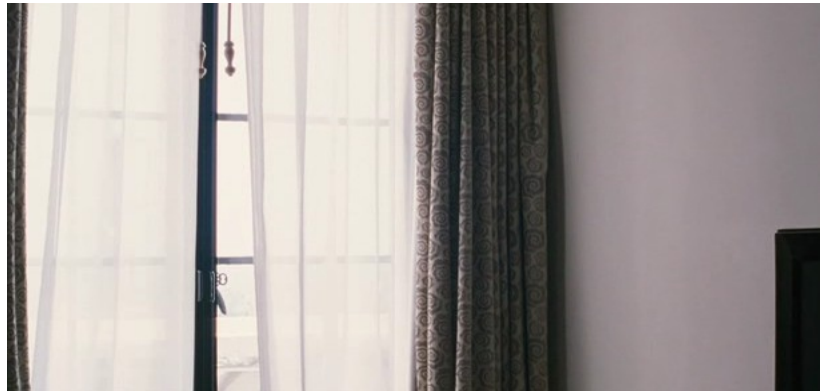


Abb. 10: Figurenentleerter Raum im *Chateau Marmont* II

Durch diese bewusste Bildgestaltung gewinnt das Hotel an Präsenz, zugleich lässt sich diese Stilistik als Kommentar zur Relevanz des Hotels lesen. Da die Kamera in zahlreichen Einstellungen statisch ist, wird die einzige Bewegung des Bildes durch Bewegung der Figur ausgelöst. Interessant ist hierbei vor allem jene Stilistik, dass sich Johnny in zahlreichen Einstellungen aus dem Bildfeld hinausbewegt, ihm die Kamera nicht folgt und Johnny somit jenseits des Kaders verschwindet. Das Bild bleibt meist für einige Sekunden noch unverändert, sodass der nun figurenentleerte Raum noch visuell zu erfassen ist. Durch diese Bildgestaltung rücken die abgebildeten Objekte, konkret vor allem hotelinterne Elemente, in den Mittelpunkt der Rezeption.

3.3. Austritt aus dem Nicht-Ort: Abreise aus dem Hotel

Der Filmstar Johnny Marco verlässt gegen Ende des Filmgeschehens sein Wohnhotel. In Anbetracht der Tatsache, dass der Großteil der Handlung innerhalb der Hotelräumlichkeiten verortet ist und auch Johnny fast die gesamte Filmzeit in dem Hotel gewohnt hat, nimmt

dieser entscheidende Wendepunkt mit Blick auf die Gesamtkonzeption des Films einen herausragenden Stellenwert ein. Johnny Marco checkt kurz und unverbindlich am Telefon aus – das Telefongespräch mit der Rezeptionistin dauert nicht länger als eine Minute und das Check-Out nimmt auch keine weiteren aufwendigen Formalitäten in Anspruch. Fokussiert man also die Abreise Johnnys aus dem *Chateau Marmont* mit Blick auf die Gesamtkonzeption des Films, so sticht das Verlassen des Nicht-Ortes als der zentrale Höhepunkt von *Somewhere* ins Auge. Während des Filmgeschehens haben keine grundlegenden Veränderungen stattgefunden: weder seine Karriere, noch das Verhältnis zu seiner Ex-Frau oder zu den anderen Frauen, mit denen er schläft, hat sich maßgeblich geändert, auch Cleo hat ihn wieder verlassen und so bleibt Johnny alleine zurück. In diesem Kontext lässt sich mit Johannes Wende erkennen, dass damit „dieses Hotel für diesen Film [dramaturgisch] in die Position eines zentralen Antagonisten“ rückt, denn „[i]m Rückblick wird dieses Haus zu der besonderen Herausforderung, die Johnny zu meistern hatte“.¹³⁴ Das Verlassen des Nicht-Ortes wird visuell mit der Perspektive einer Aufsicht in Szene gesetzt. Das Kamerabild eröffnet einen Blick von oben herab auf Johnnys schwarzes Auto und einen Hotelmitarbeiter, Johnny tritt erst einige Sekunden später aus dem Off in das Bildfeld hinein. Diese filmtechnische Gestaltungsform steht stark im Kontrast zu den vorhergehenden Kameraperspektiven, da sich die Kamera zuvor meist in Augenhöhe der Figuren befindet und dementsprechend horizontal auf sie blickt. Durch die optische Perspektive der Aufsicht wird der Fokus auf ein Distanzverhältnis zwischen Johnny und dem *Chateau Marmont* gelegt. Dadurch wird auf der Bildebene die bevorstehende Abreise aus dem Hotel, die damit verbundene Beendigung seines dauerhaften Aufenthalts sowie die Loslösung von dem Nicht-Ort unterstrichen.

4. Fazit

In den beiden vorliegenden Filmen Sofia Coppolas tritt der Schauplatz des Hotels gemäß den Theorien von Marc Augé als ein Nicht-Ort in Erscheinung. Sowohl in *Lost in Translation* als auch in *Somewhere* ist das zentrale Motiv der anonymen Einsamkeit und der Entfremdung präsent, mit welchem die Figuren bei der Benutzung des Nicht-Ortes als unmittelbares Resultat auf dessen transitorischen und ephemeren Charakter konfrontiert werden. Augés Ansicht entsprechend unterliegt die Benutzung des Nicht-Ortes bestimmten Regeln, wobei unter anderem der Kommunikation zwischen Individuum und Text zentrale Bedeutung beigemessen werden kann.

¹³⁴ Wende: Vier Filme, vier Häuser, S. 67.

Die Thematik des Nicht-Ortes und die Erhebung des Hotels zu einem eigenständigen Charakter neben den eigentlichen Protagonisten wird auch durch die formale Sprache und eine dementsprechende Bildgestaltung Sofia Coppolas transportiert. Besonders interessant ist hierbei die visuelle Absenz des Hotels in seiner architektonischen Gesamtästhetik – in beiden filmischen Werken Coppolas wird das Hotel nicht in einer frontalen Außenansicht von der Kamera fokussiert. Darüber hinaus zeichnet sich die Inszenierung des Hotels durch eine wiederkehrende Szenerie der Hotelräumlichkeiten aus – in *Lost in Translation* und in *Somewhere* dominieren sich wiederholende Variationen von den jeweiligen Hotelhallen, Hotelfluren, Fahrstühlen und Aufnahmen der Hotelzimmer den Bildraum. Diese Räumlichkeiten lassen sich als Miniatur-Versionen von Nicht-Orten innerhalb des transitorischen Hotelkomplexes verstehen. Die Bildebene lässt sich als eine Abfolge und Variation solcher stets wiederkehrender und sich in Szenerie ähnelnder Raumfragmente der jeweiligen Hotels lesen. Aufgrund der nur einzeln inszenierten Raumfragmente, die in oft solitärer Abfolge aneinandergereiht werden, ohne einen Überblick über die einzelnen Hotelbereiche zu gewährleisten, wird dem Rezipienten auf der Bildebene kein homogenes Bild des komplexen Hotelsystems präsentiert. Bei der Rezeption formt der Zuschauer während des Sehens aus den einzelnen Raumfragmenten ein Ganzes, indem er die Dinge, die außerhalb des Kaders liegen, ergänzt. Die Bedeutung des Zuschauers, welcher im Allgemeinen zentral an der Sinnbildung und Zusammenführung der einzelnen Filmbilder beteiligt ist, hebt auch Gertrud Koch in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Bandes *Umwidmungen* hervor.¹³⁵ In diesem Kontext betont sie unter anderem die „Aktivierung von Bewegungssehen“ beim Zuschauer, wodurch „ein in der Kadrage fragmentierter Raum holistisch über den Bildrahmen hinaus ergänzt wird“.¹³⁶ Dadurch entsteht eine Vorstellung vom Raum, da der Zuschauer die einzelnen Bilder zu einer einheitlichen Raumerfahrung zusammenführt. Bei der Rezeption der in *Lost in Translation* und *Somewhere* inszenierten Bildräume lassen sich aufgrund des fragmentarischen Charakters nur schwer die einzelnen Bilder vom Nicht-Ort des Hotels in einem Überblick zusammenfassen. Die einzelnen Raumfragmente und auch die fehlende Gesamtansicht der Hotels erschweren die Möglichkeit eines homogenen Überblicks und evozieren beim Betrachten Gefühle der Orientierungslosigkeit und Verlorenheit. Im Zuge dieser bewussten Inszenierung des Hotelraums, in dessen Zentrum vor allem die visuellen Leerstellen stehen, werden die Erfahrungsmomente, mit welchen die Figuren während ihres Aufenthalts im Hotel konfrontiert werden, transportiert und auch für den jeweiligen Zuschauer erfahrbar gemacht.

135 Koch, Gertrud: Einleitung. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 8-20.

136 Ebd.: S. 11.

E. Das Hotel als symbolischer Ort der (Zu-) Flucht

Das Hotel fungiert in den beiden zu untersuchenden Filmen von Sofia Coppola – *Lost in Translation* und *Somewhere* – als ein bedeutungstragender Ort. Der Schauplatz der Handlung wird, wie in dem vorigen Kapitel schon ansatzweise erläutert, bewusst gewählt, um eine spezifische Handlung zu transportieren und eine bestimmte Figurencharakteristik zu untermalen. In diesem Kapitel soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern die physische Gebundenheit an den transitorischen Ort des Hotels repräsentativ für die jeweiligen Figuren steht. Die Überlegungen hierzu gliedern sich in zwei wesentliche Komplexe. Der erste Teil dieses Kapitels widmet sich hierfür bedeutenden theoretischen Grundlagen. Zunächst werden dabei die beiden, in der Kapitelüberschrift schon erwähnten Bedeutungen des Hotels als reiner Ort der Zuflucht einerseits sowie andererseits als symbolischer Ort für die Flucht gegenübergestellt. Tritt das Hotel in den zu analysierenden Filmen ausschließlich in seiner grundsätzlichen Form, also als Unterschlupf gewährender Ort in einer dem Gast fremden Umgebung, in Erscheinung? Oder lassen sich hinter diesem vordergründigen Aufenthalt im Hotel noch andere, zunächst nicht sofort erkennbare Beweggründe ausmachen? Daran anschließend sollen im filmanalytischen Teil die theoretischen Überlegungen überprüft und in ihrer tatsächlichen Relevanz zu *Lost in Translation* und *Somewhere* hinterfragt werden. Im Zentrum dieses Kapitels steht die These, dass in den Filmen von Sofia Coppola der Schauplatz des Hotels als Metapher für eine, sich hinter oberflächlichen Beweggründen verbergende Flucht verstanden werden kann. In diesem Kontext wird sich die Analyse insbesondere auf die phänomenologischen Studien von Bernhard Waldenfels zum Phänomen der Schwelle stützen. In einem letzten Schritt werden die zentralen Ergebnisse der beiden getrennt voneinander analysierten Filme nochmals skizziert und miteinander verglichen.

1. Theoretische Grundlagen

Im folgenden Abschnitt soll der theoretische Rahmen für die filmanalytischen Untersuchungen abgesteckt werden. Im Fokus des theoretischen Teils stehen die Auseinandersetzung mit der Relevanz des Hotels als Ort der Zuflucht neben einleitenden theoretischen Reflexionen zur Metapher der Flucht. Bei den folgenden theoretischen Ausführungen stütze ich mich vor allem auf Bruce Bégout's Abhandlungen zum Motel sowie auch auf Bernhard Waldenfels' Studien zum Phänomen der Schwelle. Anschließend werden

im analytischen Teil die theoretischen Erkenntnisse anhand filmanalytischer Untersuchungen überprüft und mittels zahlreicher konkreter Beispiele untermauert.

1.1. Das Hotel als Ort der Zuflucht

Die Funktion eines Hotels per se ist es, eine Unterkunft – einen Ort der Zuflucht – bereitzustellen. Als ein künstlich geschaffenes Zuhause bietet es seinen ständig wechselnden Gästen Unterschlupf an einem fremden Ort. Dabei wird, in Abhängigkeit von der Preisklasse des Hotels, gewollt der Schein eines tatsächlichen Zuhauses erweckt. Mit Hilfe spezifischer Gestaltungsmerkmale werden dem Gast Privatheit und Intimität suggeriert.¹³⁷ Als Beispiele solcher Gestaltungsmerkmale können unter anderem Zimmerpflanzen sowie diverse Dekorationselemente der Hotelzimmer dienen, die Elemente des Privaten symbolisieren. In den Räumlichkeiten des Hotels geht es weniger darum, tatsächlich ein Abbild des privaten Zuhauses zu schaffen, sondern vielmehr darum, Assoziationen mit jenen Attributen hervorzurufen, die damit verbunden sind, nämlich Vertrautheit, Privatsphäre und Harmonie. Dadurch soll in dem Gast das Gefühl der Geborgenheit geweckt werden, welches diesem wiederum einen angenehmen Aufenthalt und Zufriedenheit verspricht. Die Erwartungen des Gastes steigen proportional mit den Kosten des Aufenthalts und dem Niveau des Erscheinungsbildes vom Hotel. Mit dem steigenden Preis einher geht das weitreichende Angebot diverser luxuriöser Annehmlichkeiten und Zusatzangebote, wie ein hoteleigenes Pool, Sauna, Spa oder diverse Fitnessräume. All diese Zusatzangebote trüben jedoch den Blick auf die eigentliche Relevanz des Hotels. An dieser Stelle soll noch einmal die eigentliche Funktion eines Hotels hervorgehoben werden. Denn grundsätzlich dient dieses, unabhängig von den unterschiedlichen luxuriösen Angeboten und diversen Zusatzleistungen, dem bloßen Unterschlupf an einem fremden Ort. Das artifizuell geschaffene Zuhause gewährleistet in der Fremde einen trockenen und sicheren Platz zum Schlafen. Fokussiert man den Aspekt der Reise, so lässt sich unschwer erkennen, dass das Hotel als ein Ort fungiert, welcher inmitten von abenteuerlicher Fremde, kultureller Vielfalt, Heterogenität sowie zahlreicher unbekannter Faktoren, die Elemente Sicherheit und Geborgenheit vermitteln soll. In diesem Kontext kommen zuvor erwähnte Aspekte zum Tragen, welche symbolisch den Raum des Privaten signalisieren. Das Hotel fungiert als ein Zuhause in der Fremde und lässt sich folglich als ein Ort der Zuflucht definieren.

137 Vgl. Wehrheim: Der Fremde und die Ordnung der Räume, S. 132.

1.2. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht

Weitaus bedeutender für die Thematik vorliegender Arbeit wird sich jedoch der Aspekt der Flucht erweisen. In diesem Kontext lässt sich das Hotel als symbolischer Ort für die Flucht, welcher nach beziehungsweise während dem Fliehen Unterschlupf und Zuflucht gewährt, definieren. Die Beweggründe für eine Flucht im Allgemeinen sind dabei extrem vielfältig und umfassen eine Spannbreite von persönlich-intim motivierter bis hin zu strafrechtlich-verbrecherisch motivierter Fluchterscheinungen. Erstere Beweggründe resultieren aus einem bewusst oder auch zunächst unbewusst gewählten Ausbruch aus dem persönlichen Alltag, aus dem Wunsch des oft heimlichen Verlassens familiärer Verhältnisse oder auch aus dem Ausweichen und Davonlaufen unangenehmer Situationen sowie bevorstehender Entscheidungen. Der zweite genannte Beweggrund inkludiert unter anderem die Flucht vor der Polizei nach begangenen kriminellen Straftaten oder als Versteck während verbrecherischer Aktivitäten.

Der französische Philosoph Bruce Bégout widmet sich in seinem Essay zum Motel unter anderem ebenjenen Fluchtbewegungen und umreißt die zweckentfremdete Verwandlung des Motels in eine Stätte des Lasters und des Umtriebs. In den einleitenden Kapiteln seines Essays zeichnet Bégout zunächst die Entstehung und Entwicklung des Motels nach. Die in den USA der 1920er entwickelte neuartige Einrichtung verband erstmals Mobilität und Komfort ¹³⁸ – im Jahr 1925 öffnete das *Milestone Motel* als erstes Motel der Geschichte in Kalifornien seine Türen. Charakteristisch und namensgebend für das Motel im Allgemeinen ist dessen Verbindung von Motor und Hotel, denn das Motel stellt motorisierten Gästen auf der Durchreise einen Raum zum Schlafen zur Verfügung. Das Charakteristikum des Motels liegt gerade in diesem einen einzigen Service, welchen das Motel anbietet – einen Raum zum Schlafen – denn im Gegensatz zum Hotel verfügt es nicht über bestimmte Einrichtungen wie beispielsweise eine Lobby, eine Bar, einen Speisesaal oder einen Aufenthaltsraum für die Gäste. In dem Versuch die Bedeutung des Motels abzustecken und sein zentrales, ihm immanentes Wesen zu fokussieren, betont Bégout den Negationscharakter des Motels, denn „[a]ls Verschachtelung von Motor und Hotel, von Straße und Wohnstatt definiert es sich grundsätzlich als das, was es nicht ist.“ ¹³⁹ Wie schon in den vorhergehenden Zeilen erläutert wurde, unterscheidet sich das Motel aufgrund seiner Lage und seines Services sowohl von einem klassischen Hotel in der Stadt als auch von

138 Trotz aller bescheidenen Kargheit und dem vorherrschenden Minimalismus dieser unser heute bekannten Einrichtung, wurden die ersten Motels von den motorisierten Gästen freudig begrüßt, stellten sie doch weitaus mehr Komfort dar, als die zuvor verbreiteten dürrigen Camping- oder Zeltplätze, als dessen weiterentwickelte und etwas komfortvollere Fortsetzung das Motel in Erscheinung trat. Vgl. Bégout: Motel, S. 28.

139 Ebd.: S. 25.

einer etwas abseits der Stadt gelegenen Hotelanlage. Darüber hinaus ist es weder ein Familienbetrieb wie beispielsweise eine Pension noch ein klassisches Gästezimmer, bei dem Privatpersonen andere Privatpersonen bei sich zu Hause beherbergen.¹⁴⁰ Aus dieser Perspektive, nämlich in Abgrenzung zu alledem was es nicht ist, kann das Motel als ein einfaches, ebenerdiges, architektonisch oftmals an die Form einer Lagerhalle erinnerndes Gebäude beschrieben werden, dessen Angebot auf einen einzigen Service konzentriert ist. Das Motel folgt, so Bégout, der „Logik des Wenigen“, dadurch, dass sowohl Architektur und Ausstattung auf spartanische Einfachheit reduziert sind.¹⁴¹ Die einfache Gewöhnlichkeit von Materialien und Form bei der äußeren Gestaltung setzt sich in der Innenausstattung der Zimmer fort. Auch hier ist alles auf ein Minimum reduziert, die Zimmer verfügen nur über den nötigsten Komfort, sind meist schmucklos eingerichtet und gleichen einander oftmals vollkommen. Darüber hinaus folgt auch die Nutzung des Motels durch die Gäste der „Logik des Wenigen“, da die Formalitäten beim Check-In und Check-Out sich nur auf das Notwendigste, wie Name oder Autonummer, beschränken und binnen Sekunden ohne weitere Fragen oder Überprüfungen abgehandelt sind. Zudem ist ebenso die kommunikative Berührung mit anderen Gästen oder dem Personal auf ein Minimum reduziert, denn die räumliche Struktur des Motels, die Nichtexistenz gemeinschaftlicher Räumlichkeiten und auch die charakteristisch vorhandenen Parkmöglichkeiten direkt vor den Zimmern entheben den Gast eines jeglichen Sozialkontaktes.

Gerade die Anonymität der Einrichtungen sowie die Lage der Motels an den autoritätsfernen Randzonen der Städte führte dazu, dass die ursprünglich für motorisierte Touristen gedachten spartanischen Unterkunftsmöglichkeiten zu Orten sozialer und wenig ehrenhafter Abweichungen zweckentfremdet wurden. Was schon bald nach dem Aufkommen der ersten Motels folgte, war die „sofortigen Perversion seiner ursprünglichen Funktion“¹⁴² – das Motel wurde ein beliebter Treffpunkt für geheime, außereheliche Liebesbeziehungen, zum geheimen Unterschlupf für Kriminelle, zum Versteck für auf der Flucht Befindliche oder auch ein beliebter Ort als Versteck für gesetzlich verbotene Waren.¹⁴³ Nach einer in den 1940ern vom FBI durchgeführten Studie mit dem Ziel diese „Zonen des Quasi-Untergrunds“¹⁴⁴ zu untersuchen, warnte der damalige FBI-Chef Edgar J. Hoover sogar vor den Motels, die er als „Hochburgen des Lasters und der Korruption“¹⁴⁵ bezeichnete, da sie „den Frieden und die

140 Vgl. Bégout: Motel, S. 25.

141 Ebd.: S. 26.

142 Ebd.: S. 29.

143 Vgl. Ebd.: S. 29.

144 Ebd.: S. 31.

Gemäß den Ausführungen von Bégout wurde das Interesse des FBI vermutlich durch eine 1935 durchgeführte Studie geweckt, die ergab, dass das Motel vorrangig als Ort der außerehelichen Begegnung genutzt wurde. Von 109 Paaren, die in der Stadt Dallas innerhalb von zehn Tagen ein Zimmer mieteten, gaben 102 davon einen fiktiven Namen und eine fiktive Adresse an. Vgl. S. 30.

145 Ebd.: S. 31.

Sicherheit der Gemeinschaften“¹⁴⁶ bedrohen.

Im Laufe der Filmgeschichte hat sich dieses Motiv großer kinematographischer Beliebtheit erfreut und wird auch immer wieder neu aufgegriffen. Einer Vielzahl und einer Vielfalt an Filmen dient das Motel als Schauplatz der Handlung, wobei es darüber hinaus oftmals als zentrales handlungsprägendes Element fungiert. An dieser Stelle kann auf bereits im kulturhistorischen Teil dieser Arbeit angeführte Filmbeispiele verwiesen werden, wie zum Beispiel *Bottle Rocket* oder *Psycho*. Denn auch in Hitchcocks Horrorfilm befindet sich Marion Crane auf der Flucht, da sie verbotenerweise Geld von ihrem Chef gestohlen hat und Unterschlupf im Motel sucht. Zudem nutzt sie die von Bégout konstatierte „Logik des Wenigen“-folgenden Formalitäten, da sie unter falschem Namen in *Bates Motel* eincheckt.

1.3. Das Motiv der (Zu-) Flucht in den Filmen von Sofia Coppola

Mit Blick auf die Thematik der vorliegenden Arbeit lassen sich von Bégouts Ausführungen zum Motel einige zentrale Parallelen zur Bedeutung des Hotels bei Sofia Coppola ziehen. In ihren Filmen kommt zwar nicht das Phänomen der Zweckentfremdung zu Gunsten verbrecherischer und geheimnisvoller Aktivitäten zum Tragen, dennoch ist das Phänomen der Flucht von zentraler Bedeutung.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit und den zu analysierenden Filmen kann nur dem ersten und zuvor näher erläuterten Flucht-Typ Relevanz beigemessen werden. Denn die dargestellte Flucht der jeweiligen Protagonisten ist einzig und allein durch persönliche Umstände motiviert und resultiert in dem Fliehen vor eigenen Problemen – konkret vor Verpflichtungen, vor anstehenden beziehungsweise bald zu fällenden Entscheidungen sowie vor der noch unbekannten Zukunft. Die Flucht konkretisiert sich hierbei nicht als dramatischer und ungesetzlicher, mit Blaulicht, Sirenen und wilder Autojagd untermalter Versuch des Entkommens – nicht als Flucht und Untertauchen vor dem Gesetz beziehungsweise der Polizei. Vielmehr handelt es sich um eine persönlich-motivierte Flucht aus ureigenem Interesse, die sich als solche im ersten Moment nicht auf Antrieb erkennen lässt. Erst im weiteren Verlauf der Handlung zeichnen sich die psychologischen Hinter- und eigentlichen Beweggründe der im Vordergrund stehenden Reise beziehungsweise des Aufenthalts im Hotel ab. Dieser Aufenthalt an einem anderen Ort in der Fremde verspricht zunächst einen Ausbruch und ein kurzzeitiges Vergessen des Alltags. Der Aufenthalt im

146 Vgl. Bégout: Motel, S. 31f.

Hotel fungiert als eine Auszeit vom normalen Leben, während der die Protagonisten für kurze Zeit Distanz zu ihren bevorstehenden Entscheidungen und aktiven Verpflichtungen nehmen können. Zusammenfassend soll an dieser Stelle das Paradoxon der Ambivalenz hervorgehoben werden, da sich das Hotel sowohl als ein symbolischer Ort der Flucht als auch als ein Ort der Zuflucht definieren lässt. Primär steht in den zu untersuchenden Filmen zunächst die Anwesenheit der Protagonisten im Hotel im Vordergrund – sekundär offenbart sich der dahinterliegende tatsächliche Beweggrund für den Aufenthalt im Hotel. Im Lichte dieser Überlegungen lässt sich erkennen, dass im konkreten Fall der Aspekt der Flucht jenen der Zuflucht nach sich zieht. Die folgenden filmanalytischen Untersuchungen werden zeigen, inwiefern diese beiden Faktoren einander bedingen und inwieweit die These, dass das Hotel als Ort der Handlung bewusst gewählt wurde, zum Tragen kommt.

1.4. Theoretische Grundlagen zum Phänomen der Schwelle

Die vorhergehenden Überlegungen haben gezeigt, dass die Fluchterscheinungen in den vorliegenden Filmen von Sofia Coppola den persönlichen Lebensumständen der Protagonisten entspringen. Der Aufenthalt im Hotel kann als Metapher für die Flucht vor der individuellen Lebenssituation beziehungsweise vor der Zukunft interpretiert werden. Alle drei zentralen Charaktere in *Lost in Translation* und *Somewhere* befinden sich in einer Krise. Sie sind gefangen in einem Zustand, in dem sie orientierungslos sind und weder genau über ihre eigene Identität Bescheid wissen noch wohin sie ihr weiteres Leben führen soll. Dieser Übergangssituation entsprechend halten sie sich primär auch an einem Ort des Übergangs oder mit anderem Worten an einem Ort, der dem Durchgang und dem Transit verantwortlich ist, auf. Das Hotel lässt sich in den beiden Filmen von Sofia Coppola mit Bezug auf Bernhard Waldenfels darüber hinaus als ein Zwischenort beziehungsweise ein Ort der Schwelle definieren. Bernhard Waldenfels formuliert dies in seinen Studien zur Phänomenologie folgendermaßen:¹⁴⁷

Die Schwelle ist schwer zu verorten, im strengen Sinne ist sie gar nicht zu verorten. Sie bildet einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nie ganz. [...] Schwellenerfahrungen tauchen überall dort auf, wo wir von einem Erfahrungsraum oder Lebensbereich in den anderen überwechseln, so im Falle von Einschlafen und Aufwachen, Erkranken und Genesen, Heranwachsen und Altern, Ankommen und Fortgehen, Begrüßung und Abschied, Geburt und Tod. Immer gibt es ein Drinnen, das vom Draußen geschieden bleibt.¹⁴⁸

147 Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 9.

148 Ebd.: S. 9.

Die von Bernhard Waldenfels angeführten Schwellenerfahrungen – so unter anderem jene von Einschlafen und Aufwachen, Heranwachsen und Altern – geben sich im alltäglichen Leben eines jeden Menschen zu erkennen. Mit Blick auf den Erfahrungsraum Hotel lassen sich die oberhalb zitierten Schwellenerfahrungen auch in diesem spezifischen Lebensbereich ausmachen. Denn auch in diesem künstlich geschaffenen und meist zeitlich begrenzten Zuhause werden die beherbergten Gäste täglich mit den zitierten Erfahrungen konfrontiert – im Kontext des Hotels finden jedoch die Bereiche des Ankommens und Fortgehens beziehungsweise der Begrüßung und des Abschieds besonderen Anklang. Insofern das Hotel ein Ort der Vergänglichkeit ist, tritt es als ein Ort des ständigen Ankommens und Fortgehens in Erscheinung. In ebendieser charakteristischen sowie grundlegenden Eigenschaft eines jeden Hotels liegt die ständige Neubesetzung der Hotelräumlichkeiten zugrunde. In dem Komplex Hotel fungiert der Gast als eine „beliebige Leerstelle“, die immer wieder neu besetzt wird.¹⁴⁹ Die beiden Komponenten der Begrüßung eines neuen und der Abschied eines abreisenden Gastes gehen kontinuierlich ineinander über und bedingen sich gegenseitig.

Innerhalb des Hotels gliedern sich die diversen räumlichen Bereiche in Orte mit mehr oder weniger offenem Charakter. Die innere Raumordnung im Hotel ist dabei wesentlich von „unterschiedlichen Zugangsregeln“ geprägt, mittels welcher öffentliche und frei zugängliche Räume von privaten und nicht-öffentlichen Räumen deutlich abgetrennt werden.¹⁵⁰ Bereits im Erdgeschoss ziehen solche Zugangsregeln eine klar definierte Grenze zwischen dem offenen Bereich der Hotelhalle und dem weniger offenen beziehungsweise halböffentlichen Bereich der Hotelbar oder des Hotelrestaurants, wobei letztere beiden Räume in Abhängigkeit vom Hotel nur für Hotelgäste oder auch öffentlich und somit frei zugänglich sein können. In diesem Kontext lässt sich der Eingangsbereich des Hotels – oft in Funktion einer Drehtür – als Schwelle definieren, welcher den Übergang von „Draußen“, also von der Straße, nach „Drinne“, in die Eingangshalle des Hotels, markiert. Dem öffentlichen Bereich der Hotelhalle sowie dem halböffentlichen Charakter diverser, für die Hotelgäste vorbehaltene Räume im Erdgeschoss stehen die privateren Räumlichkeiten in den Obergeschossen gegenüber. Diese sind den jeweiligen Hotelgästen für die Dauer ihres Aufenthaltes vorbehalten und der Zutritt ist durch klare Zugangsregeln bestimmt. Dabei markiert die Zimmertür ebenjene Schwelle, die den halb-privaten Raum des Hotelzimmers von seiner Umgebung abgrenzt:

Drinne und Draußen entstehen [...] im Prozeß einer gleichzeitigen *Ein- und Ausgrenzung*.
Drinne und Draußen lassen sich nicht auf ähnliche Weise umkehren wie rechts und links.
Der Binnenraum setzt einen Ein-wohner (*incola*) voraus, der sich gegenüber dem Aus-

149 Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 32.

150 Knoch: Das Grandhotel, S. 132.

wärtigen (*extraneus*) abschirmt. Damit sondert sich ein Eigenraum vom Fremdraum, ein Wohnort von seiner Umgebung. Eine Wand ist niemals eine bloße Schutzvorrichtung, die reale Einwirkungen abhält, sondern sie ist immer auch eine symbolische Wand, die einen Eigenraum markiert. Nur weil es dieses asymmetrische Verhältnis von Drinnen und Draußen gibt, gibt es so etwas wie Türen und Fenster. Diese Vorrichtungen sind keine bloßen Löcher in der Wand, sondern Ein- und Ausgänge, die der Schritt oder der Blick durchquert. Im Übergang von draußen nach drinnen überqueren wir eine Schwelle, die in älteren Bauformen vielfach durch Schwellbalken markiert wird. Durch das Zögern des Schrittes wird der Ein- oder Austritt deutlich akzentuiert. Wer mit der Tür ins Haus fällt, mißachtet diese Schwelle. Portal und Fenster sind als keine bloßen Teile des Hauses, sie sind Embleme, in denen sich eine bestimmte Weise der Behausung bekundet.¹⁵¹

In diesem Zitat von Bernhard Waldenfels wird unter anderem die Relevanz der Zugangsregeln innerhalb eines Hauses angesprochen, wobei die Ausführungen analog zum Hotel verstanden werden können. Die Tür fungiert in diesem Zitat als klar definierte Schwelle, welche den Innenraum, also das Hotelzimmer, von der außerhalb befindlichen Umgebung abgrenzt. Ist die Tür verschlossen, wie es bei Hotelzimmern oft der Fall ist, so muss die außenstehende Person etwa durch Klopfen den Wunsch ihres Eintritts verlautbaren. Als ein weiteres zentrales Beispiel lassen sich hier „Do not disturb“-Schilder erwähnen, mittels welcher der Gast mit dem Hotelpersonal kommunizieren kann und seinen Wunsch zum Nicht-Eintritt verdeutlicht. Innerhalb des Erdgeschosses markieren oft Schilder, verschlossene Türen oder die Anwesenheit eines Portiers den nur für Hotelgäste exklusiven Zutritt in bestimmte Räumlichkeiten. Diese markieren somit symbolisch die Schwelle, welche über Zugehörigkeit oder Ausschluss, über Drinnen oder Draußen, bestimmt.

Insofern sich das Hotel durch seine grundlegende Charakteristik des ständigen Ankommens und Fortgehens auszeichnet, handelt es sich bei einem Hotelbesuch grundsätzlich um einen vorübergehenden Aufenthalt, den man meist in Anspruch nimmt, wenn man sein Zuhause nicht als Übernachtungsmöglichkeit nutzen kann. Hierin unterscheidet sich der normale Gast vom Dauergast, da dieser in dem Hotel seiner Wahl zu Hause zu sein scheint. An dem Ort des Hotels haftet der Charakter des Flüchtigen, sodass ebenjener transitorische Zug „diejenigen, die in den Gasthäusern und Herbergen hängenbleiben, allemal wie verlorene Existenzen erscheinen“ lässt.¹⁵² Insofern das zentrale Merkmal des Hotels sich durch eben genannte transitorische und vorübergehende Eigenschaft auszeichnet, lässt sich das Hotel an sich als ein Ort des Übergangs – als ein Ort der Schwelle – bezeichnen.

Darüber hinaus charakterisiert sich das Hotel durch seine Anonymität und, trotz der Anwesenheit von vielen Menschen, als ein Ort der Einsamkeit. In den beiden ausgewählten Filmen von Sofia Coppola lässt sich analog dazu erkennen, dass die leibliche Gebundenheit der Protagonisten an den Ort der Schwelle dem Schwebezustand der Figuren in der

151 Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 204.

152 Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 337.

Handlung entspricht – der Aufenthalt im Hotel steht, so lautet die hier vertretene These, symbolisch für die Figur. Die Thematisierung der Schwelle weist auf die Entfremdung beziehungsweise Identitätssuche sowie auf den Zustand der Einsamkeit und Verlorenheit der Individuen hin. Denn die Protagonisten sind nicht nur körperlich aufgrund ihres Aufenthalts im Hotel, sondern auch wegen ihrer dargestellten Lebenssituation an den Ort der Schwelle gebunden. Die folgenden filmanalytischen Kapitel werden zeigen, inwiefern die Thematisierung der Schwelle sowohl bei Charlotte und Bob in *Lost in Translation* als auch bei Johnny Marco in *Somewhere* relevant ist und wie dies filmisch in Szene gesetzt wird.

2. Filmanalyse – *Lost in Translation*

2.1. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht

Der amerikanische Filmstar Bob Harris und die junge Philosophiestudentin Charlotte reisen an das andere Ende der Welt und treffen in Japan, fernab ihres eigentlichen Heimatlandes, im *Tokyo Park Hyatt Hotel* aufeinander. Aus einer anfänglich zufälligen Bar-Bekannntschaft entwickelt sich zunehmend eine amouröse Freundschaft mit tiefgründigen Gesprächen. Im Laufe der Filmhandlung kristallisiert sich immer mehr heraus, dass die beiden Figuren mehr als nur die gemeinsame kulturelle Herkunft und schlaflose Nächte aufgrund des Jetlags verbindet. Sowohl Bob als auch Charlotte sind an einem Punkt in ihrem Leben angekommen, an dem sie über sich selbst reflektieren und ihre momentane Lebenssituation in Frage stellen. Es hat den Anschein, als hätten die beiden inmitten einer komplett anderen Kultur, an einem Ort, an dem alles so anders als in ihrem Heimatland ist, einen Menschen zum Sprechen gefunden. Auf die Relevanz ihrer beider Beziehung und die Bedeutung des hier angesprochenen kommunikativen Aspekts wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden.

Obwohl beide Protagonisten auf den ersten Blick konkrete Anlässe nach Japan führen, so lässt sich bei genauerer Betrachtung das dahinterliegende Fluchtmotiv erkennen. Während Charlotte am Beginn eines neuen Lebensabschnitts steht und nicht weiß, wohin sie dieser führen soll, befindet sich Bob eher „vor der Sackgasse eines Lebensweges, den er bereits vor langer Zeit gewählt hat“.¹⁵³ Beiden gemeinsam ist, dass sie als verlorene Existenzen weder genau wissen, wer sie eigentlich sind noch was genau sie eigentlich wollen. Die

153 Hettich, Katja: Die Melancholische Komödie. Hollywood außerhalb des Mainstreams. Marburg: Schüren 2008. S. 35.

Situation vor Ort ist bei beiden Figuren geprägt von Orientierungslosigkeit. Charlotte hat ihr Studium bereits abgeschlossen, weiß jedoch nicht welche Richtung sie beruflich einschlagen soll und auch im Kontext ihrer persönlichen Lebenssituation ist sie sich unsicher, in welche Richtung sie sich weiterentwickeln soll. Charlotte ist sich ihrer Ratlosigkeit bewusst und spricht diese auch im Gespräch mit Bob an. („I’m stuck.“ [1:06:38], „I just don’t know, what I’m supposed to be, you know.“ [1:07:14]) In Anbetracht dieser Situation gewinnt die These, dass ihre Reise nach Japan vorrangig vom Aspekt der Flucht motiviert ist, an Bedeutung. Der Aufenthalt in Tokio bietet ihr die Möglichkeit, ihrem normalen Leben mitsamt der alltäglichen Routine und den Problemen zu entfliehen. Die Flucht aus dem Alltag ist zeitlich klar begrenzt, denn deren Dauer hat mit der Rückkehr nach Los Angeles ein deutliches Ablaufdatum. Bobs Reise nach Japan hingegen ist zunächst nicht durch den Aspekt der Flucht motiviert. Der eigentliche Anlass für seinen Aufenthalt in Tokio liegt in den Dreharbeiten eines Whiskey-Werbespots begründet. Obwohl Bobs familiäre Verhältnisse schwierig sind und er mit seiner Ehefrau in einer Krise steckt, betrachtet er die Reise nach Japan anfangs nicht als Auszeit. Zu Beginn wird deutlich, dass Bob diese Reise als unwillkommene und zusätzliche Belastung sieht, indem er unter anderem von dem Hotel als einem Gefängnis spricht. („I’m trying to organise a prison break.“ [37:40]) Doch als sich im Laufe der Filmhandlung die Beziehung zu Charlotte intensiviert, verlängert er sogar seinen Aufenthalt unter dem Vorwand, in einer japanischen Fernsehshow auftreten zu können. Im Gegensatz zu Charlotte ist die Reise Bobs also zunächst nicht durch den Fluchtcharakter begründet. Das Motiv der Flucht gewinnt jedoch im weiteren Handlungsfortschritt aufgrund des Zusammentreffens mit Charlotte an zentraler Bedeutung, da Bob seinen Aufenthalt verlängert und seine Zeit in Japan letztendlich ebenfalls als willkommene Auszeit vom Alltag betrachtet. Das nun folgende Kapitel wird sich einer detaillierteren filmanalytischen Auseinandersetzung widmen und untersuchen, inwiefern die Thematik der Schwelle sowie der Aspekt der Zuflucht und auch die metaphorische Relevanz der Flucht zum Tragen kommen.

2.2. Auf der Schwelle

Die gesamte Filmhandlung von *Lost in Translation* spielt in der japanischen Millionenstadt Tokio und erzählt von zwei Amerikanern, die sich an diesem ihnen fremden Ort aufhalten. Dabei ist der vorherrschende Ort der Handlung das *Tokyo Park Hyatt Hotel*, in welchem die beiden Protagonisten für die jeweils bestimmte Dauer ihres Aufenthalts verweilen. Dieser Schauplatz erweist sich im Kontext der Thematisierung der Schwelle in zweierlei Hinsicht als

ein Ort mit aussagekräftiger Relevanz. Einerseits fungiert das Hotel per se, sei es als Hotel im Allgemeinen sowie auch als das *Tokyo Park Hyatt Hotel* im Besonderen, als ein Ort der Schwelle. Insofern das Hotel den grundlegenden Eigenschaften des Transitorischen, Kurzweiligen und Vorübergehenden verantwortet ist, dient es dem Gast nur zum zeitlich begrenzten Aufenthalt. In diesem Sinne fungiert das Hotel als Zwischenstadium – als ein vorübergehender Aufenthaltsort vor der darauffolgenden Heim- oder Weiterreise. Die Gäste im Hotel besiegeln durch das Check-In an der Rezeption ihren Aufenthalt und beenden diesen ebenso schnell wieder durch das Check-Out. In diesem Kontext lässt sich die Funktion des Hotels als eine Art Zuhause in der Fremde umschreiben.

Der Aufenthalt am Schwellenort konkretisiert sich visuell vor allem auch durch die physische Verortung der Figuren in ihrem Hotelzimmer, aber auch durch deren Aufenthalt in anderen Räumlichkeiten des Hotels. Den Reflexionen von Waldenfels entsprechend fungieren Türen und Fenster als typische Schwellenelemente, die den Bereich zwischen Innen und Außen markieren. Bei der visuellen Gestaltung von *Lost in Translation* sticht in diesem Kontext vor allem das Spiel mit den Aussichten ins Auge. Die riesengroße gläserne Fensterfassade des *Park Hyatt Tokyo Hotels* gewährleistet in scheinbar allen möglichen Bereichen des Hotelkomplexes einen atemberaubenden Blick auf die pulsierende Millionenmetropole Tokio. Die Fensterfassade bietet also ihrem Sinn gemäß eine abschirmende Schutzvorrichtung und der Theorie von Waldenfels entsprechend eine Schwelle, die einen Innen- von einem Außenbereich abgegrenzt. Durch den Aufenthalt im Hotel befinden sich die Figuren in einem geschützten Bereich abgeschottet von der Umwelt, mit der sie jedoch jederzeit in Kontakt treten können, wenn sie die Schwelle übertreten, also im konkreten Fall das Hotel durch seinen spezifischen Eingang verlassen. Dennoch können Charlotte und Bob zu einem gewissen Maß auch während des Aufenthalts am Schwellenort mit der ihnen fremden Stadt Tokio in Berührung kommen – die Glasfassade bietet ihnen die Möglichkeit des Beobachtens aus geschützter, da abgeschirmter Distanz, nicht aber die Möglichkeit einer tatsächlichen Teilhabe. Die transparenten Flächen des Hotels fungieren in *Lost in Translation* als ein architektonisches Charakteristikum und als ein immer wiederkehrendes, kunstvoll eingesetztes Stilelement des Films, das insofern symbolische Bedeutung gewinnt, als die gläserne Fassade das Motiv der Schwelle vorzeichnet. In unterschiedlichsten Variationen wird der bewusste Blick der Figuren aus dem Hotelfenster immer wieder in meist ungewöhnlich lang andauernden Einstellungen in Szene gesetzt. Vor allem Charlotte lässt tagsüber, aber auch oft in der Nacht, den Blick über Tokio, das zu ihren Füßen liegt, schweifen.



Abb. 11: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld I



Abb. 12: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld II

Darüber hinaus ist der Blick auf Tokio bei Aufnahmen innerhalb des Hotels ein omnipräsentes Beiwerk des Films – vor der eigentlichen im Vordergrund des Bildfeldes stattfindenden Handlung ist in zahlreichen Szenen auch immer wieder der Blick auf die Millionenmetropole im Hintergrund präsent. Wenn Bob sich in der für ihn viel zu kleinen Dusche wäscht, er sich im Bad rasiert oder mit dem Fitnessgerät kämpft, sind im Hintergrund Aufnahmen der Stadt auszumachen. Ebenso wird der Blick auf das Stadtpanorama beim Schwimmen im hoteleigenen Pool sowie beim Ikebana-Kurs in hoteleigenen Räumlichkeiten freigegeben. In der Nacht wiederum verwandelt sich das Häusermeer an Wolkenkratzern in ein Spektakel aus rot blinkenden Lichtern, die im Hintergrund von in der Hotelbar stattfindenden Vordergrundhandlungen zu erkennen sind. Dabei gewinnt diese Hintergrundhandlung an eigener unabhängiger Relevanz, da sich die Stadt Tokio durch die transparenten Flächen aus allen möglichen Hoteletagen als ein sich je nach Tageszeit wandelndes Schauspiel darstellt.¹⁵⁴ Die Eigenständigkeit und das unaufhörlich blinkende

¹⁵⁴ Gottgetreu, Sabine: Tokio Hotel: Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION. In: Glasenapp, Jörn / Lillge, Claudia (Hrsg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 273-288, S. 275.

Schauspiel der Lichter, die vor allem bei Aufnahmen in der Nacht die Bildkomposition prägen, lenken die Aufmerksamkeit bewusst auf jene lang andauernden Einstellungen, in der die Protagonisten in Untätigkeit und Passivität von der Kamera fokussiert werden.¹⁵⁵ Im Zuge dieser visuellen Konzeption kommt es zu einer „Öffnung der Innenräume nach außen“¹⁵⁶, die sich als optischer Kommentar zu der dem Hotel spezifischen halb-öffentlichen Eigenschaft lesen lässt. Das Oszillieren des Hotels als Raum mit öffentlichem und zugleich privatem Charakter wird durch die transparente Fassade des Hotels vorgezeichnet. Zudem spiegeln die gläsernen Fensterflächen auch den ambivalenten Charakter des Hotels wieder, indem sie symbolisch auf die Tatsache verweisen, dass innerhalb des Nicht-Ortes des Hotels Anonymität und Vertrautheit, Einsamkeit und Geborgenheit auf Engste beieinander liegen.¹⁵⁷

Andererseits kann im Kontext dieser Überlegungen auch Tokio selbst als ein Ort der Schwelle bezeichnet werden, denn im Laufe der Filmhandlung oszilliert die japanische Hauptstadt unaufhörlich zwischen hypermoderner Großstadt und einem Ort stiller, zurückgezogener Tradition.¹⁵⁸ Im Laufe des Films werden Bilder von bunten, grell leuchtenden japanischen Schriftzeichen, laut dröhnenden Spielhöhlen und einer scheinbar unendlichen gläsernen Skyline an jene Bilder von Charlottes Besuch einer heiligen Tempelanlage und dem Beiwohnen einer traditionellen japanischen Hochzeit gereiht. Das Changieren zwischen diesen extrem gegensätzlichen und gleichzeitig nebeneinander existierenden Parallelwelten entspricht Waldenfels' Theorie des Raums, welcher grundsätzlich als „beweglicher Rahmen für Handlungsabläufe und dauerhafte Lebensläufe“ dient, wobei einzelne Räume eine Szene bilden, auf der sich das Leben abspielt.¹⁵⁹ Waldenfels betont, dass sich der Alltag räumlich durch die Fülle von Szenarien, die ineinander verschachtelt sind, auszeichnet und sich so plötzliche Szenenwechsel ereignen können.¹⁶⁰ In diesem Sinne kommt es auch innerhalb des *Tokyo Park Hyatt Hotels* zu solchen plötzlichen Szenenwechseln, wenn beispielsweise ein Hotelraum im Erdgeschoss als gestaltungsvoller Kunstraum für traditionelle Ikebana-Kunst genutzt wird, während im Nebenraum eine oberflächliche Pressekonferenz mit dem Filmstarlet Kelly stattfindet. In der spezifischen Architektur eines Hotels, dessen Struktur ausgehend von dem Zentrum des Gebäudes, nämlich der Lobby, die einzelnen Zimmer an Zimmer über Stockwerke reiht, wurzelt die Basis für die parallele Existenz von unterschiedlichsten Kulturen, verschiedensten Individuen und Lebensformen, die dabei nur durch Zimmerwände getrennt

155 Gottgetreu: Tokio Hotel, S. 275.

156 Ebd.: S. 275.

157 Frölich, Margrit: Melancholischer Schwebezustand. Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION. In: Frölich, Margrit / Gronenborn, Klaus u.a. (Hrsg.): Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 23. Marburg: Schüren 2006, S. 102-115, S. 107.

158 Vgl. Krützen, Michaela: Zeitvertreib in der Zwischenzeit. Charlotte und Bob sind LOST IN TRANSLATION. In: Wende: Film-Konzepte, S. 4-33, S. 9.

159 Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 214.

160 Ebd.: S. 214.

werden, auf engstem Raum. Im Kontext dieser Überlegungen lässt sich das Hotel in Hinblick auf eingangs erwähnte Umschreibung „als eine Welt im Kleinen“ als ein Modell für die große Welt außerhalb und ein Spiegelbild der Gesellschaft interpretieren.

Waldenfels hebt in seiner Abhandlung Fenster und Türen als architektonische Schwellenelemente hervor, die einerseits eine Grenze zwischen Innen- und Außenbereich markieren, andererseits auch zugleich die Möglichkeit einer Überschreitung der Schwelle in einen anderen Bereich signalisieren. Bei der Gestaltung des filmischen Raums in *Lost in Translation* wird auffallend oft die Inszenierung solcher physischer Schwellenerfahrungen fokussiert. Die Kamera richtet sich in Momenten des Überschreitens spezifischer architektonischer Schwellenelemente auf die Protagonisten, im Bildfeld ist also das Bewegen auf der Schwelle zwischen Innen- und Außenbereich präsent. Die Einstellungen beginnen oder enden mehrmals damit, dass Bob und Charlotte aus dem Fahrstuhl herausbeziehungsweise in diesen hineintreten. Ins Auge sticht dabei das stilistische Merkmal, die sich auf- oder zubewegende Lifttür miteinzubeziehen und infolgedessen das konkrete Schwellenelement mit der Kamera zu fokussieren. Als weiteres Beispiel lassen sich Türen nennen, die geöffnet oder geschlossen werden. In einer anderen Szene stehen Bob und Charlotte im wahrsten Sinne des Wortes auf der Schwelle, als sie zwischen Tür und Angel kommunizieren.

Die Inszenierung der Schwellenelemente im Bildraum lässt sich auch im Kontext anderer raumbildender Signifikanten ausmachen: Raumöffnungen und Rahmungen, wie zum Beispiel Fensterrahmen oder Vorhänge, bestimmen und strukturieren das Bildfeld. Durch rahmende Elemente innerhalb des Bildfeldes ist eine Kadrierung im Kader präsent – im Zuge dessen erfolgt einerseits eine bewusste Blicklenkung des Rezipienten, andererseits wird dabei auch auf die schwellenspezifischen Elemente verwiesen, die Wahrnehmung ermöglichen. Das Fenster fungiert in zahlreichen Variationen als solch ein Schwellenelement, das als ein den Raum strukturierendes Element auf die Differenz zwischen Innen und Außen verweist. An dieser Stelle sei auf ein zuvor angeführtes Filmbeispiel (Abb. 12) hingewiesen. Die Kamera richtet sich in diesem Bild auf Charlotte, die mit dem Rücken zur Kamera am Fenster sitzt. In dieser Einstellung sind sowohl die Fensterrahmen auf beiden Seiten, in deren Mitte sich Charlotte befindet, als auch am äußersten Rand des Bildfeldes die braunen Vorhänge zu sehen. Infolgedessen wird das Bild innerhalb des Kaders durch eine doppelte Kadrierung definiert. Auch in folgendem Filmbeispiel machen die sich automatisch öffnenden Vorhänge, die zu Beginn der Einstellung noch vollkommen geschlossen sind, auf eine Kadrierung innerhalb des Bildfeldes aufmerksam. Durch die Bewegung der Vorhänge von der Bildmitte zum Außenrand wird zudem die Blicklenkung auf die rahmenden Elemente verstärkt.



Abb. 13: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld III

Die visuelle Konzeption des Schwellenortes, der Verweis auf dessen grenzbildende Kraft und dessen potentielle sowie tatsächliche Überschreitung durch die Protagonisten nimmt innerhalb des Bildfeldes dominierenden und das Bild prägenden Charakter ein. Die Visualisierung der Schwelle als zentraler Bestandteil im filmischen Raum des Hotels lässt sich zugleich als Kommentar für die Thematik der Schwelle auf narrativer Ebene lesen. Die physische Verortung auf der Schwelle korrespondiert mit dem psychischen Schwellenzustand der Figuren. In *Lost in Translation* verdeutlicht der Schauplatz Hotel dabei folglich, dass die Protagonisten in zweierlei Hinsicht an den Ort der Schwelle gebunden sind. Zunächst, wie die vorhergehenden Ausführungen gezeigt haben, aufgrund des bloßen Aufenthalts im Hotel und damit der leiblichen Gebundenheit an den Ort der Schwelle. Des Weiteren sind die Figuren auch im Kontext ihres Aufenthalts in Tokio – einer Millionenmetropole, in der Populär- und traditionelle Kultur in Parallelwelten nebeneinander existieren – in einer Art Zwischenwelt verortet.

Im Kontext dieser Betrachtungen gewinnt auch der Jetlag, mit dem Charlotte und Bob zu kämpfen haben, an Bedeutung und relevanter Aussagekraft. Beiden Protagonisten fällt es schwer, sich an die neue Zeitzone anzupassen, da sich ihre innere Uhr nicht umstellt. Charlotte und Bob können sich nicht an die neue Zeitzone gewöhnen, sind aber auch nicht mehr Teil der gewohnten amerikanischen Zeitzone. Dadurch scheinen sie „aus der Zeit gefallen“ zu sein und auf einer Schwelle zwischen den beiden Zeiten, in einer „Zwischenzeit“, zu leben.¹⁶¹ Dieses Herausgefallen sein aus der Zeit, das Abhandenkommen eines jeglichen Schlaf-wach-Rhythmus und das damit verbundene Umherirren in schlaflosen Stunden tragen wesentlich zur erzählerischen Atmosphäre bei. Die schlaflosen Nächte überbrücken sie, indem sie wach im Bett liegen, fernsehen und auch in die Hotelbar flüchten, wo sie zum

¹⁶¹ Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 12.

ersten Mal kommunikativen Kontakt miteinander aufnehmen. Es ist der Jetlag, das daraus resultierende Gefangensein in der Zwischenzeit und die damit verbundene Schwellenerfahrung, was Charlotte und Bob in den Räumlichkeiten des Hotels zusammenführt.

Auf Basis dieser Erkenntnisse lässt sich der Gedanke des Schwellenphänomens nun weiterspinnen. Fokussiert man die persönliche Lebenssituation der Protagonisten, so lässt sich erkennen, dass sich die Figuren auch in diesem Kontext an einem Ort der Schwelle befinden. Sowohl für Bob als auch für Charlotte bietet der Aufenthalt im Hotel eine Auszeit vom alltäglichen Leben. Diese Auszeit wird ihnen jedoch nur für kurze Zeit, nämlich zeitlich begrenzt für die jeweilige Dauer ihrer unterschiedlich motivierten Reise gewährt. Beide Charaktere befinden sich im Kontext ihrer persönlichen Situation in einem „Zwischenstadium“¹⁶² oder anders formuliert an einem Schwellenort, welcher sich im konkreten Fall durch die Phänomene der Entfremdung und Verlorenheit sowie der Identitätssuche ausmachen lässt. Analog dazu lässt sich die enge Verbindung zu dem zuvor erläuterten Aspekt der Flucht erkennen. In diesem Zusammenhang soll nochmals der ambivalente Charakter des Hotels im Sinne der ihm immanenten Funktion in *Lost in Translation* betont werden. Die beiden Protagonisten finden einerseits im Hotel Zuflucht in einer für sie ansonsten vollkommen fremden Umgebung. Die japanische Stadt wird als eine gänzlich andere Kultur präsentiert, in deren Welt die Charaktere vor Unverständnissen nicht gefeit sind. Die Anwesenheit in den Räumlichkeiten des Hotels verspricht Geborgenheit und Zuflucht, da an diesem Ort international bekannte und standardisierte Konventionen die Atmosphäre bestimmen und die beiden amerikanischen Gäste in einer ihnen angepassten Umgebung residieren. Andererseits bietet der Aufenthalt im Hotel den Protagonisten eine Auszeit von ihrer alltäglichen Routine und ihren Problemen. Dementsprechend lässt sich das Verweilen im Hotel ebenso als symbolische Flucht vor ihrer jeweils spezifischen Lebenssituation interpretieren.

2.2.1. Charlotte & Bob – *A Soul's Search*

Wie vorhergehende Ausführungen gezeigt haben, befinden sich Bob und Charlotte in persönlicher Hinsicht in einer Krisensituation. Bezeichnenderweise kennt Bob die Selbsthilfe-CD mit dem Titel *A Soul's Search*, welche Charlotte während ihres Aufenthalts in Japan kritisch hört. Die grundlegende Gemeinsamkeit, die sie beide auch zunehmend intensiver

¹⁶² Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 9.

aneinander bindet, ist die Tatsache, dass sich beide Charaktere mit der Frage nach dem Sinn in ihrem Leben und mit der Identitätssuche beschäftigen. Der Aufenthalt Charlottes in Japan liegt darin begründet, dass sie ihren Ehemann John, welcher Fotograf ist und beruflich in Japan zu tun hat, begleitet. Charlotte hat ihr Philosophiestudium bereits beendet, ist jedoch im Zweifel darüber, wie ihr weiteres Leben in beruflicher Hinsicht aussehen soll. Obwohl ihr künstlerisches Interesse ausgeprägt ist und sie sich als Fotografin sowie auch als Schriftstellerin versucht hat, wertet sie ihr Talent als durchschnittlich ab. („I just don't know what I'm supposed to be, you know. I tried being a writer, but I hate what I write. And I tried taking pictures but they are so mediocre and every girl goes through a photography phase, you know, like horses.“ [1:07:13-1:07:40]) Charlotte ist unschlüssig, welche Richtung sie beruflich einschlagen soll und ist gefangen in einem Zustand der Unsicherheit und Ratlosigkeit, wie Michaela Krützen in ihrem Aufsatz folgendermaßen auf den Punkt bringt:

Charlotte [...] befindet sich auf der Schwelle zwischen Universität und Berufsleben, in einem Zwischenstadium. Sie hat einen Lebensabschnitt abgeschlossen und kann dennoch den nächsten nicht in Angriff nehmen.¹⁶³

Diese zitierte Passage hebt besonders die Übergangssituation hervor, in welcher Charlotte sich während der gesamten Filmhandlung befindet und in welcher sie gefangen zu sein scheint. Krützen erwähnt passenderweise den Begriff der Schwelle, auch wenn sie in ihrem Aufsatz keinen Bezug zu Bernhard Waldenfels und dessen dementsprechender Definition nimmt. Dieser Bezug soll nun an dieser Stelle hergestellt und der Gedanke der Schwelle weitergedacht werden. Waldenfels umschreibt die Schwelle als einen „Ort des Übergangs“, deren Schwierigkeit in der konkreten Verortung liegt.¹⁶⁴ Wie in den vorhergehenden Ausführungen erläutert, befinden sich die Protagonisten nicht nur aufgrund der leiblichen Gebundenheit, sondern auch wegen ihrer persönlichen Situation an einem Ort der Schwelle. Die Erfahrung des Hotelaufenthalts steht hier repräsentativ für den jeweils individuellen Moment der Schweben: dabei nehmen die Erfahrungen der Ratlosigkeit, der Orientierungslosigkeit und Identitätssuche einen handlungstragenden Stellenwert ein. Der Philosoph Bruce Bégout betont in seinen Reflexionen zum Motel den „Moment des Aufbruchs“¹⁶⁵, in dem sich der Großteil der Motलगäste befindet. Diesen Moment umschreibt er als eine Art Übergang von einem Lebensabschnitt zum nächsten und dieser kann – im Kontext der Ergebnisse vorhergehender Ausführungen – folglich auch als Schwellenerfahrung bezeichnet werden:

In der bunt zusammengewürfelten Motelbevölkerung trifft man auf so ziemlich alles, am häufigsten jedoch auf Leute, die sich *in einem Moment des Aufbruchs* befinden: eine

163 Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 9.

164 Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 9.

165 Bégout: Motel, S. 91.

Scheidung, eine neue Arbeit, eine neue Begegnung. Menschen, die *dazu ansetzen*, etwas zu tun, die aber weder ihre Absichten erreicht noch über ihr Ziel entschieden haben. Menschen, die sich weder in vergeblichen Klagen über vergangene Misserfolge ergehen noch in müßigen Spekulationen über ein verheißungsvolles Morgen. Instabile und unentschlossene Wesen, die ihren Weg gehen, ohne eigentlich zu wissen, wohin oder warum.¹⁶⁶

Bégouts Reflexionen zum Motel treffen mit Blick auf vorhergehenden Kontext durchaus auch auf die bunt gemischte Hotelbevölkerung im Allgemeinen zu. Im Besonderen lassen sich analog zu den zitierten Ausführungen Ähnlichkeiten ebenjener Charakteristika bei den hier zu analysierenden Protagonisten erkennen. Sowohl Charlotte und Bob in *Lost in Translation* als auch Johnny Marco in *Somewhere* können als „unentschlossene Wesen“¹⁶⁷ beschrieben werden, die sich in persönlicher Hinsicht auf der Schwelle – „*in einem Moment des Aufbruchs*“¹⁶⁸ – befinden. Gleichzeitig haben alle drei Protagonisten aber noch kein konkretes Ziel vor Augen, sie sind orientierungslos und haben mit Entfremdung und Identitätsfindung zu kämpfen.

Bob und Charlotte befinden sich beide in einer Beziehung, die sich jedoch im Laufe der Zeit zu einer Beziehung mit den vorherrschenden Eigenschaften der Distanz und der Entfremdung entwickelt hat. John und Charlotte auf der einen Seite sehen in Japan kaum einander. John arbeitet, schläft oder packt seine Koffer für die Arbeit – Charlotte sieht ihren Mann nur bei solchen Aktivitäten und verbringt die meiste Zeit in der japanischen Stadt mit sich selbst. Trotz Liebeserklärungen von Seiten Johns, scheinen diese eher leere Phrasen und aus Gründen der Routine dahingesagt zu sein – sein Verhalten spiegelt kaum den Inhalt der gesagten Worte wieder. John zeigt wenig Interesse an Charlotte, das Paar scheint sich auseinandergelebt, in auseinanderstrebende Richtungen entwickelt zu haben und mittlerweile unterschiedliche Interessen und Lebensanschauungen zu pflegen. Dies verdeutlicht unter anderem jene Szene, in der das Treffen mit dem Filmstarlet Kelly stattfindet. Charlotte flüchtet von ebendiesem Treffen, da sie – im Gegensatz zu John – ihren oberflächlichen und wenig niveauvollen Gesprächen kaum beiwohnen kann und auch nicht möchte. John hingegen führt mit dem Starlet solch ein angeregtes und interessiertes Gespräch, welches die gesamte Filmhandlung über kein einziges Mal mit seiner Ehefrau dargestellt wird. Im Gegensatz zu Charlotte und John, sprechen er und Kelly dieselbe Sprache. Darüber hinaus hat es den Anschein, John erledige gewisse Unternehmungen lieber ohne Charlotte. So zum Beispiel den beruflichen Kurztrip in eine andere japanische Stadt oder auch das Treffen mit Kelly, bei dem er bevorzugt alleine erscheinen würde. Charlotte ist sich der Entfremdung von ihrem Ehemann bewusst, wie unter anderem in einem

166 Bégout: Motel, S. 91f.

167 Ebd.: S. 91.

168 Ebd.: S. 91.

Telefongespräch mit ihrer Freundin Lauren verdeutlicht wird, bei dem sie weinend anspricht, wie fremd ihr John mittlerweile geworden ist. („I just... I don't know who I married.“ [13:22]) In den gemeinsamen Szenen von Charlotte und John wird vorrangig die Gegensätzlichkeit und die klaffende Distanz zwischen dem Ehepaar filmisch in Szene gesetzt. Auf der anderen Seite ist auch Bobs Ehe von ebendiesen Eigenschaften geprägt. Die Kommunikation zwischen dem Ehepaar erfolgt nur über Fax oder Telefon, wird nie harmonisch oder liebevoll dargestellt. Bobs Ehefrau Lydia zeigt weder besonderes Interesse an Bobs Erlebnissen in Japan noch an seinem Wohlbefinden, sondern wirft ihm vielmehr vor sich zu amüsieren und sich, im Gegensatz zu ihr, nicht um die Kinder zu kümmern („You forgot Adams birthday. I'm sure he'll understand.“ [3:05-3:16]; „I'm glad you're having fun.“ [54:26-55:18]). Hauptthema ihrer Gespräche sind banale Fragen zu dem Bauplan eines Regals oder zu der Wahl eines Stoffes aus diversen dunklen Rottönen für den Teppich in seinem Büro. Die Gespräche behandeln oberflächliche Themen oder haben Vorwürfe und zweideutige Anspielungen Lydias zum Inhalt.

Zusammenfassend lässt sich also konstatieren, dass weder Charlotte noch Bob in ihrem jeweiligen Ehepartner auch einen Partner zum verständnisvollen Austausch und zur erfolgreichen zwischenmenschlichen Verständigung haben. Hingegen finden die beiden ineinander einen Partner zur Kommunikation, was insofern an Bedeutung gewinnt, da die Kommunikation mit anderen Gesprächspartnern, vor allem mit ihren jeweiligen Lebenspartnern, meist nicht erfolgreich verläuft. Bob und Charlotte sprechen dieselbe Sprache – sie haben gegenseitig ineinander die Person gefunden, mit der sie sich über ihre Probleme sowie intime Gedanken austauschen können und sich verstanden fühlen. Die Isolation in der Fremde trägt wesentlich zu der Intensivierung ihrer Beziehung bei. Einerseits sind sie abgegrenzt von ihren Ehepartnern und den anderen Hotelgästen, von denen sie sich nicht verstanden fühlen und deren Interessen vollkommen von den ihrigen divergieren. Andererseits sind sie auch aufgrund der kulturellen Differenz und ihrem Unverständnis gegenüber den Japanern, deren Sprache und Kultur abgegrenzt. Diese doppelte Isolation motiviert die Beziehung und verstärkt die Bindung aneinander.¹⁶⁹ Charlotte und Bob sind im wahrsten Sinne des Wortes „lost in translation“, denn nicht nur das Nicht-Verstehen der japanischen Sprache und Kultur, sondern auch das Nicht-Verstehen mit der engsten Umgebung, vor allem ihren jeweiligen Ehepartnern, durchzieht den gesamten Film. Auf die Omnipräsenz des kommunikativen Problems und die Relevanz des Titels wird an späterer Stelle in Kapitel F noch detaillierter eingegangen werden.

169 Vgl. Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 17.

Die Beziehung von Charlotte und Bob ist nicht nur eine bloße Bekanntschaft, vielmehr lässt sich die Bindung zueinander als eine platonische Liebe oder amouröse Freundschaft beschreiben. Charlotte und Bob finden ineinander eine Art Seelenverwandten, wobei für diese These das Motto des Films „Sometimes you have to go halfway around the world to come full circle“¹⁷⁰, welches im Trailer angesprochen wird, für sich spricht. Charakteristisch für die Beziehung von Bob und Charlotte ist ihr besonderer Stellenwert, nämlich die Tatsache, dass sie sich nicht eindeutig in das System der herkömmlichen Romanze einordnen lässt.¹⁷¹ Aufgrund der gemeinsam erfahrenen Isolation in der Fremde, des gegenseitigen Verständnisses und der erfolgreichen kommunikativen Beziehung zueinander scheint es, als hätten Charlotte und Bob ineinander ihren Seelenverwandten gefunden. Dies betont Geoff King mit den Worten „they are, ultimately, soul-mates of a kind“¹⁷², und auch Michaela Krützen konstatiert „[i]n einer Welt der Fehlkommunikation verstehen Bob und Charlotte einander vollkommen“¹⁷³. Ebenso hebt Hettich in ihren Überlegungen zur melancholischen Komödie den füreinander bestimmten Aspekt der beiden Figuren hervor:

In LOST IN TRANSLATION zeichnet sich die Beziehung der beiden Hauptfiguren dadurch aus, dass sie nicht eindeutig in das Raster der romantischen Liebe passt. Die Verbindung von Bob und Charlotte bleibt am Schluss im Ungewissen, bedient jedoch ausgerechnet damit die romantische Idee einer engen von Außenstehenden nicht zu ergründenden, geradezu mythischen Verbundenheit zwischen Seelenverwandten.¹⁷⁴

Auf film-ästhetischer Ebene wird dies mit einer bestimmten Bildsprache untermalt, welche repräsentativ für diese Überlegungen der gegenseitigen Verbundenheit steht. Besonderes Augenmerk kann hierbei der Parallelmontage beigemessen werden, mittels der die beiden zu Beginn des Films getrennten Handlungsstränge von Bob und Charlotte parallel erzählt werden. Bordwell und Thompson definieren die Technik der Parallelmontage folgendermaßen:

Crosscutting gives us an unrestricted knowledge of causal, temporal, or spatial information by alternating shots from one line of action in one place with shots of other events in other places. Crosscutting thus creates some spatial discontinuity, but it binds the action together by creating a sense of cause and effect and temporal simultaneity.¹⁷⁵

Zu Beginn des Films wird in einem Vorspann Charlotte in Szene gesetzt, die tagsüber nur leicht bekleidet auf einem Hotelbett liegt. Kurz darauf beginnt die eigentliche Filmhandlung mit jenen Szenen, in der Lautsprecherdurchsagen auf einem Flughafen zu hören sind und Bob auf seiner nächtlichen Taxifahrt vom Flughafen zum Hotel zu sehen ist. Durch die

170 <http://www.youtube.com/watch?v=W6iVPCRfIQM> (Zugriff: 28. 04. 2014)

171 Vgl. Hettich: Die Melancholische Komödie, S. 51.

172 King, Geoff: Lost in Translation. Zitiert nach Krützen, Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 17.

173 Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 28.

174 Hettich: Die Melancholische Komödie, S. 51.

175 Bordwell, David / Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 8., Ed. New York (u.a.): McGraw-Hill 2008, S. 244.

bewusst gewählte Bildsprache werden die beiden Protagonisten auf emotionaler Ebene bereits miteinander verbunden, obwohl sie noch gar nicht aufeinandergetroffen sind:

Indem sie die Einstellungen des übermüdeten Mannes im Taxi und die Ansicht der jungen Frau im Hotelzimmer miteinander kombiniert, weist die alternierende Montageweise auf die romantische Begegnung voraus, die folgen wird. Aber die sich anbahnende Beziehung wird so langsam, beiläufig und unspektakulär etabliert, dass der Zuschauer sie anfangs kaum zur Kenntnis nimmt.¹⁷⁶

Bis zum Aufeinandertreffen von Charlotte und Bob in der Hotelbar, welches in Filmminute 30 stattfindet, werden die Geschichten beider Protagonisten getrennt voneinander erzählt. Die Figuren werden im klassischen Sinne der Exposition vorgestellt und etabliert. Unter anderem wird gezeigt, wie Charlotte und Bob die schlaflosen Stunden aufgrund des Jetlags überbrücken. In einer Schlüsselstelle innerhalb dieser Exposition wird in Szene gesetzt, wie Charlotte wieder einmal wachliegt, während ihr Mann John tief schläft. Zugleich sind auch Bobs Nächte geprägt von Schlaflosigkeit, so wie Charlotte zappt auch er durch japanische Fernsehsendungen. Für kurze Zeit halten beide sogar bei dem selben Programm inne und sehen die gleiche Sendung – durch die filmische Technik der Parallelmontage wird bewusst die Assoziation hervorgerufen, die beiden sähen die Sendung zusammen. Infolgedessen scheinen die beiden Protagonisten „miteinander verbunden zu sein, obschon sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal miteinander gesprochen haben“.¹⁷⁷ Nach mehrmaligen zufälligen Treffen innerhalb des Hotels verabreden sich die beiden schließlich auch zu gemeinsamen Stunden außerhalb des Gebäudes. Sie vertreiben sich die Zeit in Tokio, gehen zusammen in ein Restaurant oder in eine Karaokebar. Der Film endet schließlich nach dem Abschied der beiden auf der Straße mit Bobs Taxifahrt zum Flughafen. In einem Nachspann wird noch das Abschiedswinken einer Japanerin gezeigt. Mit Blick auf die Gesamtkonzeption des Films lässt sich erkennen, dass die Ankunft und die Abfahrt Bobs in Tokio den erzählerischen Rahmen bilden – „LOST IN TRANSLATION erzählt von der Zeit dazwischen.“¹⁷⁸ Durch die parallel erzählten Anfangsszenen der beiden Figuren hat es den Anschein, als reise Bob zu Charlotte, da diese schon vor ihm im Hotel ist. Tatsächlich wird durch diese filmische Erzählweise von Anfang an ein Band zwischen Charlotte und Bob geknüpft und deren Handlungsstränge schon vor dem eigentlichen Aufeinandertreffen miteinander verbunden. Anhand dieser Beispiele lässt sich erkennen, dass die inhaltliche Ebene sehr intensiv mit der Bildsprache korrespondiert und dieser symbolische Aussagekraft beigemessen werden kann. Die letzte Szene des Films lässt zunächst auf den ersten Blick ein eindeutiges offenes Ende vermuten. Dennoch zeichnet sich *Lost in Translation* auch hier durch seinen Zwischencharakter aus, denn tatsächlich lässt sich der Schluss als ein Changieren zwischen

176 Gottgetreu: Tokio Hotel, S. 277f.

177 Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 12.

178 Ebd.: S. 12.

offenem und geschlossenem Ende definieren. Auf inhaltlicher Ebene bleibt die weitere Verbindung der beiden im Ungewissen, da die flüsternden Worte, welche Bob beim Abschied an Charlotte richtet, nur für sie hörbar sind. Charlotte und Bob verabschieden sich mehrmals, wobei es sich bei den ersten beiden Abschiedsversuchen im Lift und in der Hotellobby um eindeutig offenere Schlussbilder gehandelt hätte.¹⁷⁹ Dennoch zeichnet sich das Ende mit Blick auf die filmästhetische Komponente durch seinen geschlossenen Charakter aus. Denn der dritte Abschiedsversuch der beiden erweist sich als passend für ihre Beziehung und lässt beide mit einem Lächeln auseinandergehen. An dieser Stelle gewinnt jener Spruch, welcher im Trailer die aneinandergereihten Bilder und Filmausschnitte untermalt, an relevanter Aussagekraft: „Sometimes you have to go halfway around the world to come full circle“. Wie Krützen konstatiert „korrespondiert [das Lächeln] mit dem Spruch, mit dem der Film beworben wurde; er weist auf die Geschlossenheit der Erzählung hin“.¹⁸⁰ Insofern der Kuss und die flüsternden Worte einen für die Beziehung der Protagonisten passenden Abschied der gemeinsam verbrachten Zeit in Tokio darstellen und die beiden Figuren lächelnd auseinandergehen, spricht dies für den geschlossenen Charakter des Films. Den Rahmen der Handlung bilden also Bobs Taxifahrt bei der Ankunft in Japan und jene bei der Abfahrt nach dem Abschied von Charlotte – auf bildtechnischer Ebene markiert diese Klammerung die Geschlossenheit der Erzählung.¹⁸¹

Lost in Translation erzählt die Geschichte von zwei Amerikanern, deren Wege sich in einem Hotel in Japan kreuzen. Bei beiden Figuren handelt es sich um Charaktere, die in Kontrast zu ihrer Umwelt gesehen werden können. Einerseits fühlen sie sich von ihren Partnern und der Umgebung in der Filmhandlung nicht verstanden, andererseits grenzen sie sich auch selbst von der Welt des oberflächlichen Scheins und der Belanglosigkeiten ab. Aus diesen Handlungsweisen heraus resultieren die Gefühle der Einsamkeit und Verlorenheit, welche aufgrund des Aufenthalts in einem Land mit vollkommen anderer kultureller Identität und Sprache verstärkt werden. Die Konfrontation mit Entfremdung und Identitätssuche lässt beide Figuren über sich selbst reflektieren und mündet auch in das Vorhandensein einer gemeinsamen und vertrauensvollen Gesprächsbasis. Die doppelte Isolation – nämlich der Aufenthalt in dem kulturell völlig fremden Japan und zugleich die Abgrenzung von den anderen Hotelgästen aufgrund fehlender gemeinsamer Gesprächsthemen und Interessen beziehungsweise nicht funktionierender Kommunikation – verstärkt die Bindung aneinander. Charlotte und Bob sind beide auf der Suche nach ihren Wünschen, ihren Zielen und vor allem auf der Suche nach sich selbst. Signifikant ist, dass Bob die Selbsthilfe-CD *A Soul's Search*, die Charlotte kritisch hört, auch kennt.

179 Vgl. Krützen: Zeitvertreib in der Zwischenzeit, S. 28f.

180 Ebd.: S. 29.

181 Vgl. Ebd.: S. 28f.

3. Filmanalyse – *Somewhere*

3.1. Das Hotel als symbolischer Ort der Flucht

Den Rahmen der Filmhandlung in *Somewhere* bildet der thematische Gegenstand des Woandersseins. Steht in *Lost in Translation* auf inhaltlicher Ebene noch der Aspekt der Reise und der zeitlich begrenzte Aufenthalt in einem kulturell völlig anderen Land inklusive damit verbundener Fremdheitserfahrungen im Vordergrund, so liegt in *Somewhere* der Fokus auf dem dauerhaften Aufenthalt an einem anderen Ort als dem persönlichen Bereich des Zuhauses. In beiden filmischen Werken kommt als Schauplatz der Handlung das Hotel zum Tragen, wobei sich zeigen wird, dass die dahinterliegenden Beweggründe ähnlichen Motiven entspringen.

Somewhere schildert einen Ausschnitt aus dem Leben des Schauspielers Johnny Marco, der sich für unbegrenzte Zeit eine Suite im legendären *Chateau Marmont* gemietet hat und in dessen Räumlichkeiten als Dauergast residiert. Dort lässt er sich vom Hotelpersonal verwöhnen, welches ihm scheinbar keinen Wunsch verwehrt, und genießt die Vorteile seines luxuriösen Celebrity-Lebens. Dennoch, so wird bereits in der ersten Einstellung angedeutet und in weiteren Szenen des Films fortgesetzt, erfüllen ihn all diese luxuriösen Annehmlichkeiten nicht voll und ganz. Geschildert wird ein Ausschnitt aus Johnnys Leben, gezeigt wird die Zeit zwischen Dreharbeiten, also eine Phase, während der ihm mehr Freizeit als sonst zur Verfügung steht. Im Laufe der Filmhandlung werden diverse und auch teilweise wiederkehrende Tätigkeiten aneinandergereiht, mit der sich Johnny den Tag vertreibt. Zu diesen zählen unter anderem Autofahrten mit seinem Ferrari und laut heulendem Motor, der Besuch zweier sich komplett ähnelnder Stripperinnen, der Zeitvertreib mit schönen Frauen und Partys. Doch all diese Tätigkeiten dienen nur der Zerstreuung und können Johnny kaum aus seiner Lethargie reißen: Nicht nur während des Poledance schläft er ein, sondern auch im Bett mit einer Partybekanntschaft; als eine Unbekannte unter seinem Balkon sich ihres Bikinioberteils entledigt, wendet er sich unbeeindruckt ab und auch diverse Pressekonferenzen und PR-Termine lässt er gleichgültig über sich ergehen. Schon bald wird deutlich, dass der Filmstar Johnny Marco in der dumpfen Routine und Monotonie seines Lebens gefangen ist. Er lässt sich treiben, als Zeitvertreib dienen ihm diverse unterhaltende Aktivitäten, doch letztendlich ist er in dieser oberflächlichen und monotonen Banalität des Alltags gefangen. Die Lücken zwischen Presseterminen und Fotoshootings füllt er mit zerstreuernden Aktivitäten.

Ähnlich wie für Bob und Charlotte in *Lost in Translation* fungiert das Hotel auch für Johnny in *Somewhere* als metaphorischer Ort der Flucht. Die gesamte Filmhandlung hindurch wohnt der Filmstar im Hotel. Anders als bei Bob und Charlotte, deren Aufenthalt aufgrund der Reise in die ihnen fremde Millionenmetropole Tokio zeitlich begrenzt ist, liegt der Aufenthalt Johnnys nicht in einer Reise begründet und ist auch keiner zeitlichen Limitation unterworfen. Johnnys Aufenthalt im *Chateau Marmont* geht über das filmisch präsentierte Geschehen hinaus, denn bereits zu Beginn der Filmhandlung wohnt er schon längere Zeit in der gemieteten Suite. Als er zusammen mit Cleo zur Verleihung eines Filmpreises nach Italien fliegt, löst ein Hotel das andere ab. Die Annehmlichkeiten und der Aufenthalt im italienischen Hotel scheinen nahtlos ineinander überzugehen. Denn auch dieses Hotel ist luxuriös ausgestattet, es fehlt an nichts und Johnny werden alle Wünsche erfüllt, so werden ihm und Cleo zum Beispiel auf Wunsch mitten in der Nacht diverse Sorten Eiscreme aufs Zimmer gebracht. Der durchgängige Aufenthalt im Hotel steht repräsentativ für den filmisch dargestellten Lebensabschnitt von Johnny Marco. Wie bereits an früherer Stelle angesprochen, so kann auch in diesem filmischen Werk mit Blick auf die Figur dem Aspekt der Flucht handlungsstiftende Relevanz beigemessen werden. Dieser tritt insofern in Erscheinung, als Johnnys Aufenthalt im Hotel wesentlich in der symbolischen Flucht vor Verpflichtungen und vor zu tragender Verantwortung begründet liegt. Als Dauergast im *Chateau Marmont* oder auch als kurz verweilender Gast im italienischen Luxushotel braucht sich Johnny um nichts zu kümmern, sogar das Packen seiner Koffer vor der Abreise wird ihm abgenommen. Johnny Marco hat sich den Sonderzustand eines Hotelaufenthalts zu seinem Alltag gemacht; er fügt sich nahtlos in die folgende Beschreibung Hans-Dieter Bahrs ein, demnach „diejenigen, die in den Gasthäusern und Herbergen hängenbleiben, allemal wie verlorene Existenzen erscheinen“.¹⁸² Inwiefern dieser Typus der verlorenen Existenz auf Johnny Marco zutrifft, wird sich in dem nun folgenden Kapitel herauskristallisieren.

3.2. Auf der Schwelle

Mit Rückblick auf die zu Beginn dieses Kapitels angeführten Erläuterungen zu Bernhard Waldenfels' Theorie der Schwelle soll an dieser Stelle nun ein Bogen zu deren Relevanz in *Somewhere* gesponnen werden. Analog zu *Lost in Translation* lassen sich auch in *Somewhere* einige zentrale theoretische Elemente und Motive wiederfinden, auf die nun in folgenden Ausführungen der Fokus gelegt werden soll. In beiden Filmen sind die Protagonisten sowohl auf physischer als auch auf persönlicher beziehungsweise psychischer

¹⁸² Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 337.

Ebene auf der Schwelle verortet. Aufgrund der Tatsache, dass die Figuren beinahe die gesamte Filmhandlung hindurch im Hotel anwesend sind und dieser Schauplatz auch als primärer Ort der Handlung fungiert, sind die Protagonisten in symbolträchtiger Weise körperlich an den Ort der Schwelle gebunden. Diese physische Gebundenheit weist jedoch über die bloße leibliche Verortung hinaus, indem sie repräsentativ für den individuell-psychischen Zustand der jeweiligen Figur steht.

Die thematische Bedeutung der Schwelle harmonisiert dabei stark mit der Stilistik der Bildsprache. Der filmische Raum in *Somewhere* ist maßgeblich von der Struktur und inneren Ordnung diverser architektonischer Schwellenelemente beeinflusst und in seiner filmischen Inszenierung durch diese grenzbildenden Elemente organisiert. Spezifische raumbildende Schwellenelemente wie Fenster, Türen, Türrahmen oder Wände werden bei der Komposition des Bildfeldes bewusst innerhalb des Kaders verortet und darüber hinaus in sinnstiftendem Maß in Szene gesetzt. Türen und Fenster grenzen Außen- von Innenbereichen ab und verorten im Sinne von Waldenfels einen Einwohner, der sich von seinem Außerhalb abgrenzt. In folgendem Beispiel markieren die Türen, welche symmetrisch auf der rechten und linken Seite auf den Balkon führen, den potentiellen Überschritt der Schwelle.



Abb.14: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld IV

Eine andere Einstellung zeigt Johnny in seiner Suite am Esstisch sitzend und Spaghetti essend. Dabei sticht die ungewöhnliche Komposition des Bildfeldes ins Auge, denn sowohl der Türstock als auch eine Zwischenwand der Hotelsuite befinden sich auf beiden Seiten am Rande des Bildfeldes und markieren dadurch eine Rahmung innerhalb des Kaders. Im Hintergrund ist wiederum eine geöffnete Tür zu sehen, die den Blick in die Küche freigibt. Die Kamera fokussiert Johnny, der sich in der Mitte des Bildes befindet und von beiden Seiten von architektonischen Schwellenelementen gerahmt wird. Durch die bewusst gewählte Bildgestaltung und Kadrierung wird Johnnys Verortung auf der Schwelle visuell in Szene

gesetzt. Infolge des stilistischen Gestaltungsmittels der mehrfachen Kadrierung wird die Blicklenkung beeinflusst und die Aufmerksamkeit des Betrachters bewusst auf schwellenmarkierende Strukturelemente gelenkt.



Abb. 15: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld V

Die sich wiederholende Repräsentation von Zwischenorten, die dem Übergang von einem Bereich in einen anderen dienen, unterstreichen auf der Bildebene ebenso die Verortung der Figur auf der Schwelle. In wiederkehrenden und sich oft einander ähnelnden Bildern wird Johnny bei Liftfahrten oder beim Auf- und Abschreiten der Hotelflure gezeigt. So wird beispielsweise bei der Rückkehr Johnnys aus dem Außenbereich sein Betreten des Hotels durch die Inszenierung des Hotelflurs gezeigt. Die statische Kamera ist frontal auf den Gang im Innenbereich des *Chateau Marmont* gerichtet und zeigt drei Frauen, die sich aus dem Hinterbereich den Gang entlang in Richtung zur Kamera bewegen. Johnny betritt aus dem Off das Bildfeld und geht den Frauen entgegen, die Kamera fokussiert Johnny, wodurch die ihn umgebenden Wände und die anderen Personen mit weniger Schärfe zu sehen sind und schemenhaft verschwimmen. Während die Frauen rechts in ein Hotelzimmer gehen und somit im Off verschwinden, folgt die Kamera Johnnys Bewegungen bis zur seiner Hoteltür. Nach dem Aufschließen der Zimmertür verschwindet auch Johnny im Off, die Szene endet mit dem symbolträchtigen Zufallen der Zimmertür. Die stilistische Gestaltung dieser Szene lässt sich repräsentativ für den Aufenthalt am Schwellenort lesen. Die Inszenierung des Hotelflurs betont dessen spezifischen Charakter als Zwischenort, indem der transitorische Bereich des langen Ganges von einer Räumlichkeit in eine andere in dieser Szene gezeigt wird. Das Zufallen der Tür wiederum symbolisiert die Abgrenzung von der Außenwelt, durch das Eintreten in seine Hotelsuite überschreitet Johnny die Schwelle vom öffentlichen in den privaten Bereich.



Abb. 16: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld VI

Die visuelle Omnipräsens der Schwelle innerhalb des Bildfeldes lässt sich als stilistisches Charakteristikum von *Somewhere* erkennen. Die wiederkehrende Szenerie von Hotelgängen und Liftfahrten inszenieren Johnny innerhalb des Hotelraumes an solchen Schwellenorten und unterstreichen sein sowohl physisches als auch psychisches Verhaftetsein auf der Schwelle.

In dem filmisch in Szene gesetzten Ausschnitt aus Johnny Marcos Leben wird im Zuge diverser zeitvertreibender Aktivitäten dessen Verlorenheit und Orientierungslosigkeit auf emotionaler Ebene transportiert. Mit Blick auf den Schwellenbegriff von Bernhard Waldenfels lässt sich die im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu belegende These aufstellen, dass der Aufenthalt im Hotel auch in *Somewhere* dem Schwebезustand der Figur entspricht. Im Sinne von Waldenfels' Theorie, demnach die Schwelle „einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort“¹⁸³ bildet und sich „zugleich als ein Ort der Schwebе“¹⁸⁴ erweist, gibt sich diese unter anderem dort zu erkennen, wo der Wechsel von einem Lebensbereich in einen anderen stattfindet.¹⁸⁵ Wie schon zu Beginn in den theoretischen Abhandlungen dieses Kapitels erläutert, nennt Waldenfels in diesem Kontext beispielsweise den Bereich von Heranwachsen und Altern. Eben dieser Zustand des Überwechslens in einen anderen Lebensbereich trifft auch auf Johnny Marco zu. In *Somewhere* wird gezeigt, wie Johnny in seinem alltäglichen Leben, welches scheinbar vollkommen der oberflächlichen Banalität und der Routine verantwortet ist, gefangen ist. Im weiteren Verlauf der Filmhandlung wird deutlich, dass Johnny sich dieses Zustands und seiner damit verbundenen inneren Leere bewusst wird und über diese reflektiert. Johnny Marco befindet sich in der filmisch inszenierten Lebensphase in einer Übergangssituation, welche durch den dauerhaften

183 Waldenfels: Sinnesschwelen, S. 9.

184 Ebd.: S. 9.

185 Vgl. Ebd.: S. 9f.

Aufenthalt im Hotel untermauert wird und im Zuge welcher die Anwesenheit im *Chateau Marmont* an Symbolkraft gewinnt. Der Schauplatz des Hotels, in welchem der Großteil der Handlung stattfindet, suggeriert sowohl Fremdheit als auch Einsamkeit und dient Coppola dazu, die Verlorenheit der Figur zu symbolisieren. Trotz all des Luxus und der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten wird in zahlreichen, sich teilweise ähnelnden Bildern in Szene gesetzt, wie Johnny Marco die Dinge um sich herum gleichgültig über sich ergehen lässt. Gefangen in seiner Lethargie überbrückt Johnny seine Langeweile, indem er mit seinem Ferrari herumfährt, Pole-Tänzerinnen auf sein Zimmer kommen lässt oder sich mit schönen Frauen trifft. Zu seiner Alltagsroutine gehören ebenso Pressekonferenzen und Fotoshootings, an die er von seiner persönlichen Assistentin regelmäßig erinnert wird. Die psychische Leere des Protagonisten, sein richtungsloses Kreisen in Langeweile, seine Lethargie und Orientierungslosigkeit werden den gesamten Film hindurch immer wieder in Szene gesetzt. Die in *Somewhere* dargestellte Handlung präsentiert einen Ausschnitt aus Johnny Marcos Leben, eine Phase, in der sich der Hauptcharakter in einer Krise befindet. Bezeichnenderweise wird im Laufe der Handlung weder der konkrete Auslöser noch das klar definierte Heraustreten aus dieser Krise thematisiert. Dies entspricht dem Konzept des Films, welcher sich gerade durch seine Auslassungen auszeichnet und für den Leerstellen elementar sind. Vieles wird im Laufe des Handlungsgeschehens im Dunkeln gelassen, so werden die Gründe für Johnny Marcos Berühmtheit ausgespart und weder Hintergründe zu der Beziehung zu Cleos Mutter noch konkrete Details zu Johnny Leben offenbart. Sofia Coppola thematisiert kein signifikantes und prägendes Erlebnis in Johnnys Existenz, sondern widmet sich einem banalen und alltäglichen Ausschnitt aus seinem Leben. Konkret wird der Zuschauer mit Ereignissen und Tagesabläufen konfrontiert, die höchstwahrscheinlich jenen anderer Tage gleichen und die alltägliche Routine von Johnny Marcos Lebenssituation widerspiegeln. Im Zentrum der Films steht die Thematisierung des Schwebezustands von Johnny Marco – seine Verlorenheit, Orientierungslosigkeit und innere Leere.

Bereits die Eingangsszene kündigt die zentrale Thematik des Films an, welche im weiteren Verlauf entwickelt und ausgebaut wird. Die erste Einstellung von *Somewhere* zeigt einen nicht eindeutig definierbaren Raum. Es handelt sich um eine Wüstenlandschaft, die sich jedoch nicht genau verorten lässt, da die Kamera lediglich einen Ausschnitt dieser Landschaft ins Blickfeld fasst. Darüber hinaus sind im ersten Bild überhaupt keine für den Zuschauer dechiffrierbaren Orientierungsmöglichkeiten gegeben, da weder Figuren, Gebäude oder sonstige aussagekräftige Objekte vorhanden sind. Das erste Bild des Films präsentiert einen vollkommen entleerten und damit nicht verortbaren Raum.¹⁸⁶ Infolgedessen lässt sich mit Berücksichtigung des Filmtitels konstatieren, dass bereits von der ersten

186 Vgl. Gotto, Lisa: Drehmomente: Poledancing. In: Wende: Film-Konzepte, S. 34-47, S. 34.

Einstellung an die Verortung im Irgendwo im Zentrum steht. Die Kamera ist die gesamte Eingangssequenz hindurch statisch auf diesen unbestimmten Raum innerhalb der Wüstenlandschaft gerichtet. Die einzige Bewegung kommt von einem schwarzen Ferrari, der in dieser Eingangssequenz von links nach rechts das Bild durchquert, kurze Zeit darauf von rechts wieder in das Bild hineinfährt und es links wiederum verlässt. Diese Bewegung wiederholt sich einige Male, sodass schon bald klar wird, dass der schwarze Sportwagen auf einem Wüstenkurs Runden dreht. Dieses Kreisen des Ferraris steht repräsentativ für das richtungslose Kreisen Johnny Marcos, denn im Vordergrund steht „der Verlust von Zielrichtung und Handlungsintention“.¹⁸⁷ Sofia Coppola betont in einem Interview das metaphorische Kreisen des Ferraris: „[...] to have a visual metaphor so you know right away who the character is and what his state is and that he’s going in circles.“¹⁸⁸ Dem Filmstar Johnny ist die Zielrichtung in seinem Leben abhanden gekommen, das richtungslose Kreisen fungiert hier symptomatisch für seine Orientierungslosigkeit. Besonders auffallend an dieser Eingangssequenz ist, dass sie weder einen Konflikt präsentiert noch bestimmte dramaturgische Ereignisse für den weiteren Verlauf des Films vorbereitet. Doch obwohl die erste Sequenz nicht dem Handlungsfortschritt dient, kann ihr dennoch, mit Blick auf die übergreifende Thematik der Story, sinnstiftendes Potential beigemessen werden. Insbesondere aufgrund der Wiederholung ein und derselben Bewegung – die kreisrunden Fahrten des Autos in der Wüstenlandschaft – wird das Augenmerk auf die Dauer dieser Bewegung gelegt. Fokussiert werden also nicht Dramaturgie und Handlungsfortschritt, sondern fokussiert wird einzig und allein die Zeit, die während dieser gleichbleibenden Bewegung vergeht. Tim Moeck bringt dies zusammenfassend auf den Punkt, indem er konstatiert, dass die Eröffnung des Films „eine Atmosphäre [präsentiert], die [...] eine Veräußerlichung eines inneren emotionalen Zustandes ist“.¹⁸⁹ Die Leere der Wüstenlandschaft, die damit verbundene Verortung im Irgendwo und auch das richtungslose Kreisen innerhalb dieses unbestimmten Raums fungieren als Metapher für Johnnys andauernde Krise in Orientierungslosigkeit und Verlorenheit.

Als sich Johnny unerwarteterweise um seine Tochter Cleo kümmern muss, führt das in seinem Leben zu einer kleinen Veränderung. Cleo zieht bis zum Beginn ihres Feriencamps für einige Zeit zu ihm ins Hotel. Die beiden verbringen den Alltag zusammen und lernen sich allmählich auch immer besser kennen. Im Laufe der Intensivierung dieser Beziehung hat es den Anschein, als ob sich Johnny immer mehr der Banalität und der Leere seines Lebens

187 Gotto: Drehmomente, S. 34.

188 Sofia Coppola im Interview mit Nemiroff, Perri: Interview: Somewhere Writer-Director Sofia Coppola. (20. 12. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.cinemablend.com/new/Interview-Somewhere-Writer-Director-Sofia-Coppola-22306.html> (Zugriff: 11. 04. 2014)

189 Moeck, Tim: Es war einmal ein Vater. SOMEWHERE: Ein Film und seine Zeit-Bilder. In Wende: Film-Konzepte, S. 89-108, S. 94.

bewusst wird. Cleo gibt Johnnys alltäglichen Leben einen „Riss“¹⁹⁰, denn sie beginnt ihn ansatzweise aus seinem Schwebestand zu reißen. Das Auftauchen von Cleo ist „der *inciting incident*, der ihm klarmacht, dass in seinem Leben nichts am richtigen Platz ist“.¹⁹¹ Sofia Coppola hat diesen Zustand der Schweben und die Bedeutung der Vater-Tochter-Beziehung in einem Interview folgendermaßen umschrieben:

I feel like he's so out of balance and drifting. It's, like, he's just not kinda there. I felt like he was a likeable person underneath. [...] So when he's with the kid, you can see there's something sweet kinda underneath his blankness. He's numb and needs waking up. I wanted him to be a nice guy, even though he's a mess. [...] I think he's oblivious, but then starts to come out of his daze after spending time with his daughter, who's so full of life.¹⁹²

Dem Sujet der Schwelle – dem Zwischenbereich – kann in *Somewhere* auf mehreren Ebenen sinnstiftendes Potential beigemessen werden. In erster Instanz widmet sich der Film auf thematischer Ebene dem Bereich des Dazwischen. Die Story dreht sich um das Leben des Schauspielers Johnny Marco, doch es geht nicht um skandalöse und aufsehenerregende Erlebnisse aus der Celebrity-Welt. Ganz im Gegenteil widmet sich der Film dem Alltag eines Schauspielers, denn erzählt wird von der wenig spektakulären Zeit zwischen Dreharbeiten. Es ist gerade dieses Dazwischen, auf das bei der filmischen Inszenierung besonderes Augenmerk gelegt wird. In Szene gesetzt werden primär solche Momente, die Johnny beim Zeitvertreib zeigen, also bei zeitüberbrückenden und zerstreuen Tätigkeiten in seiner Freizeit. In zweiter Instanz nimmt der Bereich der Schwelle auch auf räumlicher Ebene eine bedeutungstragende Funktion ein. Das Hotel lässt sich, wie schon an früherer Stelle behandelt wurde, unter anderem infolge seines transitorischen Charakters als ein Zwischenort definieren. Das Hotel tritt als eine Zwischenwelt in Erscheinung, da es in den entsprechenden Räumlichkeiten, abgeschottet von seiner Umgebung, grundsätzlich Menschen beherbergt, die sich physisch im Durchgang und teilweise auch persönlich im Übergang, wie Bégout betont „*in einem Moment des Aufbruchs*“¹⁹³, befinden. An dieser Stelle soll der Fokus nun auf den Titel des Films gelegt werden, denn dieser ist symptomatisch für die Thematik der Story. Der Titel *Somewhere*, in deutscher Sprache „Irgendwo“, scheint auf die Belanglosigkeit von Johnnys Aufenthaltsort anzuspielen. Zwar steht der Aufenthalt im Hotel im Zentrum der Handlung und nimmt für diese auch symbolischen Charakter ein, irrelevant ist jedoch der konkrete Hotelort. Der vorherrschende Ort der Handlung ist das legendäre und altherwürdige *Chateau Marmont*, tatsächlich könnte auch ein anderes luxuriöses Hotel in L.A. oder auch ein Hotel in einem

190 Vgl. Moeck: Es war einmal ein Vater, S. 105.

191 Ebd.: S. 105.

192 Sofia Coppola im Interview mit Giroux, Jack: Awards Interview: Sofia Coppola Talks 'Somewhere'. (30. 12. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://filmschoolrejects.com/features/awards-interview-sofia-coppola-talks-somewhere.php> (Zugriff: 11. 04. 2014)

193 Bégout: Motel, S. 91. Auf die Relevanz dieses Momentes im Kontext des Hotels ist an früherer Stelle dieses Kapitels bereits eingegangen worden.

anderen Land Schauplatz sein. Relevant ist einzig und allein der Aufenthalt in einem Hotel, da dies sinnstiftend für die Story ist. Dies zeigt sich vor allem in jenen Szenen des Films, in denen Johnny zusammen mit Cleo nach Italien reist und für diese Zeit unmittelbar ein anderes luxuriöses Hotel auf das *Chateau Marmont* folgt. Denn auch in diesem Hotel wird jeder Wunsch in die Realität umgesetzt, auch hier unterscheiden sich Johnnys Tätigkeiten kaum von jenen im *Chateau Marmont*: er schwimmt mit Cleo im Pool, ist von schönen Frauen umgeben und lässt sich Essen auf das Zimmer bringen. Es ist egal wo Johnny ist, er ist irgendwo in einem Hotel; das luxuriöse Hotel in Italien tritt als eine bloße Fortsetzung von seiner dauerhaft gemieteten Suite in L.A. in Erscheinung. Auf dritter Ebene lässt sich die Verortung Johnnys auf der Schwelle mit Blick auf seine Persönlichkeit ausmachen, denn auch was ihn persönlich und seinen Lebensweg betrifft, befindet sich Johnny irgendwo im Dazwischen. Er ist in einer Übergangssituation, in einer Identitätskrise, in der er mit Einsamkeit und Leere konfrontiert wird. Auch in diesem Kontext lässt sich eine eindeutige Relation zum Titel des Films hinweisen, denn *Somewhere* steht symptomatisch für Johnnys persönlichen Zustand. Gemäß seiner Orientierungslosigkeit und Verlorenheit ist die Verortung Johnnys im Irgendwo die zentrale Thematik des Films. Dieser Übergangssituation entspricht das physische Verhaftetsein in der Welt des Hotels – Johnny befindet sich sowohl aufgrund der leiblichen Gebundenheit als auch aufgrund der damit einhergehenden persönlichen Identitätskrise beziehungsweise der Übergangssituation im Irgendwo.

Der Filmstar Johnny Marco befindet sich im Stillstand, das Gefangensein in der banalen Routine und Monotonie seines Alltags hat zu gleichgültiger Erstarrung geführt. Die Verlorenheit und seine damit verbundene Verortung im Irgendwo ist auch auf formaler Ebene präsent und wird visuell in zahlreichen Bildern umgesetzt. Auf die Relevanz der Eröffnungssequenz, deren Analyse gezeigt hat, dass das richtungslose Kreisen des Autos metaphorisch für Johnnys Lebenssituation gedeutet werden kann, ist bereits an früherer Stelle eingegangen worden. Trotz der schnellen Bewegung des Ferraris, der das Bild regelmäßig durchquert und abwechselnd von links nach rechts und vice versa vorbeirast, steht das zu keinem eigentlichen Ziel führende Kreisen im Zentrum der Szene. Unabhängig davon, wie oft der Kurs umrundet wird und wie schnell das Auto dabei ist, es wird in keinem tatsächlichen Vorwärtsschritt im Sinne von zielführender Veränderung resultieren. Die Bedeutung dieser Bewegung, die eigentlich Stillstand meint, kann symptomatisch für Johnnys Lebenssituation gesehen werden und wird auch an anderen Stellen des Films erneut aufgegriffen. Immer wieder wird Johnny bei eigentlich bedeutungslosen Tätigkeiten gezeigt, die keine bestimmte Handlungsintention oder Zielrichtung zum Inhalt haben, sondern vielmehr der Zerstreuung dienen. Als Beispiel hierfür kann jene Szene erwähnt werden, in der Johnny scheinbar vollkommen ziellos durch die Stadt fährt, an einer Ampel

auf eine attraktive Frau trifft und dieser spontan bis zu ihrem Einfahrtstor folgt, hinter dem diese mit ihrem Auto verschwindet [8:57-10:15]. Diese Szene zeigt einerseits die Ziellosigkeit des Filmstars und dessen zeitvertreibendes Umherirren, andererseits impliziert sie die Bedeutungslosigkeit seiner Handlung, denn sie führt zu keiner Änderung der persönlichen Situation. Im Laufe des Films zeichnet sich deutlich ab, dass auch die anderen Bekanntschaften und diversen Treffen mit den unterschiedlichsten Frauen keine tiefere emotionale Bedeutung haben. Aufgrund der Tatsache, dass nur kurze gemeinsame Momente mit einander abwechselnden Frauen gezeigt werden, die jedoch nie an Tiefe und emotionaler Bedeutung gewinnen, wird deutlich, dass sie Johnny nur dem Zeitvertreib dienen. Die metaphorische Bedeutung des richtungslosen Kreisens, welches zwar Bewegung zeigt, dennoch Stillstand repräsentiert, gewinnt auch im Kontext des Poledance an herausragender Bedeutung. Johnny Marco lässt in *Somewhere* zwei Mal die komplett gleich aussehenden Pole-Tänzerinnen Cindy und Bambi auf sein Zimmer kommen. Beide Male liegt Johnny regungslos im Bett, während die beiden Tänzerinnen in kreisenden Bewegungen um die mitgebrachten Stangen tanzen. Einerseits wird durch die mehrmalige Darbietung des Poledance, andererseits auch durch das Einschlafen Johnnys während der Show, die Alltäglichkeit und die Monotonie dieser Handlung betont. Ähnlich wie in den vorher erwähnten Beispielen wird auch in diesen beiden Szenen der Fokus auf Johnnys konstante Gleichgültigkeit und seine Leere gelegt. Denn die Anwesenheit der beiden Tänzerinnen führt zu keiner Veränderung, sie dient lediglich der Zerstreuung und nach deren Verabschiedung ist Johnny wieder allein in seiner Hotelsuite. Analog zu der kreisenden und ziellosen Bewegung des Ferraris, wird auch in diesen Szenen der Fokus auf die gleichbleibende Unveränderlichkeit – den Stillstand – gelegt. Hier ist es jedoch der Poledance, dem insofern Symbolkraft beigemessen kann, als diese Tanzbewegung in monotoner Bedeutungslosigkeit verharrt, wie Lisa Gotto feststellt:

Entscheidend für den Poledance ist nun, dass er das Verhältnis von Bewegung und Stillstand als etwas Gleichzeitiges zu sehen gibt, insofern die Drehung um die vertikale Achse kaum raumgreifende Bewegung darstellt, sondern die Stasis des Gleichbleibenden aufruft. [...] Beim Poledance verharrt die Monotonie der Drehbewegung im Kreisen um eine Achse, die bedeutungslos bleibt.¹⁹⁴

In diesem Sinne lässt sich konstatieren, dass die scheinbar physische Bewegung – sei es das Fahren im Ferrari oder die kreisenden Tanzbewegungen beim Poledance – Relevanz in ihrem tatsächlichen Stillstand erfährt und infolgedessen als Metapher für den Schwebezustand von Johnny Marco fungiert. Diese in *Somewhere* visuell dargestellten Momente des richtungslosen Kreisens stehen repräsentativ für die Orientierungslosigkeit und Verlorenheit Johnny Marcos – die inhaltliche Thematik dieses Schwebezustands nimmt auf

194 Gotto: Drehmomente, S. 43.

formaler Ebene weitaus aussagekräftigere und zugleich präsentere Bedeutung als auf der sprachlichen Ebene ein. Es sind nicht die Dialoge Johnnys mit der ihn umgebenden Umwelt, sondern in erster Instanz die Bilder, welche ihn bei bedeutungsleeren und belanglosen Aktivitäten zeigen und somit die Thematik seiner Krisensituation transportieren. Denn im Kontext all der zuvor erläuterten Beispiele wird das ziellose Element und der entleerte Sinn dieser zeitvertreibenden Tätigkeiten betont. Entsprechend dieser Tätigkeiten, die bedeutungslos bleiben und symbolisch als richtungsloses Kreisen beschrieben werden können, dreht sich auch die Figur selbst im Kreis. Denn Johnny hat die Orientierung und das Ziel verloren, er weiß weder in welche Richtung sein Leben gehen soll noch kommt er darin voran. So wie seine zerstreuen Freizeitaktivitäten, die Bewegung sind, aber eigentlich Stillstand repräsentieren, ist auch seine Person vollkommen im Stillstand verhaftet.

Die Thematik der Einsamkeit und der inneren Leere ist die gesamte Filmhandlung hindurch sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene präsent. Neben den eigentlichen inhaltlichen Geschehnissen wird diese Thematik unter anderem auch mittels Gestik und Mimik, aber auch durch Musik und die Bildgestaltung transportiert. An dieser Stelle soll das Augenmerk nun auf eine besondere Art der Inszenierung gerichtet werden, denn auf formaler Ebene wird mithilfe bewusst eingesetzter filmästhetischer Mittel die Isolation Johnnys verdeutlicht. In zahlreichen Einstellungen wird Johnny immer wieder auf der Bildebene visuell von seiner Umgebung abgegrenzt. Indem sich die Kamera auf ihn richtet und die ihn umgebende Umwelt außerhalb des Kaders ist, wird die Isolation Johnnys auch durch die Bildinszenierung transportiert. Als Beispiel hierfür soll jene Szene angeführt werden, in der Johnny auf einer Party mit einer Frau in seinem Zimmer verschwindet. Auf der Bildebene wird nur gezeigt, wie die beiden zusammen in seinem Bett liegen und Johnny einschläft, in der nächsten Einstellung ist Johnny bereits allein in seinem Bett zu sehen [24:33-26:15]. Darüber hinaus wird in zahlreichen anderen Szenen Johnny immer wieder allein in seiner Hotelsuite gezeigt und seine Einsamkeit in Szene gesetzt. Er bekommt zwar regelmäßig Besuch von attraktiven Frauen, zwei Mal lässt er Pole-Tänzerinnen auf sein Zimmer kommen oder er feiert Partys in den Räumlichkeiten des *Chateau Marmont*. Doch nach diesen zeitvertreibenden Aktivitäten, wenn seine Gäste verschwunden sind und Johnny alleine in seinem Hotelzimmer ist, ist die Einsamkeit und Leere, die ihn überfällt, omnipräsent. In solchen Situationen tritt die Bedeutung des Stillstands und der Leere sogar besonders deutlich hervor, denn mittels der statischen Kamera wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten vollkommen auf die nicht handlungsvorantreibenden Situationen gerichtet. Als Beispiel sind vor allem jene Szenen zu nennen, die Johnny allein in seiner Hotelsuite verbringt. Zurückgeworfen auf sich selbst, sitzt er auf der Couch, starrt vor sich hin, raucht hin und wieder eine Zigarette oder trinkt Alkohol. Die Besonderheit solcher bewusst

inszenierter einsamer Momente besteht in der Betonung ihrer Leere, die durch die vergleichsweise unüblich langandauernde Fokussierung der Kamera Bedeutung erfährt. Diese Bilder dienen nicht dem Handlungsfortschritt, sondern rücken den Stillstand in den Mittelpunkt ihres Interesses – Johnnys physisches Nichtstun korrespondiert mit seinem persönlichen Stillstand.

4. Fazit

An dieser Stelle sollen noch einmal die zentralen Erkenntnisse der vorhergehenden theoretischen und analytischen Betrachtungen zusammengefasst werden. Es hat sich gezeigt, dass der Aufenthalt im Hotel repräsentativ für den jeweils persönlichen Zustand der Figuren steht. Die physische Verortung an diesem transitorischen Ort – einem Ort der Schwelle – entspricht der jeweils persönlichen Lebenssituation der drei Protagonisten. Im Zuge der Analysen des vorliegenden Kapitels hat sich herauskristallisiert, dass sich grundlegende themenrelevante Aspekte des Aufenthalts an diesem künstlich geschaffenen Zuhause in beiden Filmen nahekomen und die dementsprechenden Beweggründe hierfür ähnlichen Motiven entspringen. Alle drei Protagonisten befinden sich in persönlicher Hinsicht in einem Moment der Schweben, in einer Übergangssituation. Während Charlotte am Ende eines alten Lebensabschnitts steht und den neuen noch nicht in Angriff nehmen kann, befinden sich die beiden Schauspieler Bob und Johnny eher in einer Sackgasse eines schon vor längerer Zeit gewählten Lebensweges. Allen drei gemeinsam ist das Gefühl der Orientierungslosigkeit. Auffallend hierfür ist, dass die Beweggründe für den Aufenthalt im Hotel ähnlichen Motiven entspringen. Sowohl Charlotte und Bob in *Lost in Translation* als auch Johnny in *Somewhere* befinden sich in einer Krisensituation – in diesem Kontext steht die Verortung im Hotel metaphorisch für den Aspekt der Flucht. Es hat sich gezeigt, dass alle drei Protagonisten vor persönlichen Problemen fliehen und in den Räumlichkeiten des Hotels Zuflucht suchen. Während Charlotte und Bob die Reise nach Japan als eine willkommene Auszeit von ihrem Alltagsleben betrachten, erweist sich Johnny Marcos dauerhafter Aufenthalt im *Chateau Marmont* als Flucht vor Verpflichtungen und vor zu tragender Verantwortung.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Aufenthalt im Hotel in *Lost in Translation* und in *Somewhere* symbolisch für die Figur steht und mit einer dementsprechenden Bildgestaltung des filmischen Raumes harmonisiert. Insofern sich das Hotel als ein Zwischenort, ein Ort der Schwelle, definieren lässt, entspricht die physische Gebundenheit

der Protagonisten an den Ort der Schwelle dem jeweils spezifischen psychischen Schwebeszustand der Figur in der Handlung.

F. Das Hotel als Bedrohungsszenario

In diesem Kapitel soll die Thematik des bedrohlichen Charakters während des Aufenthalts im Hotel in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden. Dieser Aspekt wird dabei auf zwei zentralen Ebenen analysiert, wobei zunächst die Thematik der Bedrohung auf inhaltlicher Ebene fokussiert wird. In einem nächsten Schritt sollen anschließend die aufgestellten Überlegungen mittels einer detaillierten Analyse der filmästhetischen Inszenierung überprüft werden.

1. Theoretische Grundlagen

Ein Großteil der hier angeführten Erläuterungen ergibt sich aus den bereits in den vorigen Kapiteln gewonnenen Ergebnissen. Durch das erneute Aufgreifen dieser Erkenntnisse können diese nun weitergedacht und komplexer ausgestaltet werden. Im Zentrum stehen hierbei vor allem der Aspekt der Anonymität des Nicht-Ortes im Sinne von Marc Augé und die daraus resultierenden Phänomene der Einsamkeit und der Entfremdung, welche grundlegend mit dem transitorischen Ort des Hotels in Verbindung stehen.¹⁹⁵ Im Kontext der beiden Filme *Lost in Translation* und *Somewhere* lässt sich auf den ersten Blick nicht sofort der Aspekt der Bedrohung oder sogar ein Bedrohungsszenario ausmachen. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die Protagonisten während ihres Aufenthalts im Hotel durchaus mit dieser Thematik konfrontiert beziehungsweise ihr ausgesetzt werden. Tatsächlich erfolgt dies nicht auf physischer Ebene – die Protagonisten müssen weder einem an psychischer Identitätsstörung leidendem Norman Bates noch einem zunehmend psychisch-labil werdenden Familienvater wie in *The Shining* gegenüber treten. Mit Fokus auf die hier zu analysierenden Filme lässt sich erkennen, dass Sofia Coppola in ihren Filmen nicht die physische Gewalt, sondern vielmehr die psychische Bedrohung thematisiert. Diese Bedrohung speist sich aus der spezifischen Beschaffenheit und Atmosphäre des Nicht-Ortes, welcher Anonymität und Einsamkeit hervorruft und die Protagonisten bei der Benutzung des Hotels damit konfrontiert.

Im Zentrum der Handlung der beiden zu analysierenden Filme von Sofia Coppola steht das Individuum, welches sich aufgrund seiner Abwesenheit von seinem Zuhause in einem Hotel aufhält. An diesem Ort, beziehungsweise infolge der vorhergehenden gewonnen

195 Vgl. hierzu die theoretischen Ausführungen zum Nicht-Ort in Kapitel D und Augé: Nicht-Orte, S. 104.

Erkenntnisse besser bezeichnet als Nicht-Ort, ist das Individuum – trotz aller luxuriösen Annehmlichkeiten und entgegenkommenden Versuche der Hotelangestellten, den Aufenthalt des Hotelgasts so angenehm wie möglich zu gestalten – fremd. Im Zuge dieser Fremdheitserfahrung, welche in *Lost in Translation* aufgrund der räumlichen und kulturellen Distanz an Intensität zunimmt, erfolgt die unmittelbare Konfrontation mit dem Unbekannten. Auffällig ist, dass dieser Faktor auf zwei zentralen Ebenen zum Tragen kommt. In der Ausgangssituation werden die Protagonisten zunächst auf räumlicher Ebene, nämlich konkret durch ihre Abwesenheit von ihrem Zuhause, mit der ihnen unbekannten Umgebung konfrontiert. In einem weiteren Schritt erfolgt darauffolgend und aus dieser Tatsache resultierend das Fremdwerden der eigenen Person. Der Aufenthalt im Hotel bedingt das Zurückgeworfensein auf sich selbst, wodurch die Protagonisten dazu angehalten werden, sich selbst zu reflektieren. Trotz der Anwesenheit vieler Hotelgäste und zahlreichen anderen Menschen, wird der einzelne Hotelgast oftmals von einem bestimmten Gefühl der Leere heimgesucht. Dieses Gefühl geht einher mit der dem Nicht-Ort Hotel konstitutiven Eigenschaft der Einsamkeit sowie der Isolation der beherbergenden Gäste von der sie ansonsten umgebenden Außenwelt. In den beiden vorliegenden Filmen fungiert diese Leere als Projektionsfläche für die innere Leere der Figur. Diese wird den Figuren gerade durch die Anwesenheit in den Hotelräumlichkeiten besonders bewusst und als unmittelbares Resultat drauf folgt die Reflexion der eigenen Lebenssituation und die Auseinandersetzung mit sich selbst. Diese bewusstwerdende Erfahrung ist unmittelbar an das Phänomen der Bedrohung gekoppelt, stellt sie doch das jeweilige individuelle Konstrukt eines Persönlichkeitsbildes und somit letztendlich die eigene Person in Frage. Durch die aktive Reflexion nehmen die Protagonisten Distanz zu sich selbst und werden infolgedessen mit dem Erfahrungsmoment der Entfremdung konfrontiert. Als Ausdruck dieser Erfahrung, welche in der jeweiligen Ausformung als Bedrohungsszenario verstanden werden kann, werden in den Protagonisten Orientierungslosigkeit und Unbehagen geweckt. Sie wissen weder, wer sie eigentlich sind noch wohin sie wollen beziehungsweise in welche Richtung sie ihr Leben führen soll. Nicht selten versuchen die Protagonisten dieser leeren Zeit zu entfliehen, denn zunächst stellt sich bei dem alleinigen Aufenthalt im Hotel das Gefühl der Leere und der Langeweile ein. Die Figuren wissen nicht, was sie mit sich selbst anfangen sollen und so suchen sie mittels Zerstreuung sich selbst und ihren Problemen zu entfliehen. Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass für den Aspekt der Bedrohung der Aufenthalt im Hotel zentral ist, denn das Bedrohungsszenario speist sich aus der Fremdheitserfahrung und konkretisiert sich schließlich in der intensiven sowie jeweils individuellen Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Mit Blick auf diese Thematik ist der Ort des Schauplatzes also geradezu konstitutiv, bedingt doch eben das Hotel in seiner Funktion als Nicht-Ort die Isolation und die damit verbundene Fremdheitserfahrung.

Im Zuge vorhergehender Abhandlungen hat sich bereits gezeigt, dass das Hotel als eine Art geschlossene Welt für sich betrachtet werden kann. Charakteristisch für diesen transitorischen Ort ist das Abgeschottetsein, die Herauslösung des Individuums aus der Gesamtgesellschaft. Den Gästen wird für die Dauer ihres Aufenthalts ihre persönliche Historie und ihre Individualität entrissen, sie sind eine Nummer unter vielen Gästen, eine endlos und beliebig ersetzbare „Leerstelle [...], durch die jeder ersetzbar scheint und die von jedem beliebigen eingenommen werden kann“.¹⁹⁶ Diese Überlegung entspricht jener Augés, demnach der Raum des Nicht-Ortes Einsamkeit und Ähnlichkeit schafft¹⁹⁷ und die Benutzung eines solchen geteilte Identität unter den Passagieren, hier den Hotelgästen, erzeugt.¹⁹⁸ Ebenso werden im Bereich des Hotels unter den Anwesenden bestimmte Verhaltensregeln geltend gemacht. Besondere Gewichtung erfährt hierbei das Phänomen der Anonymität: auf die Tatsache, dass trotz der Anwesenheit vieler Menschen Einsamkeit und Anonymität vorherrschend sind, wurde bereits zu Beginn der Arbeit Augenmerk gelegt. Des Weiteren machen die ungeschriebenen Verhaltensregeln innerhalb des Hotels meist Gleichgültigkeit unter den Gästen geltend, sodass dies meist auch hier in Anonymität resultiert. Als Beispiel hierfür lassen sich unter anderem Liftfahrten erwähnen, während der die anwesenden Gäste meist Augenkontakt und Dialog miteinander vermeiden. Die folgenden Analysen werden sich nun auf Basis der theoretischen Betrachtungen auf den konkreten Aspekt der Entfremdung in *Somewhere* und *Lost in Translation* konzentrieren.

2. Filmanalyse – *Lost in Translation*

In dem hier nun folgenden filmanalytischen Abschnitt soll der Frage nach dem Vorhandensein und der Komplexität eines Bedrohungsszenarios in *Lost in Translation* nachgegangen werden. Im Zentrum dieses Kapitels liegt der Fokus auf dem Phänomen der Entfremdung und der Identitätssuche. Die hier vertretene These resultiert aus der Annahme, dass sowohl Bob als auch Charlotte während ihres Aufenthalts im Hotel mit diesen durchaus beängstigenden Erfahrungen konfrontiert werden, wobei diese Erfahrungsmomente als das Bedrohungsszenario interpretiert werden können. Darüber hinaus werden die Figuren auch außerhalb des Hotelkomplexes aufgrund der kulturellen und sprachlichen Differenzen mit entfremden Erfahrungsmomenten konfrontiert, die in diesem Kapitel nicht unbeachtet bleiben sollen. Jedoch, so lässt sich an dieser Stelle konstatieren, fußen die Erfahrungsmomente der Entfremdung im Innen- und Außenbereich auf sich zum Großteil divergierenden auslösenden

196 Bahr: Die Sprache des Gastes, S. 32.

197 Vgl. Augé: Nicht-Orte, S. 104.

198 Vgl. Ebd.: S. 102.

Momenten. Während Charlotte und Bob im Zuge ihrer Unternehmungen und Erkundungen in der japanischen Metropole vor allem mit auf kulturellen Divergenzen beruhenden Entfremdungsmomenten konfrontiert werden, speist sich im Innenbereich des Hotels diese entfremdende Erfahrung primär aus der hotelspezifischen Atmosphäre des Nicht-Ortes und mit den damit einhergehenden Erfahrungen des Selbstverlusts.

2.1. Entfremdung

Die Thematik der Entfremdung ist den gesamten Film hindurch sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-ästhetischer Ebene präsent. Dabei ist auffallend, dass Charlotte und Bob zugleich auf mehreren Ebenen damit konfrontiert werden, worauf der Titel des Films bereits einen ersten Hinweis gibt. Dieser löst zunächst vor allem Assoziationen zu der sprachlichen Verlorenheit der Protagonisten in Tokio aus, tatsächlich werden Filmbeispiele im weiteren Verlauf untermalen, inwiefern inhaltliche Bedeutungen bei der Übersetzung in eine andere Sprache verloren gehen. Es wird sich zeigen, dass der Titel *Lost in Translation* neben der sprachlichen und kulturellen Verlorenheit der Figuren in der Fremde auch auf die persönliche Verlorenheit von Bob und Charlotte mit Blick auf ihre unmittelbare Umgebung hinweist. Hettich konstatiert, dass „Tokio und seine unbekannte Sprache [...] zum Sinnbild der metaphysischen Verlorenheit der beiden in dieser Stadt Fremden [werden], auf die der mehrdeutige Titel des Films anspielt“.¹⁹⁹ Inwiefern die Mehrdeutigkeit des Titels repräsentativ für die vielschichtige Entfremdung der beiden Figuren steht, soll nun in folgenden Überlegungen eingehend behandelt werden.

In erster Instanz erfahren die Figuren Entfremdung aufgrund des Aufenthalts in einem ihnen fremden Land, der andersartigen Umgebung und der kulturellen Differenz. Das Verhältnis der beiden Protagonisten zur Außenwelt ist geprägt von Miss- und Unverständnissen, denn die japanische Stadt Tokio mitsamt ihren kulturellen und sprachlichen Differenzen erscheint zumeist als undurchsichtige Parallelwelt. Bereits zu Beginn des Films wird auf die Andersartigkeit und die damit verbundene Fremdheitserfahrung hingewiesen. Repräsentativ dafür scheinen die ersten gesprochenen Worte innerhalb des Filmgeschehens zu stehen, bei denen es sich um eine Lautsprecherdurchsage auf dem Flughafen in Tokio in japanischer Sprache handelt. Die Thematik der Fremdheitserfahrung und das Phänomen der Entfremdung aufgrund von Unverständnis wird zunächst auf der Tonebene eingeführt. Kurz darauf folgt die fortführende Etablierung dieses Themas auch auf der Bildebene. Die

¹⁹⁹ Hettich: Die Melancholische Komödie, S. 36.

Taxifahrt Bobs zum Hotel gestaltet sich als eine kleine Entdeckungsreise, noch halb verschlafen blickt der Filmstar aus dem Autofenster auf die pulsierende Stadt, auf die blinkende Fülle an Leuchtreklamen und ebenso staunend sieht er an den gigantischen Hochhäusern empor. Die in dieser Weise bereits in den ersten Szenen des Films etablierte Thematik der Fremdheitserfahrung wird im weiteren Verlauf immer wieder aufgegriffen und in ihrer Gestaltung variiert. Als Beispiel hierfür lassen sich die japanischen Schriftzeichen erwähnen, die über die unterschiedlichsten Bereiche des städtischen Raumes verteilt sind. Sowohl Bob, der bei seiner Taxifahrt zum Hotel die fremdartigen Schriftzeichen der Leuchtreklamen betrachtet, als auch Charlotte, die beispielsweise bei der U-Bahn-Station an den Ausgängen fast nur japanische Schriftzeichen erblickt, werden mit kompletter sprachlicher Verständnislosigkeit konfrontiert. Eine ähnliche Erfahrung machen Charlotte und Bob in einer anderen Szene des Films, als sie beim Betrachten der Speisekarte in einem Sushi-Restaurant erkennen, dass sich die abgebildeten Fotografien der Speisen scheinbar komplett gleichen und darunter die Gerichte nur in japanischen Schriftzügen angeführt sind. In diesem Kontext kristallisiert sich im Kontrast zu Tokio die Bedeutung des Hotels als geschützter Bereich heraus, denn innerhalb der hotelspezifischen Räumlichkeiten wird bewusst der Versuch unternommen, die kulturellen Divergenzen zu Gunsten international geltender Standards auszugleichen. Der ambivalente Charakter dieser funktionalen kulturausgleichenden Bestrebungen, welcher sowohl Wiedererkennungswert als auch Anonymität kreiert, ist bereits in Kapitel D thematischer Gegenstand der Analyse gewesen.

Besonders deutlich wird die interkulturelle Verständigungsproblematik in Bobs Arbeitsumfeld. Vor allem die Dreharbeiten zu dem Whiskey-Werbespot für die Firma *Suntory* gestalten sich äußerst schwierig, denn die lang andauernden Redeflüsse des Regisseurs werden von der Dolmetscherin bloß in einfache und kurze Imperativsätze übersetzt. Es wird deutlich, dass der Regisseur mit Bobs Performance nicht zufrieden ist, völlig unklar bleibt bei der Übersetzung der Dolmetscherin jedoch abermals, was Bob anders hätte machen sollen und was nun von ihm verlangt wird. Die Inhalte der Sätze, die in japanischer Sprache an ihn gerichtet werden, gehen in der Übersetzung verloren – Bob ist in solchen Situationen im wahrsten Sinne des Wortes „lost in translation“. Auch bei dem Fotoshooting für *Suntory* an einem anderen Tag oder bei dem Auftritt in einer bekannten japanischen Fernsehshow bleibt Bob rätselhaft, was von ihm erwartet wird. Entweder muss er mehrmals die Anweisungen aufgrund der divergierenden Aussprache des Englischen hinterfragen, wenn beispielsweise der Fotograf ihn bittet wie „Logel Moole“ oder „The Lat Pack“ zu posieren, oder er versteht überhaupt nicht, was um ihn herum passiert, wie zum Beispiel bei seinem Auftritt in der Fernsehshow. Doch auch nach der Arbeit setzt sich die Verständigungsproblematik fort. Denn auch die Anweisung der japanischen Prostituierten, die als Gastgeschenk auf sein

Zimmer geschickt wird und die von ihm mehrmals „Lip my stocking“ fordert, kann Bob zunächst nicht verstehen. Als er schließlich doch ihrem Wunsch nachgeht, beginnt diese um Hilfe zu schreien und fällt mit ihm zu Boden. Der Großteil dieser oftmals slapstickartigen Szenen basiert auf der sprachlichen Barriere, indem eine erfolgreiche Kommunikation nicht glückt. Entweder geht der Inhalt der gesprochenen Worte verloren oder die Figuren bleiben vollkommen im Unklaren darüber, welche Bedeutung die in japanischer Sprache produzierten Wörter oder Zeichen haben könnten. Darüber hinaus nimmt im kommunikativen Kontakt zwischen den US-Amerikanern und den Japanern auch die sozial-kulturelle Komponente eine zentrale Barriere ein, die ebenso oft zu Verständnislosigkeit seitens der Figuren führt. Sowohl für Charlotte als auch für Bob bleiben viele Verhaltensweisen des japanischen Volkes rätselhaft. Schon die Begrüßungsszene des Filmstars in der Hotellobby erhält durch die übertriebenen Höflichkeitsfloskeln der Japaner, des Händeschüttelns und der zahlreichen demonstrativen Verbeugungen einen skurrilen Beigeschmack. Während Bob eher Gefahr läuft unangemessen zu reagieren und immer wieder interkulturellen Missverständnissen ausgesetzt ist, beobachtet Charlotte vorrangig mit großem Interesse die fremde Kultur und staunt still. Sie unternimmt zahlreiche Erkundungen in der Stadt, besucht Tempelanlagen, fährt nach Kyoto oder beobachtet das für sie fremdartige Verhalten Jugendlicher in den laut dröhnenden Spielhallen.

Eine besondere filmtechnische Auffälligkeit ist die Tatsache, dass all die Wörter, die in japanischer Sprache sowohl in mündlicher als auch in geschriebener Form transportiert werden, in Originalform und somit für den Rezipienten ohne Untertitel beziehungsweise unübersetzt bleiben.²⁰⁰ Sowohl die Dialoge zwischen Japanern als auch die in japanischer Sprache an die Protagonisten gerichteten Sätze sowie auch in geschriebener Form präsentierte Inhalte, mit denen die Figuren konfrontiert werden, bleiben unverständlich. Die Verwendung dieser Technik macht dem Rezipienten das, auf der interkulturellen Thematik basierende Phänomen der Fremdheitserfahrung unmittelbar erfahrbar. Analog zu Bob und Charlotte wird auch der Rezipient mit dem Gefühl der Entfremdung und dem Verlorensein in der Fremde konfrontiert. Auch dem Zuschauer bleiben beispielsweise die Anweisungen des Regisseurs rätselhaft, der Besuch der Prostituierten und deren Verhaltensweisen unklar und die japanische TV-Show hinterlässt den Eindruck des chaotisch Überdrehten und Verrückten. Die Thematik der interkulturellen Differenzen beschränkt sich jedoch keineswegs auf das Aufeinandertreffen von Vertretern der amerikanischen und japanischen Kultur. Sprachliche Unverständlichkeiten und Missverständnisse sind im Laufe des Films auch im Kontext anderer Nationalitäten präsent, wobei hierfür dem Titel des Films aussagekräftiges Potential beigemessen werden kann:

200 Vgl. Gottgtreu: Tokio Hotel, S. 281f.

Wie bereits die Titelgebung andeutet, setzt Coppola eher beim Prozess der Übertragung und den Möglichkeiten der Aneignung und des Transfers in beide Richtungen an. Die Abstände bleiben dennoch groß. Vieles kann nicht wörtlich verstanden und in andere Ausdrücke übersetzt werden. Die sprachlichen Konfusionen und der Topos der Mehrsprachigkeit werden angedeutet und auch auf andere Nationalitäten bezogen.²⁰¹

Die sprachlichen Konfusionen, welche auf den Differenzen zwischen japanischer und amerikanischer Kultur basieren, sind zwar vorherrschend, dennoch lassen sich auch einige Beispiele für jene anderer Nationalitäten finden. Bob beispielsweise hört einem Japaner zu, der zu ihm in französischer Sprache spricht, ein anderes Mal hört er in der hoteleigenen Sauna neben ihm zwei deutschsprachige Hotelgäste über Essen sprechen. Wie in oberhalb zitierter Passage bereits angeführt, thematisiert *Lost in Translation* unter anderem die Problematik nicht funktionierender interkultureller Kommunikation. Der Großteil der Inhalte geht oftmals in der Übersetzung verloren, sodass daraus sprachliche Missverständnisse resultieren. In diesem Sinne lässt sich das sprachliche und kulturelle Verlorensein auf Bob und Charlotte beziehen, die in Japan „lost in translation“ sind und dabei mit dem Phänomen der Entfremdung konfrontiert werden.

Des Weiteren kommt auf einer zweiten Ebene die Thematik der Entfremdung auch mit Blick auf die jeweils persönlichen Beziehungen der Protagonisten zum Tragen, wie schon in dem vorhergehenden Kapitel E ausführlich thematisiert wurde. Zusammenfassend kann an dieser Stelle resümiert werden, dass Charlotte und Bob sich von ihren jeweiligen Ehepartnern entfernt haben und der Versuch einer erfolgreichen und fruchtbaren Kommunikation bei beiden Protagonisten während der gesamten Filmhandlung scheitert. Da Bob ohne seine Ehefrau nach Japan gereist ist, erfolgt der dialogische Austausch nur via Telefon oder Fax. Die Inhalte der Gespräche sind entweder belangloser Basis oder drücken gereizte Vorwürfe seiner Ehefrau aus. Auch Charlotte und John leben in zwei verschiedenen Welten, den gesamten Film hindurch findet keine wirklich fruchtbare Kommunikation zwischen den beiden statt.

Darüber hinaus erleben die beiden Charaktere in dritter Instanz auch eine Entfremdung von sich selbst, ihren Zielen und ihren Wünschen. Diese Thematik der „Selbstentfremdung in der Fremde“²⁰² ist den gesamten Film hindurch omnipräsent und wird bereits in den ersten Filmminuten etabliert. Als Beispiel hierfür lässt sich jene Szene anführen, welche Bob bei seiner nächtlichen Taxifahrt vom Flughafen zum *Park Hyatt Tokyo Hotel* zeigt. Auf dem Weg dorthin sieht Bob sein eigenes Bild auf einem riesengroßen Werbeplakat für die Whiskeymarke *Suntory*. Verstört reibt er sich im ersten Moment ungläubig die Augen, so als

201 Gottgetreu: *Tokio Hotel*, S. 282.

202 Hettich: *Die Melancholische Komödie*, S. 64.

wäre er sich nicht im Klaren darüber, ob es sich um Realität oder um Einbildung handelt. Die Bilder dieser Szene setzen Bobs Selbstentfremdung in Szene, indem bewusst der Fokus auf die Differenz zwischen seiner tatsächlichen, privaten Persönlichkeit und seinem medialen Image als Celebrity gelegt wird. Im Zuge dieser Inszenierung „[offenbart sich] die Spaltung zwischen der biografischen Person und ihrer vorgeführten Medienpräsenz [...] sofort“.²⁰³ Während seines Aufenthalts im Hotel wird Bob immer wieder mit seinem Medienimage konfrontiert, so zum Beispiel als zwei andere Hotelgäste ihn in der Hotelbar zu erkennen glauben. Als sie ihn ansprechen, gibt Bob nur eine kurze Antwort, blockt ab und verlässt die Bar. Eine andere Szene zeigt Bob beim Zappen durch das japanische Fernsehprogramm in seinem Hotelzimmer, als er auf einem Sender überraschenderweise mit seiner medialen Präsenz in einer alten Produktion konfrontiert wird. Beim Sehen dieses Filmausschnitts hört Bob sich selbst als Filmfigur mit japanischer Synchronstimme mit einem Schimpansen sprechen. Unabhängig davon, dass seine Stimme in das Japanische synchronisiert wurde, wird deutlich, dass Bob sein Filmbild mit Distanz betrachtet und sich selbst fremd geworden ist [16:36-16:56]. Ähnlich wie die Dreharbeiten des Whiskey-Werbespots, für die er extra angereist ist, lässt er den Auftritt in der TV-Show und auch seinen Starrummel in Japan widerwillig und distanziert über sich ergehen. Seine Interessen liegen eigentlich in anderen Bereichen, viel lieber würde er zum Beispiel Theater spielen, wie er in einem Gespräch mit Charlotte anmerkt. Nicht einzig und allein, aber primär vor allem in den Räumlichkeiten des Hotels, wird Bob Harris immer wieder mit seinem Medienimage konfrontiert – so unter anderem bei einem eigens für ihn organisierten Empfang bei der An- und Abreise im *Park Hyatt Tokyo Hotel*, bei einem nächtlichen Drink in der Hotelbar und auch im halb-privaten Bereich seines Hotelzimmers beim Fernsehen.

Die Entfremdung innerhalb des Hotels basiert vor allem auf dem Fremdwerden der eigenen Person als unmittelbares Resultat der Verwendung des Nichts-Ortes, welcher seine Benutzer aufgrund der geteilten Identität innerhalb dieses Raums von den gewohnten Bestimmungen und eigentlichen Kontexten löst. Augé betont in diesem Zusammenhang die Gefahr des Selbstverlustes, da der Hotelgast im Zuge einer solchen Befreiung mit einem fremdartigen Bild seiner selbst konfrontiert wird. Der Selbstverlust Bobs und die Entfremdung von der eigenen Person konkretisiert sich bei ihm primär über die Infragestellung seines Medienimages und die zunehmende Distanzierung zu seinem bisher geführten Leben. Besondere Gewichtung erfährt hierbei die Bildgestaltung, welche die Thematik der Entfremdung auch mittels bewusster filmästhetischer Stilik transportiert. Ab dem Zeitpunkt von Bobs Eintritt in den Hotelbereich manifestiert sich dessen physische und psychische

203 Gottgetreu: Tokio Hotel, S. 277.

Entfremdung durch eine darauf konzentrierte Inszenierung.²⁰⁴ Schon unmittelbar nach Bobs Ankunft im Hotel wird bei der Liftfahrt seine Abgrenzung zu der ihn umgebenden Personengruppe fokussiert. Auffallend ist hierbei die besondere kompositorische Gestaltung des Bildes: Bob steht in der Mitte des Bildfeldes, die Kamera ist frontal auf ihn gerichtet und zeigt ihn zwischen beinahe vollkommen gleich gekleideten Japanern aufgrund des merklichen Größenunterschieds herausragen.



Abb. 17: Das Motiv der Entfremdung I

Neben den sprachlich-kulturellen Differenzen und daraus resultierenden Komplikationen trägt auch die Anwesenheit im Hotel merklich zu dem Gefühl der Isolation und Einsamkeit bei. Ott und Keeling bemerken hierzu: „The shot [...] suggests he is out of place, ‚a stranger in a strange land‘. Subsequent scenes reinforce, often comically, Bob’s sense of isolation and placelessness“.²⁰⁵ Als weitere Beispiele hierfür lassen sich Szenen nennen, in denen Bob von hotelinternen Objekten umgeben ist und diese seine Abgrenzung von der Umwelt in den Vordergrund kehren. So ergeben sich diverse Komplikationen aufgrund der für Bobs zu niedrigen Dusche oder dem zu kleinen Rasierer, doch auch der viel zu kurze hoteleigene Kimono oder die zu kleinen Badeschlappen seien an dieser Stelle erwähnt – all diese Einstellungen lassen sich als Metapher für Bobs entfremdende Erfahrungsmomente während seines Aufenthalts in Tokio lesen.

Ähnlich wie Bob wird auch Charlotte während ihres Hotelaufenthalts mit der Erfahrung der Selbstentfremdung konfrontiert. Deutlich wird dies beispielsweise in jener Szene, in der sie ihre Bekannte Lauren zu Hause anruft und verstört erklärt, dass sie während einer Zeremonie eines Tempelbesuchs nichts gefühlt hat und ihr John fremd geworden ist. Charlottes Erfahrung der Selbstentfremdung wird auch auf visueller Ebene immer wieder

204 Blackwood: *Parallel Hotels Worlds*, S. 287.

205 Ott, Brian L. / Keeling, Diane Marie: *Cinema and Choric Connection: Lost in Translation as Sensual Experience*. In: *Quarterly Journal of Speech* 97 (2011), H. 4, S. 363-386, S. 370.

bewusst in Szene gesetzt und durch die Bildsprache untermauert. In einer vollkommen dialogfreien Szene wird nur auf der Bildebene gezeigt, wie Charlotte das Hotelzimmer mit rosafarbenen Blüten dekoriert. Entsprechend Augés Theorie, dass ein Nicht-Ort Entfremdung bei seinen Benutzern hervorruft, kann diese Szene als Versuch Charlottes interpretiert werden, das Hotelzimmer persönlicher zu gestalten, dem unverbindlichen Nicht-Ort Identität einzuverleiben und ein Zuhause zu schaffen.²⁰⁶ In zahlreichen bildkompositorischen Variationen wird während des Filmverlaufs in Szene gesetzt, wie Charlotte in ihrem Hotelzimmer am Fenster sitzt und auf die darunterliegende Millionenmetropole blickt. Aufgrund der immensen Höhe des *Shinjuku Park Towers* kann Charlotte das faszinierende Häuser- und Lichtermeer und die scheinbar endlose Größe der Megastadt bewundern. Die Architektur des *Park Hyatt Tokyo Hotels* ermöglicht angesichts der großen verglasten Fensterfassaden und der beeindruckenden Höhe einen erhabenen Ausblick über den Verkehr, die immensen Häuserschluchten und das tagtägliche Leben auf Straßenniveau. Charlottes Blicke gleiten den gesamten Filmverlauf über immer wieder über die Millionenmetropole: so unter anderem in der Nacht, wenn sie nicht schlafen kann, tagsüber, wenn sie gedankenverloren aus dem Fenster sieht, aber ebenso während eines Telefonats nach Hause oder auch in der Badewanne. In einer der wohl bekanntesten Szenen des Films sitzt Charlotte am Fenster, während sich die Kamera von hinten an sie nähert und sich langsam um sie herum bewegt. Mittels dieser Kamerabewegungen, die die Bewegung der eigentlich statischen Figur im Verhältnis zu der darunterliegenden Großstadt fokussieren, und auch infolge der Fensterrahmen, die sich meist außerhalb des Bildfeldes befinden, wird der Eindruck einer schwebenden Seifenblase erweckt, in der die Figur distanziert die gesamte Gesellschaft beobachtet und zugleich doch nicht mit dieser in Berührung kommt.²⁰⁷ Im Zentrum dieser Szene steht also das bloße beobachtende und distanzierte Verhältnis Charlottes zu ihrer Umgebung. Auf visueller Ebene wird die Thematik der Entfremdung durch diese bewusste Bildgestaltung untermauert. Der Eindruck der schwebenden Seifenblase innerhalb derer Charlotte in Sicherheit und distanziert in Erhebung über der Großstadt einen Überblick über die gesamte Gesellschaft bekommt, ohne tatsächlich mit dieser in Berührung zu kommen, steht symbolisch für die Entfremdung von ihrer Umgebung.

Lost in Translation zeichnet sich zudem dadurch aus, dass einige Szenen des Films mit klaustrophobischen Raumkonstruktionen inszeniert sind, also mit „Räume[n], die den Eindruck räumlicher Beengtheit erzeugen“.²⁰⁸ Eine immer wiederkehrende Szenerie von räumlich begrenzten Gängen und engen Liftfahrten kennzeichnet die Bildkomposition von

206 Blackwood: *Parallel Hotel Worlds*, S. 287.

207 Wende: *Vier Filme, vier Häuser*, S. 80.

208 Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz+Fischer 2009. S. 120.

Aufnahmen innerhalb des Hotelbereichs. Die durch diesen Raumtyp evozierte Stimmung der Enge und der begrenzten Bewegungsfreiheit ruft bei dem Rezipienten Assoziationen der Bedrohlichkeit hervor und lässt sich insofern als Symbol für den bedrohlichen Charakter des Hotels deuten. Trotz der räumlichen Nähe innerhalb des Hotellifts und der Anwesenheit von zahlreichen anderen Hotelgästen, schafft der Nicht-Ort anonyme Einsamkeit und Isolation. Analog dazu lässt sich auch die symmetrische Aneinanderreihung der einzelnen Zimmertüren am Hotelgang deuten. Das grundlegende architektonische Strukturelement innerhalb eines Hotels, welches Stock für Stock Zimmer an Zimmer reiht, betont abermals die Anwesenheit zahlreicher Hotelgäste, die anonym und nur durch Zimmerwände voneinander getrennt nebeneinander leben. Darüber hinaus verstärkt sich in diesen Szenen durch die geringe Ausleuchtung des Ganges in der Nacht und die großen Schattenflächen in den schmalen und räumlich begrenzten Fluren das bedrohliche Potential des Hotels.²⁰⁹

Der filmische Raum des Hotels in *Lost in Translation* ist zudem durch eine kontrastreiche Konzeption im Vergleich zu dem Außenbereich in Tokio geprägt.²¹⁰ Innerhalb des Hotelkomplexes dominieren dunkle Farben, wie grau, braun und grün, das Bildfeld. Zudem ist das Licht oft gedämpft und die Bilder zeichnen sich in der Regel durch wenig Raumtiefe aus. Diese Komposition des filmischen Raumes korrespondiert intensiv mit Bobs und Charlottes entfremdenden Gefühl am Nicht-Ort, wie auch Ott und Keeling betonen: „The interior spaces of the hotel [...] function to establish a mood that resonates strongly with Bob and Charlotte’s individual experiences.“²¹¹ Im Gegensatz dazu werden Einstellungen außerhalb des Hotelkomplexes, die Charlotte und Bob im Raum der Millionenmetropole zeigen, von grell leuchtenden Farben und von Bildern mit weitaus mehr räumlicher Tiefe dominiert. Analog dazu lässt sich auch der Einsatz der Kamera in dieses divergierende und auf Kontrast ausgerichtete System einordnen. Während bei Szenen im Innenbereich des Hotels eine statische Kamera mit lang andauernden Einstellungen vorherrschend ist und dementsprechend der Fokus auf dem Stillstand liegt, wird bei Szenen im Außenbereich oft eine Handkamera eingesetzt, welche Bewegung evoziert. Durch die bewusste Bildgestaltung, Licht- und Farbdramaturgie wird das bedrohliche Phänomen der Entfremdung, mit dem Charlotte und Bob innerhalb der diversen Hotelräumlichkeiten konfrontiert werden, auf visueller Ebene transportiert.

209 Khouloki: Der filmische Raum, S. 46.

210 Vgl. Ott: Cinema and Choric Connection, S. 373.

211 Ebd.: S. 373.

2.2. Identitätssuche

Mit Blick auf den Aspekt des Bedrohungsszenarios soll an dieser Stelle konstatiert werden, dass die Figuren primär vor allem innerhalb der Räumlichkeiten des Hotels mit den Erfahrungen von Selbstentfremdung und Verlorensein konfrontiert werden. Auf der Bildebene werden diese Erfahrungsmomente durch eine betonte Langsamkeit der Bilder veräußert. Auffallend oft werden Bob und Charlotte in Momenten des Nichtstuns und der Passivität in Szene gesetzt, so zum Beispiel, wenn beide Figuren aufgrund des Jetlags wach im Bett liegen oder wenn Bob mit einem viel zu kleinen Kimono bekleidet untätig auf seinem Hotelbett sitzt. Ebenso wird Charlotte den gesamten Film über in zahlreichen Variationen in ihrem Hotelzimmer gezeigt, wie sie nachdenklich aus dem Fenster auf die Millionenmetropole hinab blickt. (Vgl. Abb. 11 und 12)



Abb. 18: Das Motiv der Entfremdung II

In diesen Bildern, deren spezifisches Merkmal eben darin begründet liegt, dass es „beobachtende, atmosphärische Bilder [sind], die sich viel Zeit nehmen und wenig oder gar nicht dem Handlungsfortschritt dienen“²¹², wird der Fokus bewusst auf die Untätigkeit und den ereignislosen Stillstand der Protagonisten gerichtet. Infolge des Einsatzes der statischen Kamera sowie der ungewöhnlich lang andauernden Einstellungen werden bei der Rezeption bewusst Assoziationen der Orientierungslosigkeit, des bedeutungslosen Wartens und der Langeweile hervorgerufen. In solchen Momenten des Stillstands entfaltet sich der bedrohliche Charakter dieser erlebten Situationen, denn zurückgeworfen auf sich selbst, beginnen die Figuren sich selbst zu reflektieren und ihre Lebenssituation zu hinterfragen. Die Häufigkeit und das Andauern dieser visuell inszenierten Erfahrungsmomente der Leere lenken die Aufmerksamkeit auf die Ereignislosigkeit und die Untätigkeit der Figuren. Infolgedessen wird bei der Rezeption auch für den Betrachter, analog zu den Figuren, das

²¹² Moeck: Es war einmal ein Vater, S. 92.

gedehnte Zeitempfinden physisch erfahrbar. Nicht nur die leeren Stunden der Schlaflosigkeit, sondern auch die spezifische Atmosphäre des Hotels lassen die Figuren sich selbst in einer Art erfahrbar werden, die sie mit Selbstentfremdung und Identitätsverlust konfrontiert. Die Bedrohung speist sich aus dem Zurückgeworfensein der Protagonisten auf sich selbst und entfaltet sich innerhalb des Hotels, dessen Räumlichkeiten für diese Erfahrung konstitutiv sind.

Als Symbol für die Hinterfragung der eigenen Persönlichkeit und der Selbstreflexion fungiert in *Lost in Translation* der Spiegel, da dieser „die Ich-Hinterfragung der Figuren [versinnbildlicht]“.²¹³ Den gesamten Filmverlauf hindurch werden in zahlreichen Einstellungen die Blicke der Protagonisten in den Spiegel immer wieder von der Kamera ins Auge gefasst. Bob beispielsweise betrachtet auf seinem Weg zum Hotelzimmer sein Spiegelbild verlegen im Lift und grinst sich selbst schließlich zu. In einer späteren Szene fängt die Kamera Bobs Blicke in den Spiegel ein, als er sein Gesicht vor dem Rasieren im Bad längere Zeit selbst ansieht. Ebenso wird Charlotte in Szene gesetzt, wie sie sich nachdenklich im Spiegel betrachtet, schminkt und ihre Haare umfrisiert. Im Fokus dieser Spiegelszenen steht der nachdenkliche und hinterfragende Blick der Figuren, sodass die Bilder dieser Szenen symbolisch für die krisenbedingte Phase der Selbstreflexion stehen und als Metapher für das Bedrohungsszenario interpretiert werden können.

3. Filmanalyse – *Somewhere*

3.1. Entfremdung

Das Sujet der Entfremdung nimmt auch in *Somewhere* einen herausragenden Stellenwert ein. Johnny Marco wird – trotz seines Sonderstatus als Celebrity – während seines Aufenthaltes am Nicht-Ort mit anonymer Isolation und Einsamkeit konfrontiert. Zurückgeworfen auf sich selbst erfährt Johnny innerhalb der Hotelräumlichkeiten, vor allem im halb-privaten Bereich seiner Suite, entsprechend Augés Theorien ein Fremdwerden seiner eigenen Person. Über die stilistische Gestaltung der Bilder wird transportiert, dass Johnny vor allem innerhalb des *Chateau Marmont* mit dem bedrohlichen Erfahrungsmoment der Entfremdung konfrontiert wird. Dies geht einher mit Augés Überlegungen zum Nicht-Ort, dessen spezifische Atmosphäre der geteilten Identität Aspekte der Einsamkeit und Ähnlichkeit hervorruft und bei dem Benutzer des Nicht-Ortes ein Fremdwerden seiner selbst

213 Hettich: Die Melancholische Komödie, S. 47.

hervorrufen kann.

Die auf den ersten Blick luxuriöse Entlastung eines scheinbar jeglichen Verantwortungsgefühls im Zuge des Aufenthalts im Luxushotel verkehrt sich mit Blick auf Johnny Marcos Lebenssituation in ihr Gegenteil. Der tatsächliche Auslöser und Beweggrund für Johnnys dauerhaften Aufenthalt im *Chateau Marmont* ist eine der vielen Leerstellen in *Somewhere*, in die während der gesamten Filmhandlung kein Einblick gewährt wird. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Johnny aufgrund seines Celebrity-Status als Hollywood-Schauspieler im legendären Luxushotel unbegrenzt eingemietet hat und dort hängengeblieben ist. Entsprechend seinem Status als Dauergast tritt das *Chateau Marmont* als seine Heimstätte in Erscheinung. Bezeichnenderweise steht sein dauerhafter Aufenthalt an einem eigentlich transitorischen Ort repräsentativ für seine Lebenssituation. Denn gemäß seiner physischen Verortung an einem Übergangsort befindet er sich selbst in persönlicher Hinsicht auch in einer Übergangssituation. Sowohl physisch als auch psychisch ist der Filmstar an dem Ort der Schwelle verhaftet. Johnny Marco wird, wie schon eingangs in diesem Kapitel erwähnt, infolge des entgegenkommenden Services im Luxushotel *Chateau Marmont* von der Bürde eines Verantwortungsgefühls befreit. Doch darüber hinaus wird ihm auch mit Blick auf seine berufliche Situation scheinbar ständig unter die Arme gegriffen. Seine persönliche Assistentin erinnert ihn täglich an diverse Pressekonferenzen, andere berufliche Termine oder übernimmt die organisatorischen Notwendigkeiten für seine Italienreise. Dabei verstärkt sich zunehmend die Vermutung, dass Johnny ohne sie vollkommen verloren wäre. Symptomatisch hierfür kann auch Johnnys persönliche Lebenssituation gesehen werden, denn der Filmstar ist zwar offensichtlich ständig von schönen Frauen umgeben, bezeichnend ist jedoch die kurzweilige Dauer sowie die ständig wechselnde Neubesetzung der diversen Bekanntschaften. Von Cleos Mutter hat er sich getrennt, die beiden stehen zwar miteinander in Kontakt, doch auch diese Beziehung scheint vor allem oberflächlichen Charakter zu haben. Ebenso hat sich Johnny offensichtlich bis zu Beginn der Filmhandlung nicht besonders um seine Tochter kümmern müssen, da Cleo bei ihrer Mutter wohnt und Johnny sie nur teilweise sieht. Bezeichnend ist in diesem Kontext also die Tatsache, dass Johnny wegen mangelnder fester Beziehungen auch in seinem privaten Lebensbereich keinerlei Verantwortung zu tragen hat. Entlastet von scheinbar jeglicher Verantwortung, zeigt sich die Kehrseite der Medaille jedoch in der Tatsache, dass Johnny in einem Zustand der Monotonie, der Langeweile und der Leere gefangen ist. Denn sein Alltag ist mittlerweile bloße Routine und so lässt er das sich ständig wiederholende Rad an Pressekonferenzen, Interviews und Fotoshootings gleichgültig über sich ergehen. Die Lücken zwischen beruflichen Terminen überbrückt Johnny mit diversen zerstreuten Freizeitaktivitäten, denen er mit ähnlicher Gleichgültigkeit begegnet. Besonders deutlich wird

dies beispielsweise in jener Szene, in der Johnny die beiden Pole-Tänzerinnen auf sein Zimmer kommen lässt und während der Performance einschläft. Johnny hat sich in dieser banalen Gleichförmigkeit seines Alltags von seiner Umwelt sowie auch von sich selbst entfremdet.²¹⁴ In den Räumlichkeiten des *Chateau Marmont* wird er mit diesem Gefühl der Entfremdung konfrontiert, dem er jedoch durch diverse zeitvertreibenden Aktivitäten zu entfliehen versucht. In dem hier folgenden Absatz soll nun untersucht werden, inwiefern die Thematik der Entfremdung zum Tragen kommt und inwieweit diese bedrohlichen Charakter einnimmt.

Wie schon bereits in vorigem Kapitel erläutert, liegen Ursprung und Auslöser von Johnnys Krise außerhalb des filmisch präsentierten Geschehens, wobei es sich dabei um filmische Leerstellen handelt, da die näheren Umstände in der gesamten Story nicht thematisiert werden. Mit Blick auf die Konzeption des Films lässt sich erkennen, dass diese näheren Umstände auch kein handlungskonstitutives Potential einnehmen, sondern vielmehr das Verhaftetsein Johnnys in der Krise und deren Dauer im Zentrum des Interesses steht. Johnnys zeitvertreibende Tätigkeiten scheinen einzig und allein den Nutzen der Zerstreuung zu haben. Beinahe keine seiner Aktivitäten führt zu einer relevanten Veränderung seines Lebens oder zu einer Verbesserung seiner Situation – ähnlich wie die Pole-Tänzerinnen kommen und gehen auch diverse Damenbekanntschaften, Partys werden gefeiert und mit dem Ferrari ziellos durch die Gegend gefahren. Doch nach all diesen Aktivitäten ist es wieder genauso wie davor, an Johnnys Lebenssituation haben diese Tätigkeiten und das Eintreten diverser Personen nichts geändert.²¹⁵ Wie schon in vorigem Kapitel genau analysiert, verharrt Johnny im Stillstand und darüber hinaus, so lässt sich vorliegende These nun an dieser Stelle weiterspinnen, trägt er selbst keinen Beitrag zur Veränderung seiner Situation bei. Der Zeitvertreib im *Chateau Marmont* sowie auch der Großteil jener zeitvertreibenden Tätigkeiten, denen Johnny außerhalb des Hotels nachgeht, lässt sich mit Blick auf seine Situation als „Bedürfnis nach einer Flucht vor der Zeit, die mit Langeweile oder gar Melancholie in Verbindung gebracht werden kann“²¹⁶ definieren. Aufgrund seiner inneren Leere beziehungsweise seiner Krisensituation „instrumentalisiert“ Johnny seinen Zeitvertreib, „um einer negativen Zeiterfahrung zu entkommen und eine widerständige, scheinbar stillstehende Zeit zu überwinden“.²¹⁷ Trotz des Versuchs der Zerstreuung kann Johnny seinem persönlichen Verhaftetsein in der Krise nicht enttrinnen und so wird visuell immer wieder in Szene gesetzt, wie er mit Langeweile beziehungsweise mit Momenten des

214 Vgl. Moeck: Es war einmal ein Vater, S. 102.

215 Eine Ausnahmestellung hierin nimmt das Auftreten Cleos und die gemeinsam verbrachte Zeit ein. Denn erst durch ihr Eintreten in Johnnys Leben führt dies ansatzweise zu einer Veränderung, da erstmals gezeigt wird, dass und wie Johnny an der Intensivierung einer Beziehung beiträgt.

216 Karschnia, Alexander / Kohns, Oliver u.a. (Hrsg.): Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Bielefeld: Aisthesis 2005. Einleitung S. 11.

217 Ebd.: S. 11.

entleerten Sinns und des Stillstands konfrontiert wird. Die Inszenierung auf visueller Ebene setzt die in solchen Momenten immanente Ereignislosigkeit und die omnipräsente Leere der inhaltlichen Ebene fort. Dementsprechend zurückhaltend lässt sich auch die Bildgestaltung lesen, die primär vor allem in Szene setzt, wie Johnny dem Stillstand und Momenten des gedehnten Zeitempfindens ausgesetzt ist. Die gesamte Filmhandlung hindurch wird der Filmstar immer wieder beim minutenlangen Zigarettenrauchen oder auf der Couch seiner Hotelsuite sitzend und auf unbestimmte Ereignisse wartend gezeigt. Die stilistische Gestaltung dieser Bilder ähnelt sich dabei sehr stark und erfährt nur leichte Variation. In den einzelnen Einstellungen fokussiert die Kamera Johnny häufig in einer Halbtotale, sodass die ihn umgebenden hotelinternen Objekte, wie beispielsweise Sofas oder Tische, im Bildfeld enthalten sind.



Abb. 19: Das Motiv der Entfremdung III



Abb. 20: Das Motiv der Entfremdung IV

Die Kamera bleibt dabei immer statisch, die einzigen minimalen Bewegung erfolgen innerhalb des Bildfeldes und resultieren aus Bewegungen der Figur. In zahlreichen

Einstellungen bewegt sich Johnny zudem aus dem Kader und verschwindet im Off.



Abb. 21: Das Motiv der Entfremdung V

In solchen Momenten des entleerten Sinns ist Johnny vollkommen zurückgeworfen auf sich selbst. Die Omnipräsenz der Langeweile gibt Raum für Reflexion und führt in darauffolgender Konsequenz zur Hinterfragung der eigenen Identität. Die Konfrontation mit der inneren Leere lässt Johnny sich selbst, also seine eigene Person, sowie auch seine Umwelt in Frage stellen.

Langeweile ist ein unangenehmes Gefühl – ein Gefühl, das als Stocken des Lebensprozesses beschrieben und als bedrohlich empfunden wird. Diese Bedrohung durch die Langeweile resultiert aus der Konfrontation mit dem Nichts, dem ‚Horror vacui‘. Im Kern der Langeweile findet sich eine konstitutive Leere, eine Erfahrung fehlenden Sinns, von Welt- und Selbstverlust. Als ein besonderer emotionaler Zustand macht Langeweile unsere Zeitlichkeit erfahrbar, wird zur Möglichkeit, Zeit zu denken.²¹⁸

In diesem Zitat wird unter anderem auch der bedrohliche Charakter der mit der Langeweile verbundenen Gefühlszustände angesprochen, auf den in den hier folgenden Ausführungen noch detaillierter der Fokus gerichtet werden soll. In diesem Kontext von „Welt- und Selbstverlust“ gewinnt der dauerhafte Aufenthalt im Hotel an Bedeutung, denn die spezifische Atmosphäre des Nicht-Ortes bedingt die aus anonymer Isolation resultierende Reflexion. Zurückgeworfen auf sich selbst beginnt Johnny an diesem transitorischen, anonymen Ort über sich selbst und seine Lebenssituation nachzudenken. Johnny Marco hat sich nicht nur von seinem Leben als Celebrity, sondern auch von seiner eigenen Person entfremdet. Er scheint nicht wirklich zu wissen, wer er eigentlich ist und auch nicht, wie sein weiterer Lebensweg aussehen soll. In den luxuriösen Räumlichkeiten seiner Hotelsuite erlebt Johnny nun eine dezidierte Bewusstwerdung seines tatsächlich oberflächlichen und von

218 Zechner, Anke / Wiemer, Serjoscha: Zwischen Langeweile und Zerstreuung. Von der Zeiterfahrung der Moderne zur Utopie des Kinos. In: Karschnia: Zum Zeitvertrieb, S. 47-58, S. 47.

Zerstreuung geprägten Lebens. Als wesentlicher Auslöser hierbei fungiert Cleo, die ihm durch ihre bloße Anwesenheit die banale Gleichförmigkeit seines Alltags bewusst macht und ihm auch seine tatsächliche innere Leere und Einsamkeit zu erkennen gibt. Nichtsdestotrotz, so soll in diesem Zusammenhang mit Blick auf vorliegende Arbeit nochmals dezidiert hervorgehoben werden, ist der Ort des Hotels aufgrund seiner spezifischen Atmosphäre und Beschaffenheit konstitutiv für Johnnys persönliche Reflexion.

Eine besondere Auffälligkeit in *Somewhere* ist, dass nicht die Bewältigung von Johnnys Krise, sondern vielmehr deren Andauern im Zentrum des Interesses steht. Einerseits lässt sich dies mit Blick auf die inhaltliche Ebene des Films erkennen. Tatsächlich ist die Story auf ein Minimum reduziert, dem Rezipienten wird weder Einblick in das auslösende Moment für Johnnys Krise noch deren konkrete Dauer gewährt. Ebenso bietet das Ende des Films kein eindeutiges auflösendes Moment, denn der Rezipient wird im Unklaren darüber gelassen, ob Johnny tatsächlich den Weg aus seiner Krise findet und es zu einer Veränderung seines Lebens kommt, oder ob er letztendlich weitermacht wie bisher. Beide Komponenten, sowohl das auslösende als auch das auflösende Moment, sind außerhalb des repräsentierten Filmgeschehens zu verorten. In Anbetracht dieser Tatsache lässt sich konstatieren, dass diese Momente auch kein entscheidendes Potential auf der thematischen Ebene einnehmen, da sie für den Handlungsverlauf irrelevant sind. Gerade diese Fülle an Leerstellen ist das Bemerkenswerte des Films, denn indem dem Rezipienten zahlreiche Informationen vorenthalten werden, die individuell höchst divergierend gefüllt werden können, wird vieles im Bereich des Unbestimmten belassen. In *Somewhere* werden also weder der auslösende Grund noch die Bewältigung der Krise thematisiert, der Film interessiert sich primär für das Andauern der Krise, also „für den Stillstand, der dazwischen liegt“.²¹⁹ Und im Dazwischen liegt das Verlorensein der Figur, denn entfremdet von sich selbst und seiner Umwelt weiß Johnny weder wer er eigentlich ist noch wohin ihn sein weiterer Lebensweg führen soll. Dementsprechend orientierungslos verharrt er im Stillstand. Andererseits ist die Fokussierung auf das Andauern der Krise auch auf visueller Ebene präsent. Schon an früherer Stelle wurden ebenjene Szenen erwähnt, die den Protagonisten ungewöhnlich lange bei Aktivitäten zeigen, die für den Handlungsverlauf eigentlich irrelevant sind. (Vgl. Abb. 18, 19 und 20) Jene Szenen beispielsweise, die den Protagonisten beim minutenlangen Rauchen oder in reiner Passivität zeigen, nehmen kein handlungsvorantreibendes Potential ein, dennoch, so muss an dieser Stelle festgehalten werden, erfahren diese besondere dramaturgische Relevanz. Denn gerade in solchen Momenten des Stillstands, in Szenen, wo eigentlich nichts passiert, wird die „Zeit, die stillzustehen scheint, geradezu physisch

219 Gotto: Drehmomente, S. 45.

erfahrbar [ge]macht.²²⁰ Diese besondere Konzeption der Bilder betont auch Lisa Gotto in ihrem Aufsatz unter Berücksichtigung auf Sofia Coppolas Werk, in dem es grundsätzlich „nicht um das Vorankommen, sondern um das Verbleiben“ geht.²²¹ Im Zentrum dieser Szenen steht also nicht die Veränderung, nicht die Präsentation von Ereignissen, welche die Handlung vorantreiben würden, sondern vielmehr das Andauern und das Vergehen der Zeit während des Stillstands. Die Bildkomposition in *Somewhere* ist bestimmt von langen Einstellungen, die Johnny in „Momenten des gedehnten Zeitempfindens“ inszenieren.²²² Auffallend oft wird in diesen Einstellungen präsentiert, wie Johnny Marco Situationen der Langeweile und der Untätigkeit ausgesetzt ist und in solchen Erfahrungsmomenten die Konfrontation mit einer Sich-selbst-reflektierenden-Innenschau erfährt. An dieser Stelle kann mit Lisa Gotto der Bogen zu Gilles Deleuze gesponnen werden, denn diese Bilder Coppolas können dem Typus des Zeit-Bildes, wie es Gilles Deleuze entwickelt hat, zugeordnet werden.²²³ Nicht mehr die Bewegung und die Handlung stehen im Vordergrund, sondern die Zeit besteht als Eigenes und wird als solche wahrnehmbar, wie Deleuze folgendermaßen formuliert:

Während das Bewegungs-Bild mit seinen sensomotorischen Zeichen nur auf ein indirektes (von der Montage abhängiges) Bild *der* Zeit bezogen war, verbinden sich das rein optische und akustische Bild, seine Opto- und Sono-Zeichen, direkt mit einem Zeit-Bild, das sich der Bewegung untergeordnet hat. Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit.²²⁴

Im Zentrum dieser Zeit-Bilder steht also nicht der Handlungsfortschritt, der Fokus liegt vielmehr darauf, etwas in seinem Andauern wahrnehmbar zu machen, denn „Werden, Veränderung und Übergang werden sichtbar. Aber die Form dessen, was sich verändert, bleibt unverändert, vergeht nicht. Dies ist die Zeit selbst, »ein wenig Zeit in reinem Zustand.«“²²⁵ In den zuvor angeführten Filmbeispielen steht das Vergehen der Zeit im Zentrum, denn die Einstellungen rücken Johnnys Nichtstun, seine Passivität und die Gleichförmigkeit seiner Situation in den Vordergrund, sodass dabei die reine Zeit im Sinne von Gilles Deleuze abgebildet wird. Michaela Ott, die sich in ihrem Aufsatz mit der Raumfrage innerhalb der Filmtheorie und insbesondere mit jener von Gilles Deleuze auseinandersetzt, betont unter anderem die Funktion der Zeit für den sich entfaltenden Raum.²²⁶ Mit Verweis auf Deleuze hebt sie mit dessen Begriff der Raumzeit (*espace-temps*)

220 Ostwald, Susanne: Einstürzende Innenwelten. (04. 09. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/einstuerzende-innenwelten-1.7441443> (Zugriff: 13. 05. 2014)

221 Gotto: Drehmomente, S. 35.

222 Vgl. Hettich: Die Melancholische Komödie, S. 42.

223 Vgl. Gotto: Drehmomente, S. 35f.

224 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. *Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 37.

225 Ebd.: S. 31.

226 Vgl. Ott: L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze. In: Koch: Umwidmungen, S. 150-161, S. 152f.

die Verschränkung von Zeit und Raum hervor, denn „[w]ie jede Art der Verzeitlichung gewisser Raumnahmen bedarf, so konstituiert sich Räumliches in der Zeit“.²²⁷ Indem in Bildern die „Raumzeit selbst thematisiert“ wird, so führt Ott weiter aus, enthält der Film Zeit-Bild-Charakter.²²⁸ In Hinblick auf zuvor angeführte Betrachtungen lässt sich an dieser Stelle ausmachen, dass dies auch den Bildern Coppolas entspricht: infolge der unüblich lang andauernden Einstellungen und „der intensivierten Präsentation des Gegenwärtigen, welches [...] zu stagnieren und nicht vergehen zu können scheint“²²⁹ lassen sich diese dem Typus des Zeit-Bildes zuordnen.

Mit Blick auf das Forschungsinteresse vorliegender Arbeit erweist sich die Tatsache, dass die bedrohlichen Erfahrungsmomente primär innerhalb der Hotelräumlichkeiten inszeniert werden, als besonders bedeutend. Die Anonymität und Isolation dieses Nicht-Ortes lassen Johnny seine eigene Person und Identität reflektieren. Inmitten der daraus resultierenden Selbstentfremdung offenbart sich das bedrohliche Potential des Hotels, welches den Gast in Distanz zu der eigenen Person treten lässt und damit das Phänomen der Identitätshinterfragung hervorruft. Dieser bedrohliche Charakter, der für die Figur aus dem dauerhaften Hotelaufenthalt hervorgeht, wird auf der filmtechnischen Gestaltungsebene mittels bewusster filmischer Inszenierung transportiert. Einerseits sind hierbei die bemerkenswert langen Einstellungen, die das Andauern jener Momente, in denen die Zeit stillzustehen scheint, fokussieren, bereits zuvor thematisiert worden. Andererseits kann auch der auffallend statischen Kamera Relevanz beigemessen werden, die dem passiven und untätigen Zustand von Johnny Marco zu entsprechen scheint. Denn aufgrund der Statik der Kamera vollzieht sich in jenen Bildern, die Johnny innerhalb des Hotels zurückgeworfen auf sich selbst in Szene setzen, keinerlei Bewegung – so wie die vollkommen statische Kamera, die die Figur fokussiert, bewegt sich auch Johnny selbst, der vor sich hin starrt, raucht oder trinkt kaum. Der Stillstand und dessen Inszenierung mittels langandauernder Einstellungen stehen voll und ganz im Fokus dieser Szenen, sodass gerade die filmtechnische Gestaltung dieser Szenen auch bei dem Betrachter des Films die Langeweile, das Warten und das Nichtstun Johnnys erfahrbar machen. Die Statik der Kamera lässt Johnnys subjektive Erfahrungsmomente der Selbstentfremdung auch den Rezipienten erleben und lässt ihn darüber hinaus im Zuge der langen Einstellungen das bedrohliche Potential dieser Situationen gewahr werden.

227 Ott: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze, S. 153.

228 Ebd.: S. 156.

229 Ebd.: S. 157.

3.2. Identitätssuche

In *Somewhere* lässt sich, analog zu *Lost in Translation*, als zentraler Schauplatz der Filmhandlung das Hotel ausmachen. Als vorherrschende Örtlichkeiten treten dabei die spezifischen Räume des *Chateau Marmont*, so unter anderem die Lobby oder der Pool-Bereich, primär aber vor allem Johnnys gemietete Suite in Erscheinung. Auf visueller Ebene wird der Filmstar nur selten außerhalb des Hotels in Szene gesetzt – so zum Beispiel dann, wenn er zum Zeitvertreib mit seinem schwarzen Ferrari durch die Stadt fährt oder auch, wenn er für berufliche Termine beim Maskenbildner oder für Pressekonferenzen das Hotel verlässt. Als Johnny für die Entgegennahme eines Filmpreises nach Italien reist, wohnt er auch dort in einem Luxushotel. Auffallend ist hierbei ebenfalls, dass während dieser Italienreise nur in Szene gesetzt wird, wie Johnny innerhalb des Hotels seine Zeit verbringt – in der Lobby gibt er einem italienischen TV-Sender ein Interview, ebenfalls in der Lobby nimmt er sein Abendessen zu sich oder er schwimmt mit Cleo im hoteleigenen Pool. Auch in Italien verlässt er einzig und allein für einen kurzen Abstecher, nämlich für die Preisverleihung, den geschlossenen Bereich der Hotelräumlichkeiten. Fasst man den Schauplatz der Handlung ins Auge, so lässt sich hierbei die Dominanz des Hotels erkennen. Die Atmosphäre und spezifische Beschaffenheit dieses Ortes tragen wesentlich zum Erfahrungsmoment der Selbstentfremdung und der Identitätssuche bei, wobei sich in diesem Kontext das bedrohliche Potential des Hotels entfaltet.

Ähnlich wie Bob Harris in *Lost in Translation* ist sich auch der Filmstar Johnny über die mediale Konstruktion als Celebrity hinaus fremd geworden. Mit Blick auf die beiden Figuren lässt sich erkennen, dass sowohl in *Lost in Translation* als auch in *Somewhere* Momente aus dem Leben zweier Filmstars präsentiert werden, in denen primär der „Widerspruch zwischen Image und Wahrhaftigkeit“ im Zentrum des Interesses gerückt wird.²³⁰ Beide Protagonisten werden während ihres Aufenthalts im Hotel mit der Infragestellung des medialen Images und der Frage nach der wahrhaftigen individuellen Persönlichkeit konfrontiert. Dies entspricht den Betrachtungen Augés, welcher die Beschaffenheit des Nicht-Ortes und dessen Benutzung für den Selbstverlust der eigenen Person verantwortlich zeichnet. Im Zuge dieser Identitätskrise erfahren die Protagonisten das bedrohliche Gefühl der Entfremdung und sind innerhalb der Hotelräumlichkeiten einer Art Bedrohungsszenario ausgesetzt. Einen repräsentativen Stellenwert für die Thematik der Selbstentfremdung und des Identitätsverlusts in *Somewhere* nimmt jene Szene ein, in der Johnny bei einer Pressekonferenz von einem Journalisten „Who is Johnny Marco?“ gefragt wird und dieser darauf sichtlich keine Antwort weiß. Die Unmöglichkeit der Beantwortung dieser Frage und der fokussierende Blick der Kamera auf

230 Moeck: Es war einmal ein Vater, S. 90.

Johnnys Schweigen stehen symptomatisch für dessen verlorenes Kreisen in der Identitätskrise. In zahlreichen anderen Szenen wird immer wieder der Fokus auf die existierende Kluft zwischen der tatsächlichen privaten Persönlichkeit und dem öffentlichen Bild als Celebrity gelegt und auch mittels visueller Gestaltung in Szene gesetzt. Besonderes Augenmerk liegt in der bewussten, oftmals komisch konnotierten Entlarvung der oberflächlichen Pressewelt, so zum Beispiel bei der Pressekonferenz und den darin gestellten Fragen an Johnny Marco oder auch bei dem für ein Fotoshooting gekünstelten harmonischen Lächeln für die Kamera, wobei es tatsächlich zwischen Johnny und seiner Schauspielkollegin Unstimmigkeiten gibt. Dabei wird bewusst das von der Presse transportierte artifiziell errichtete Medienimage des Protagonisten mit der privaten und tatsächlichen Persönlichkeit kontrastiert.

Als zentrales Symbol für die Selbstreflexion der Figur kommt, analog zu *Lost in Translation*, ebenso in *Somewhere* die Verwendung des Spiegels in einigen Einstellungen bewusst zum Einsatz. Besonderes Augenmerk kann in diesem Kontext vor allem zwei bestimmten Szenen beigemessen werden, die sich beinahe komplett gleichen. In diesen beiden Szenen wird gezeigt, wie sich Johnny in seinem Hotelbadezimmer sein Gesicht wäscht, sich abtrocknet und sich danach nachdenklich und zugleich musternd im Spiegel betrachtet. In Anbetracht des thematischen Inhalts des Identitätsverlusts und Johnnys Hinterfragung der eigenen Persönlichkeit fungieren die Spiegelszenen als Symbol der Selbstreflexion. Diese Szenen können – ähnlich wie in *Lost in Translation* – als Metapher für den bedrohlichen Charakter der Entfremdung interpretiert werden, dessen individuell-spezifischen Erfahrungsmoment die Figuren innerhalb des Hotels ausgesetzt sind.

Die symbolische Verwendung des Spiegels nimmt auch in zwei anderen zentralen Szenen einen bedeutenden Stellenwert ein. Johnny Marco lässt während des Filmgeschehens zwei Mal zwei Pole-Tänzerinnen auf sein Zimmer kommen. Beide Male erscheinen die sich beinahe komplett ähnelnden Tänzerinnen in denselben Kostümen und führen synchron zueinander dieselben Drehbewegungen aus – die vollkommen identisch aussehenden Tanzbewegungen verdoppeln sich darüber hinaus in einem an der Wand des Hotelzimmers angebrachten Spiegel, sodass bei der Rezeption „die Verdoppelung eines Doppels“ sichtbar wird.²³¹ In diesen Szenen wird zwar nicht das Spiegelbild von Johnny Marco fokussiert, dennoch steht die Frage nach der tatsächlichen Realität, der Wahrhaftigkeit im Zentrum, die durch die Spiegelmomente und Doppelungsinstanzen transportiert wird.²³² Das Verschwimmen der Grenzlinie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit sowie der damit

231 Gotto: Drehmomente, S. 38.

232 Vgl. Ebd.: S. 38f.

verbundenen Trennung zwischen Inszenierung und Authentizität setzt sich bei Johnny Marco nach der Arbeit – im konkreten Fall nach den oberflächlichen Pressekonferenzen und Fotoshootings – im privaten Bereich fort. Die Spiegelung der beiden Pole-Tänzerinnen wird von der statischen Kamera bewusst fokussiert und in die Mitte des Bildfeldes gerückt. Bei der Rezeption werden also automatisch die tatsächliche Aufführung und deren Spiegelung parallel wahrgenommen – durch diese filmtechnische Gestaltung sind Realität und Abbild gleichzeitig präsent. Die „Verdoppelung des Doppels“ steht in diesen beiden Szenen symptomatisch für Johnnys Identitätskrise. Denn genauso wenig wie es dem Rezipienten und analog dazu auch Johnny gelingt, die beiden Tänzerinnen auseinanderzuhalten und ihre Individualität zu bestimmen, genauso wenig gelingt es auch Johnny seine eigene Identität zu definieren. Die Poledance-Szenen dienen als symbolische Verbildlichung für Johnnys kreiselnde und zugleich stillstehende Lebenssituation, seinen Identitätsverlust und die Frage nach seiner wahrhaftigen Persönlichkeit. Auf der Tonebene wird der Bruch zwischen dem Celebrity-Image und der tatsächlichen Persönlichkeit zudem mittels der in dieser Szene zu hörenden Musik transportiert. Die Pole-Tänzerinnen führen ihre Drehbewegungen zu dem Lied *My Hero* von den Foo Fighters aus, wobei der sich wiederholende Refrain „There goes my hero / Watch him as he goes / There goes my hero / He’s ordinary.“ das in Szene gesetzte Bild zu kommentieren scheint: der Filmstar Johnny Marco liegt vollkommen passiv im Bett und schläft während der Show sogar ein. Die Zeilen vom besungenen Abschied von der Vorstellung eines Helden, „die Abkehr vom Überlebensgroßen und die Hinwendung zum Gewöhnlichen“ deuten als Referenz auf Johnny Marco, „dessen passive Haltung [...] auf den Bruch mit seinem Image als Filmheld“ bezogen werden kann.²³³ Im Zuge dieser filmanalytischen Ergebnisse lässt sich erkennen, dass die Thematik der Identitätssuche auf mehreren dramaturgischen Ebenen zugleich präsent ist und dadurch die Relevanz dieses Sujets unterstreicht.

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass ähnlich wie Bob und Charlotte auch Johnny innerhalb der Hotelräumlichkeiten dem Gefühl des Verlorenseins und der Selbstentfremdung ausgesetzt ist. Dabei erweist sich auch in *Somewhere* der Aufenthalt im Hotel als konstitutiv für ebenjene Erfahrungsmomente, denn das Zurückgeworfensein auf die eigene Person bedingt Johnnys Selbstreflexion. Auf visueller Ebene wird dies primär mittels Bildern, welche den Filmstar innerhalb seiner privaten Hotelsuite zeigen, transportiert. Besonders deutlich zeichnet sich dies vor allem in Momenten ab, in denen sich die Kamera auf Johnnys Alleinsein richtet. Wenn die Pole-Tänzerinnen, seine Tochter Cleo oder diverse oberflächliche Bekanntschaften seine Suite verlassen haben, wird Johnnys Isolation und Einsamkeit in den Fokus gerückt. Zurückgeworfen auf sich und vollkommen beschäftigt mit

233 Gotto: Drehmomente, S. 39.

sich selbst, beginnt Johnny sich und seine Lebenssituation zu reflektieren. Die kritische Hinterfragung der eigenen Person und ebenso das Fremdwerden der eigenen Persönlichkeit lassen ihn unter anderem seine innere Leere erkennen, was er schließlich am Telefon mit Cleos Mutter auch auszusprechen wagt. Im Zuge dieser Selbstreflexion, die in dem Gefühl von Welt- und Selbstverlust resultiert, offenbart sich das zunächst hinter oberflächlichen Beweggründen verborgene, bedrohliche Potential des Hotelaufenthalts. Denn die dauerhafte Anwesenheit an einem transitorischen und eigentlich fremden Ort ohne persönliche Konnotation trägt wesentlich zu Johnnys Selbstreflexion und Selbstentfremdung bei.

4. Fazit

Die vorhergehenden theoretischen Reflexionen und die anschließend darauf fokussierten überprüfenden filmanalytischen Untersuchungen haben zu dem Ergebnis geführt, dass die Figuren während ihrer Anwesenheit im Hotel mit dem bedrohlichen Charakter dieses Nicht-Ortes konfrontiert werden. Dieses bedrohliche Potential entfaltet sich, wie schon zu Beginn dieses Kapitels ausführlicher angedacht, nicht im Sinne einer physischen Bedrohung und ist zudem nicht sofort offensichtlich erkennbar. Vielmehr offenbart sich das sogenannte Bedrohungsszenario erst im Laufe der Filmhandlung, wenn die jeweiligen Figuren, aufgrund der spezifischen Atmosphäre und Beschaffenheit des Hotels, zurückgeworfen auf sich selbst einer reflektierenden Innenschau ausgesetzt sind. Dabei werden im Zuge dieser Reflexion sowohl Bob und Charlotte in *Lost in Translation* als auch Johnny in *Somewhere* mit den Erfahrungsmomenten der Entfremdung und der Infragestellung der eigenen Identität konfrontiert.

Auf inhaltlicher Ebene entfaltet sich das vom Hotel ausströmende bedrohliche Potential in jenen Szenen, in denen sich die Figuren allein in ihrem jeweiligen Hotelzimmer aufhalten und dem Zustand der Anonymität, der Einsamkeit und der Isolation ausgesetzt sind. Denn trotz der luxuriösen Annehmlichkeiten und des Versuchs von Seiten des Hotels den Besuch so angenehm und erfreulich wie möglich zu gestalten, kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um einen transitorischen Ort handelt, der vor allem der Anonymität und der ständigen Neubesetzung überantwortet ist. Alle drei Figuren werden innerhalb des Hotels, in den ihnen grundsätzlich fremden Räumlichkeiten, mit der Fremdwerdung der eigenen Person als auch der Umwelt konfrontiert und erfahren somit das unangenehme und bedrohliche Erfahrungsmoment von Welt- und Selbstverlust. Auf visueller Ebene wird das bedrohliche Potential solcher Situationen mittels statischer Kamera, verhältnismäßig langen

Einstellungen und der Konzentration auf den Stillstand transportiert. Im Fokus solcher Szenen stehen nicht handlungsvorantreibende Elemente, sondern fokussiert werden ganz im Gegenteil Momente der Untätigkeit, innerhalb derer sich die Selbstreflexion der Figuren entfalten kann, wie auch Tim Moeck folgendermaßen auf den Punkt bringt:

Die zwanghaft statische Kamera, die sich wie eine Lupe auf diese [...] Leben richtet und umbarmherzig darauf zu warten scheint, dass etwas passiert, gewinnt an Bedeutung darin, dass die dramatische Handlung häufig ausbleibt.²³⁴

Das Augenmerk richtet sich auf zugleich mehreren dramaturgischen Ebenen auf das Zurückgeworfensein der Figuren innerhalb ihres Hotelzimmers beziehungsweise ihrer Suite und inszeniert dabei das Erleben der individuellen Leere – indem die Figuren auffallend oft in Situationen der Langeweile, des Wartens oder der Untätigkeit gezeigt werden und sich die Kamera erbarmungslos auf die ausbleibende dramatische Handlung richtet, werden die für die Figuren bedrohlichen Erfahrungsmomente von Welt- und Selbstverlust auch bei der Rezeption erfahrbar.

234 Moeck: Es war einmal ein Vater, S. 102.

G. Conclusio

In der vorliegenden Diplomarbeit stand die Frage nach der Relevanz des Hotels in den Filmen *Lost in Translation* und *Somewhere* der Regisseurin Sofia Coppola im Fokus. Ausgangspunkt dieser Arbeit war die These, dass das Hotel in beiden Filmen bewusst als Ort der Handlung gewählt wurde und diesem spezifischen Ort mit Blick auf die Gesamtkonzeption der Filme eine entscheidende Bedeutung beigemessen werden kann. Im Laufe der theoretischen Reflexionen und filmanalytischen Untersuchungen konnte diese These verifiziert werden, denn es hat sich gezeigt, dass das Hotel eine bedeutende Rolle auf zahlreichen filmischen Ebenen einnimmt. Beide der analysierten Filme sind in bedeutsamer Weise sowohl durch den Schauplatz der Handlung, nämlich durch die Dominanz des Hotels, als auch durch dessen spezifische Architektur und Struktur definiert.

In einem einleitenden Kapitel wurde allgemein die Kulturgeschichte sowie die grundlegenden charakteristischen Eigenschaften eines Hotels analysiert. Diese sind vor allem durch die ambivalente Beschaffenheit des Hotels als ein Raum mit halb-öffentlichen Charakter, die distanzierte Nähe der Hotelgäste sowie der auf Konventionen beruhenden Verhaltensregeln bestimmt. Daneben wurde auch das in Folge der parallelen Existenz zahlreicher höchst unterschiedlicher und sich ständig einander abwechselnder Hotelgäste auftretende Phänomen der anonymen Einsamkeit als konstitutive Charakteristik herausgestrichen. In diesen fundamentalen Eigenschaften basiert der Eingang des Hotels in die hier gegenständlichen Filme – sowie in die Filmgeschichte im Allgemeinen. Aufgrund dieser Tatsache sind zahlreiche Bilder von Hotels sowie auch Motels in das kulturelle Gedächtnis eingegangen und als solche präsent.

Im Speziellen zeigten die weitergehenden Untersuchungen, dass in beiden Werken Coppolas das Hotel sowohl die filmische Narration als auch die Bildgestaltung bestimmt und infolgedessen eine handlungstragende Funktion einnimmt. In *Lost in Translation* gewährleisten die architektonischen Elemente des *Tokyo Park Hyatt Hotels*, wie beispielsweise die Hotelbar oder der Lift, sowie auch die an diesem Ort geltenden Konventionen das Aufeinandertreffen und die sich in diesen hotelinternen Räumlichkeiten etablierende Freundschaft zwischen Charlotte und Bob. In *Somewhere* hingegen steht nicht das romantische Aufeinandertreffen in der Atmosphäre einer Hotelbar im Vordergrund; vielmehr versinnbildlicht der Aufenthalt im *Chateau Marmont* Johnny Marcos filmisch präsentierte Lebenssituation. Auf diese Weise fungiert das Hotel in beiden Filmen nicht nur als Kulisse, denn neben der Dominanz des Schauplatzes wird es zudem durch eine entsprechende Inszenierung zu einem Charakter erhoben. Infolgedessen tritt es als

eigenständiger Protagonist neben den eigentlichen Figuren in Erscheinung.

Des Weiteren hat sich im Zuge der Analysen gezeigt, dass der Aufenthalt im Hotel repräsentativ für die Figuren steht. Sowohl bei Bob Harris und Charlotte in *Lost in Translation* als auch bei Johnny Marco in *Somewhere* entspricht die physische Verortung an einem Ort des Übergangs der persönlichen Situation. Allen drei Figuren gemein ist, dass sie sich ihrer Übergangssituation entsprechend im Sinne von Waldenfels auf der Schwelle befinden. In diesem Kontext nimmt zudem das Motiv der Flucht einen sinnstiftenden Stellenwert ein – hinter dem vordergründigen Aufenthalt im Hotel offenbaren sich zunehmend die tieferliegenden und wahren Beweggründe hierfür. Die Zuflucht in das Hotel lässt sich bei allen drei Figuren als eine Flucht vor zu treffenden Entscheidungen definieren – im Sinne von Marc Augé wird der jeweilige Hotelgast während seines Aufenthaltes an dem Durchgangsort von seiner gewohnten Einbettung in den Alltag und seiner Umgebung befreit. Infolgedessen ermöglicht der Aufenthalt im Hotel einen Abstand und eine Auszeit – bei Johnny Marco findet die unter diesen Aspekten gewählte Flucht aufgrund seines Status als Dauergast ihre Zuspitzung.

In einem nächsten Schritt konnte das Hotel bei Coppola gemäß den Reflexionen von Marc Augé als ein Nicht-Ort definiert werden. Nicht-Orte, die sich grundsätzlich durch ihren transitorischen und ephemeren Charakter auszeichnen, können bei den Benutzern Isolation und Entfremdung auslösen – die Filmanalysen dieser Arbeit haben zu dem Ergebnis geführt, dass die Figuren während ihres Aufenthalts im *Tokyo Park Hyatt Hotel* beziehungsweise im *Chateau Marmont* mit ebenjenen bedrohlichen Erfahrungsmomenten konfrontiert werden. Besondere Bedeutung hierbei erfährt die Bildsprache, mittels der die Verlorenheit und die Entfremdung der Protagonisten transportiert wird. Sofia Coppola inszeniert die Bilder in *Lost in Translation* und *Somewhere* in auffallender Langsamkeit – nicht dramatische und die Handlung vorantreibende Aspekte stehen im Vordergrund, sondern das Vergehen und die Erfahrbarkeit der Zeit an sich werden fokussiert. In diesen Zeit-Bildern werden die bedrohlichen Erfahrungsmomente, mit denen die Protagonisten während ihres Aufenthalts im Hotel konfrontiert werden, auch bei der Rezeption erfahrbar gemacht.

Sowohl *Lost in Translation* als auch *Somewhere* zeichnen sich dadurch aus, dass inhaltliche Aspekte und die formale Sprache sehr eng miteinander korrespondieren. Coppolas Bildsprache unterstreicht nicht lediglich, sondern transportiert zudem zentrale narrative Elemente, die auf der Dialogebene oft nur minimal ausgestaltet werden. Während der Dialog in zahlreichen Einstellungen auf ein Minimum reduziert ist, gewinnt die Bildsprache an sinnstiftender Aussagekraft. Das Motiv der Übergangssituation im Sinne der physischen als

auch persönlich-intimen Verortung auf der Schwelle wird durch konkrete Bildgestaltung unterstrichen. Weiters seien hier zudem jene Szenen erwähnt, die die Protagonisten im passiven Stillstand und in Abschottung von der Außenwelt alleine in ihren Hotelzimmern zeigen – die Phänomene der Orientierungslosigkeit, der Verlorenheit sowie auch der Entfremdung und der Isolation werden nicht primär über den Dialog, sondern vor allem über eine spezifische Inszenierung und Bildgestaltung transportiert.

H. Verzeichnis

1. Bibliografie

Albrecht, Donald: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion. Aus. d. Engl. übers. und neu hrsg. v. Ralph Eue. Basel, Boston (u.a.): Birkhäuser 1989.

Augé, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. 1., um ein Nachwort erw. Aufl. in der Beck'schen Reihe. München: C.H. Beck 2010.

Bahr, Hans-Dieter: Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik. Leipzig: Reclam 1994.

Bégout, Bruce: Motel. Ort ohne Eigenschaften. Aus dem Französischen von Franziska Humphreys. Zürich, Berlin: diaphanes 2013.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band V, 1 und 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Benker, Gertrud: Der Gasthof. Von der Karawanserei zum Motel – Vom Gastfreund zum Hotelgast. München: Georg D. W. Callwey 1974.

Blackwood, Yvette: Parallel Hotel Worlds. In: Clarke, David B. u.a. (Hrsg.): Moving Pictures / Stopping Places. Hotels an Motels on Film. Lunham u.a.: Lexington Books 2009, S. 277-296.

Bordwell, David / Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 8., Ed. New York (u.a.): McGraw-Hill 2008.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. *Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Denby, Elaine: Grand Hotels. Reality & Illusion. An Architectural and Social History. London: Reaktion Books Ltd 1998.

Engell, Lorenz: Was wollen die Dinge? Sofia Coppolas kleine Ontologie kinematographischer Objekte. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 48-66.

Frölich, Margrit: Melancholischer Schwebezustand. Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION. In: Frölich, Margrit / Gronenborn, Klaus u.a. (Hrsg.): Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 23. Marburg: Schüren 2006, S. 102-115.

Gottgetreu, Sabine: Tokio Hotel: Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION. In: Glasenapp, Jörn / Lillge, Claudia (Hrsg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 273-288.

Gotto, Lisa: Drehmomente: Poledancing. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 34-47.

Hettich, Katja: Die Melancholische Komödie. Hollywood außerhalb des Mainstreams. Marburg: Schüren 2008.

Heuer, Imke Wiebke: Nicht-Ort ‚Hotel‘ – Hochstapler im *Rausch der Verwandlung*. In: Kanne, Miriam (Hrsg.): Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘. Berlin: Lit 2013, S. 63-90.

Karschnia, Alexander / Kohns, Oliver u.a. (Hrsg.): Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Bielefeld: Aisthesis 2005. Einleitung.

Khouloki, Rayd: Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz+Fischer 2009.

Kluge (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., erw. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.

Knaurs etymologisches Lexikon. 10 000 Wörter unserer Gegenwartssprache. Herkunft und Geschichte. Hg. v. Ursula Hermann. München: Droemer Knauer 1983.

Knoch, Habbo: Das Grandhotel. In: Geisthövel, Alexa / Knoch, Habbo (Hrsg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York: Campus 2005, S. 131-140.

Knoll, Gabriele M.: Kulturgeschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub. Darmstadt: Primus 2006.

Koch, Gertrud: Einleitung: In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 8-20.

Kracauer, Siegfried: Die Hotelhalle. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. *Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 157-170.

Krützen, Michaela: Zeitvertreib in der Zwischenzeit. Charlotte und Bob sind LOST IN TRANSLATION. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 4-33.

Lachmayer, Herbert / Gargerle, Christian: Die Welt der Grand Hotels. o. A. Freissler Otis 1990.

Langreiter, Nikola / Löffler, Klara u.a. (Hrsg.): Das Hotel. Voyage. Jahrbuch für Reise- und Tourismusforschung. Bd. 9. Berlin: Metropol 2011.

Matthias, Bettina: The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature. *Checking in to Tell a Story*. Rochester, New York: Camden House 2006.

Moeck, Tim: Es war einmal ein Vater. SOMEWHERE: Ein Film und seine Zeit-Bilder. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 89-108.

Ott, Brian L. / Keeling, Diane Marie: Cinema and Choric Connection: *Lost in Translation* as Sensual Experience. In: Quarterly Journal of Speech 97 (2011), H. 4, S. 363-386.

Ott, Michaela: L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 150-161.

Peyer, Hans Conrad (Hrsg.): Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter. München, Wien: R. Oldenbourg 1983.

Peyer, Hans Conrad: Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit im Mittelalter. München: Schriften des Historischen Kollegs 1983.

Peyer, Hans Conrad: Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1987.

Rasmussen, Dana: Hollywood Film Royalty: Sofia Coppola. La Vergne, US: Six Degrees Books 2011.

Spode, Hasso: Eine kurze Geschichte des Hotels. Zur Industrialisierung der Gastlichkeit. In: Voyage 9 (2001), S. 10-31.

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Wallner, Ernst M.: Von der Herberge zum Grandhotel. Wirtshäuser und Gastlichkeit. Konstanz: Rosgarten 1968.

Wehrheim, Jan: Der Fremde und die Ordnung der Räume. Opladen & Farmington Hills, MI: Barbara Budrich 2009.

Weiß, Stephanie: „*Orte und Nicht-Orte*“. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé. Mainzer kleine Schriften zur Volkskultur. Hg. v. d. Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz. Bd. 14. Mainz: Gesellschaft für Volkskunde in Rheinland-Pfalz e.V. 2005.

Wende, Johannes: Vier Filme, vier Häuser. In: Film-Konzepte 29 (2013), Hg. v. Johannes Wende. München: Ed. Text + Kritik 2013, S. 67-88.

Zechner, Anke / Wiemer, Serjoscha: Zwischen Langeweile und Zerstreuung. Von der Zeiterfahrung der Moderne zur Utopie des Kinos. In: Karschnia, Alexander / Kohns, Oliver u.a. (Hrsg.): Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 47-58.

2. Onlinequellen

Azzara, Steve: Sofia Coppola Biography. Digitales Objekt abgerufen über <http://www.notablebiographies.com/news/Ca-Ge/Coppola-Sofia.html> (13. 03. 2014)

Coppola, Sofia im Interview mit Giroux, Jack: Awards Interview: Sofia Talks 'Somewhere' (30. 12. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://filmschoolrejects.com/features/awards-interview-sofia-coppola-talks-somewhere.php> (11. 04. 2014)

Coppola, Sofia im Interview mit Nemiroff, Perri: Interview: Somewhere-Writer-Director Sofia Coppola. (20. 12. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.cinemablend.com/new/Interview-Somewhere-Writer-Director-Sofia-Coppola-22306.html> (11. 04. 2014)

Coppola, Sofia im Interview mit Suchsland, Rüdiger: „Ok Dad, Du kannst jetzt gehen!“ Sofia Coppola über LOST IN TRANSLATION und den Schatten eines großen Vaters. (22. 01. 2004) Digitales Objekt abgerufen über http://www.artechock.de/film/text/interview/c/coppola_sofia_2004.htm (10. 03. 2014)

Coppola, Sofia im Interview mit Valby, Karen: Sofia's Choice. (26. 07. 2007) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.ew.com/ew/article/0,,490196,00.html> (16. 03. 2014)

Ostwald, Susanne: Einstürzende Innenwelten. (04. 09. 2010) Digitales Objekt abgerufen über <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/einstuerzende-innenwelten-1.7441443> (13. 05. 2014)

Suchsland, Rüdiger: Die Schlafwandlerin. (08. 01. 2004) Digitales Objekt abgerufen über http://www.artechock.de/film/text/artikel/2004/01_08_sofiacoppola.htm (16. 03. 2014)

3. Filmografie

Bottle Rocket. Regie: Wes Anderson, USA 1996.

Der letzte Mann. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924.

Grand Hotel. Regie: Edmund Goulding, USA 1932.

Hotel. Regie: Jessica Hausner, A/D 2004.

Hotel Chevalier. Regie: Wes Anderson, USA/F 2007.

Identity. Regie: James Mangold, USA 2003.

L'année dernière à Marienbad (Last Year at Marienbad). Regie: Alain Resnais, F/I 1961.

Lolita. Regie: Stanley Kubrick, USA/UK 1962.

Lost in Translation. Regie: Sofia Coppola. Drehbuch: Sofia Coppola. USA: Focus Features, 2003. Fassung: DVD. Constantin Film, 2003, 97'.

Morte a Venezia (Death in Venice). Regie: Luchino Visconti, I/F 1971.

Mystery Train. Regie: Jim Jarmusch, USA/Jap. 1989.

Pretty Woman. Regie: Garry Marshall, USA 1990.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960.

Somewhere. Regie: Sofia Coppola. Drehbuch: Sofia Coppola. USA: Focus Features, 2010. Fassung: DVD. Tobis & Universal Pictures, 2010, 94'.

The Shining. Regie: Stanley Kubrick, USA/UK 1980.

Twin Peaks. Regie: David Lynch, USA 1990-91.

4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Das *Hotel Imperial* in Wien

[<http://www.imperialvienna.com/de/gallery>] (Zugriff: 14. 06. 2014)]

Abb. 2: *Hotel Excelsior* am Lido

[<http://www.hotelexcelsiorvenezia.com/de/photogallery/externals.html>] (Zugriff: 14. 06. 2014)]

Abb. 3: *The Plaza Hotel* in New York

[<http://www.theplazany.com/>] (Zugriff: 14. 06. 2014)]

Abb. 4: Bobs Ankunft im *Tokyo Park Hyatt Hotel* [00:02:34]

Abb. 5: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld I [01:16:26]

Abb. 6: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld II [00:29:35]

Abb. 7: Die Dominanz architektonischer Elemente des Hotels im Bildfeld III [00:39:52]

Abb. 8: Bobs Abreise aus dem *Tokyo Park Hyatt Hotel* [01:28:19]

Abb. 9: Figurenentleerter Raum im *Chateau Marmont* I [00:37:11]

Abb. 10: Figurenentleerter Raum im *Chateau Marmont* II [00:26:55]

Abb. 11: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld I [00:06:04]

Abb. 12: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld II [00:07:50]

Abb. 13: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld III [00:06:56]

Abb. 14: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld IV [00:42:10]

Abb. 15: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld V [01:25:11]

Abb. 16: Das Motiv der Schwelle im Bildfeld VI [00:31:45]

Abb. 17: Das Motiv der Entfremdung I [00:03:20]

Abb. 18: Das Motiv der Entfremdung II [00:03:55]

Abb. 19: Das Motiv der Entfremdung III [00:10:55]

Abb. 20: Das Motiv der Entfremdung IV [01:20:48]

Abb. 21: Das Motiv der Entfremdung V [01:24:35]

Abstract

Diese Diplomarbeit setzt sich mit der Frage nach der Relevanz des Hotels in Sofia Coppolas filmischen Werken *Lost in Translation* und *Somewhere* auseinander. Die Untersuchungen dieser Arbeit beruhen auf der Ausgangsthese, dass das Hotel als Ort der Handlung bewusst gewählt wurde und in Hinblick auf die Gesamtkonzeption der beiden Filme entscheidende Bedeutung erfährt. In beiden hier untersuchten Filmen inszeniert Sofia Coppola das Hotel als einen Ort mit einer spezifischen atmosphärischen Beschaffenheit und bezieht die architektonischen und charakteristischen Strukturelemente bewusst in die Bildgestaltung mit ein. Die Funktion des Hotels lässt sich nicht auf die bloße Kulisse des Handlungsgeschehens reduzieren, vielmehr erfahren sowohl das *Tokyo Park Hyatt Hotel* als auch das *Chateau Marmont* zentrale Bedeutung als eigenständige Charaktere neben den Protagonisten.

Weiters zeigt sich, dass der Aufenthalt im Hotel repräsentativ für die Figuren steht. Den theoretischen Reflexionen von Bernhard Waldenfels folgend lässt sich das Hotel als ein Ort der Schwelle definieren und auch den Protagonisten ist gemein, dass sie sich auf der Schwelle befinden. In diesem Sinne entspricht die physische Verortung im *Tokyo Park Hyatt* beziehungsweise im *Chateau Marmont* der persönlichen Übergangssituation. In diesem Kontext fungiert das Hotel als ein bedeutungsschwerer, symbolischer Ort der Flucht. Auf Basis der theoretischen Grundlagen von Marc Augé lässt sich das Hotel zudem als ein Nicht-Ort definieren. Als dieser zeichnet es sich durch seinen transitorischen und ephemeren Charakter aus. Es zeigt sich, dass die Protagonisten des Films während ihres Aufenthalts im Hotel mit den bedrohlichen Erfahrungsmomenten der Entfremdung und der Isolation konfrontiert werden. Mit Blick auf die zu Beginn formulierte Ausgangsthese resultieren die Untersuchungen dieser Diplomarbeit auf Basis der theoretischen Grundlagen und der darauffolgenden Filmanalysen in dem Ergebnis, dass das Hotel in *Lost in Translation* und in *Somewhere* auf vielen Ebenen eine bedeutende Rolle einnimmt und eine dementsprechende filmische Inszenierung erfährt.

Curriculum Vitae

Mag. Hanna Wegscheider

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 8. Juni 1987

Geburtsort: Krems an der Donau

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulausbildung

1993 – 1997	Volksschule in Krems an der Donau
1997 – 2005	Piaristengymnasium in Krems an der Donau

Akademische Ausbildung

seit 10/2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/2006 – 03/2013	Studium der Deutschen Philologie
03/2008 – 09/2011	Modul Deutsch als Fremd- und Zweitsprache
09/2009 – 06/2010	Erasmus-Studium am King's College London

Praktische Tätigkeiten

Sommer 2007	Praktikum bei <i>Mediaprint</i> , Wien
Sommer 2008	Mitarbeit im <i>Wiener Residenzorchester</i> , Wien
12/2010 – 04/2011	Praktikum im <i>Österreichischen Filmmuseum</i> , Wien

05/2012 – 07/2012	Praktikum in der <i>Redaktion Wien</i> , <i>Andreas Becker & Partner</i> , Wien
08/2012 – 05/2013	regelmäßige Mitarbeit/Frühdienst in der <i>Redaktion Wien</i> , <i>Andreas Becker & Partner</i> , Wien
seit 07/2013	Deutschlehrerin in der <i>DeutschAkademie</i> , Wien