

Michaela Krützen

Zeitvertreib in der Zwischenzeit

Charlotte und Bob sind LOST IN TRANSLATION

Rom, 1960. Der amerikanische Filmstar Sylvia (Anita Ekberg) landet in der ihr fremden Hauptstadt. Dort trifft sie auf den attraktiven Marcello (Marcello Mastroianni), der alle Zeit der Welt zu haben scheint. Das ungleiche Paar verbringt eine Nacht miteinander, obschon die junge Frau mit ihrem Verlobten nach Italien gekommen ist und auch Marcello in einer Beziehung lebt; mehrfach telefoniert er mit seiner Verlobten daheim. Dessen ungeachtet tanzen Sylvia und Marcello ausgelassen in einer Bar, schlendern durch die Straßen. In den Morgenstunden einer durchlebten Nacht steigt sie in die *Fontana di Trevi* und fordert lauthals: »Marcello, come here!« Daraufhin folgt er der Blondine in den Brunnen, voller Verlangen. Sylvia und Marcello leben *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*, 1960).

Tokio, 2003. Der amerikanische Filmstar Bob (Bill Murray) landet in der ihm fremden Hauptstadt. Dort trifft er auf die attraktive Charlotte (Scarlett Johansson), die alle Zeit der Welt zu haben scheint. Das ungleiche Paar verbringt mehrere Nächte miteinander, obschon die junge Frau mit ihrem Ehemann nach Japan gekommen ist und auch Bob in einer Beziehung lebt; mehrfach telefoniert er mit seiner Ehefrau daheim. Dessen ungeachtet tanzen Bob und Charlotte ausgelassen auf einer Party,



Charlotte und Bob vor dem Fernseher

Zeitvertreib in der Zwischenzeit: Charlotte und Bob sind „Lost in Translation“. In: Wende, Johannes (Hg.) (2013): Sophia Coppola. München: edition text+kritik, S. 4-33 [Film-Konzepte, Heft 29]



LA DOLCE VITA im Fernsehen

laufen durch die Straßen. In den Morgenstunden einer durchlebten Nacht sendet er ihr eine Nachricht per Boten: »Are you awake?« Daraufhin besucht Charlotte ihn in seinem Hotelzimmer. Dort sieht sie mit ihm fern. Ein Sender zeigt *LA DOLCE VITA*, im italienischen Original mit japanischen Untertiteln. Die beiden Amerikaner beherrschen keine dieser beiden Sprachen. Charlotte und Bob sind *LOST IN TRANSLATION* (2003).

Ein Film im Film: Sofia Coppola zitiert in ihrem Werk Federico Fellinis Klassiker der Moderne. Zwei Figuren sehen sich hier zwei Figuren an. Bob und Charlotte verfolgen die nächtlichen Eskapaden von Sylvia und Marcello – wenn auch mit geringer Konzentration. Sie plaudern über ihre erste Begegnung, ungeachtet des Geschehens auf dem Bildschirm. Die beiden Amerikaner schauen erst wieder Richtung Monitor, als Sylvia ruft: »Marcello, come here!« Doch bevor diese Szene zu ihrem Höhepunkt kommt, zu der kurzen Berührung des Mannes und der Frau im Brunnen, endet die Szene des Mannes und der Frau vor dem TV. Die nächste Einstellung zeigt zwar immer noch das Hotelzimmer, aber es muss ein wenig Zeit vergangen sein. Inzwischen unterhalten sich Charlotte und Bob nämlich über die japanische Aussprache der Buchstaben L und R und der Ton des Fernsehgeräts ist nicht mehr zu hören. Marcello und Sylvia sind aus ihrem Blickfeld verschwunden; sie werden auch nicht wieder in das Bildfenster des Films eintreten, dessen Protagonisten Bob und Charlotte sind. Dass die Figuren den Spielfilm *LA DOLCE VITA* im Fernsehen sehen, ist nur eine kurze Episode innerhalb des Spielfilms *LOST IN TRANSLATION*.

Diese Episode beginnt in der 66. Filmminute und nimmt gerade einmal 66 Sekunden der Erzählzeit ein. Die Kürze der Szene entspricht ihrer geringen Bedeutung für den Verlauf der Handlung. Sie könnte gestrichen werden, ohne dass das Verständnis des Films gefährdet wäre. Es wäre auch falsch, die Szene als kurze Quellenangabe zu verstehen: LA DOLCE VITA lässt sich nicht als Vorlage für LOST IN TRANSLATION lesen – selbst wenn in beiden Filmen ein schlafloses Paar, ein auf Berühmtheiten spezialisierter Fotograf, ein überspannter Star und eine überdrehte Pressekonferenz zu sehen sind. Denn es gibt nur wenige Übereinstimmungen dieser Art. Bezeichnender sind eher die Unterschiede. Durch das Herausarbeiten der zentralen Differenzen zwischen den beiden Filmen können nämlich die wichtigsten Merkmale der Hauptfiguren von LOST IN TRANSLATION aufgezeigt werden.

I. Vom Vergleich zur Fragestellung

So ähnelt die zierliche Charlotte schon rein optisch der Sexbombe Sylvia in keiner Weise. Während Sylvia in extravaganter, femininer Kleidung ihre Auftritte zelebriert, kleidet sich Charlotte ausgesprochen unauffällig: »her dark coat worn over a short skirt, untucked shirt and jumper give her the look of a schoolgirl«¹.

Dass gleich zu Beginn des Films ihr Po in einer langen Einstellung zu sehen ist, betont nicht etwa ihre erotische Ausstrahlung, auch wenn ihr rosafarbener Slip leicht durchscheinend ist. Charlotte trägt Alltagswäsche, dazu Bluse und Pullover. Sie räkelt sich auch nicht etwa, sondern liegt ruhig da.² Die junge Frau präsentiert sich nicht, sondern wird vielmehr dem Blick freigegeben: »a vulnerable appearance«³.

Charlotte ist im Unterschied zu Sylvia auch kein exaltierter Filmstar, sondern eine zurückhaltende Philosophiestudentin, die gerade ihren Abschluss gemacht hat. Ruhm interessiert die Akademikerin nicht; mit keinem Satz kommentiert sie zum Beispiel Bobs Prominenz. Über die ebenso bekannte wie dumme Schauspielerin Kelly (Anna Farris), die in Japan ihren Film promotet und zufällig im gleichen Hotel wohnt, macht sie sich sogar lustig. Kelly hat sich nämlich unter dem Tarnnamen Evelyn Waugh eingemietet. Charlotte wundert sich: »Evelyn Waugh? Evelyn Waugh was a man.« Eine Anmerkung, die ihren Ehemann nicht amüsiert, sondern aufbringt: »Not everyone went to Yale.« Kellys exaltierte Ausführungen über Essstörungen oder Fastenkuren irritieren Charlotte so

sehr, dass sie eine Gesprächsrunde verlässt. Insofern ist Charlotte ein Gegenentwurf zu Frauen wie Kelly oder Sylvia.

Auch Bob gleicht in keiner Weise der männlichen Hauptfigur aus LA DOLCE VITA, dem eleganten Frauenhelden Marcello, der von Liebschaft zu Liebschaft schlendert. Bobs Haar ist schütter und gefärbt. Er weiß sich nicht zu kleiden und würde mit einer Sonnenbrille nur lächerlich aussehen. Als Bob dann doch einmal ein modisches Camouflage-T-Shirt trägt, muss er es wenden, bevor Charlotte mit ihm ausgeht, denn er sieht aus, als wolle er sich jünger machen. Der Amerikaner ist zudem rund 20 Jahre älter als der Italiener. Allerdings erweist sich Bob als exzellenter und witziger Unterhalter, ganz im Gegensatz zu dem humorlosen Klatschreporter, der niemals scherzt. Charakterlich unterscheiden sich die beiden Männer auch im Umgang mit ihren Mitmenschen. Während Bob durchaus fürsorgliche Seiten hat, ist Marcello egoistisch: Obschon seine Verlobte nach einem gerade überstandenen Suizidversuch zu Hause auf ihn wartet, feiert er mit Sylvia und kommt erst im Morgengrauem nach Hause. Insofern ist auch Bob eher als Gegenentwurf zu Männern wie Marcello zu verstehen.

Schließlich ist auch die Beziehung der jeweiligen Paare ungleich. Marcello begehrt die ungefähr gleichaltrige Sylvia. Sie bleibt jedoch eine Nebenfigur, die in Filmminute 23 auftaucht und schon 27 Minuten später wieder verschwindet; nach ihrem Abgang folgt der Film Marcellos Weg noch für weitere zwei Stunden Laufzeit. Im Unterschied dazu ist Charlotte hingegen eine Hauptfigur; zwischen ihr und dem etwa 30 Jahre älteren Bob entwickelt sich eine Freundschaft, die ohne Verlangen ist. Bob nimmt eine eher ritterliche Rolle ein: Er trägt Charlotte auf den Armen in ihr Zimmer, kümmert sich um ihre Gesundheit. Auch interessiert sich Bob für Charlottes Sorgen und Probleme, lässt sie an seiner Erfahrung teilhaben. Die beiden reden lange, schlafen nebeneinander ein, wobei Bob nur den Fuß von Charlotte festhält. Ein solch einfühlsames, keusches Verhalten wäre bei Marcello unvorstellbar; Sylvia hat allerdings auch keine Mitteilung zu machen, die sein Einfühlungsvermögen erfordern würde.

Und so gibt es zwischen LA DOLCE VITA und LOST IN TRANSLATION im Grunde nur einen Bezugspunkt, dessen Betrachtung einen Erkenntnisgewinn verspricht: Wie Marcello und Sylvia verbringen auch Bob und Charlotte ihre kurze, gemeinsame Zeit in einer Metropole; sie stolpern ohne Plan und ohne Ziel durch die Nacht, wobei ein Erlebnis sich an das nächste reiht. Am Ende gehen die beiden wieder auseinander und kehren zurück zu ihren jeweiligen Partnern.

Von dieser einen Gemeinsamkeit ausgehend, kann eine ganz spezielle Frage an *LOST IN TRANSLATION* gestellt werden, die ohne den vorangegangenen Vergleich des Films mit *LA DOLCE VITA* vielleicht gar nicht zu formulieren gewesen wäre. In beiden Produktionen sind die Protagonisten nämlich bei einer Form des Nichtstuns zu erleben, die mit der Formulierung *dolce far niente* nicht angemessen zu beschreiben ist. Und so soll es zunächst ganz einfach und konkret darum gehen, was Charlotte und Bob mit ihrer Zeit anfangen – »slow motion reading«⁴. Was tut Charlotte? Womit beschäftigt sich Bob? Auf dieser zweiteiligen Bestandsaufnahme aufbauend lässt sich drittens zeigen, dass sich das Duo anders verhält als Figuren des klassischen Kinos, ohne jedoch dessen Regeln radikal infrage zu stellen. In der partiellen Abgrenzung von der Klassik und im partiellen Rückbezug auf die Moderne positioniert sich *LOST IN TRANSLATION* als ein Film der Nachmoderne.

II. Charlotte

Nach Tokio zu reisen, war nicht Charlottes Idee. Sie begleitet lediglich ihren Ehemann, den erfolgreichen Fotografen John (Giovanni Ribisi), auf seiner Geschäftsreise: »I wasn't doing anything and I came along.« Charlotte verfügt also ganz einfach über freie Zeit und nur deshalb ist sie in Japan, ein Zufall. Auf der Insel ist sie eher gestrandet als gelandet.

Ihre Situation vor Ort ist geprägt von Ratlosigkeit. Denn was Charlotte nach ihrem Trip tun wird, ist ihr unklar. Das Philosophiestudium hat



Charlotte

sie auf keinen Beruf vorbereitet: »I just don't know what I'm supposed to be, you know.« Charlotte hat sich als Schriftstellerin versucht und als Fotografin. Selbstkritisch schätzt sie ihre Arbeiten als mittelmäßig oder gar grauenhaft ein: »I tried being a writer ... but I hate what I write. And I tried taking pictures, they are so mediocre ... and every girl goes through a photography phase, you know, like horses. Take dumb pictures of your feet.« Und so stellt sich Tokio als eine Art »Zwischenraum« für Charlotte dar, in den sie sich geflüchtet hat. Passenderweise liegt Japan nicht nur in einer geologischen Bruchzone. Dargestellt wird das Land auch als Mischung aus stiller, traditioneller Kultur und lärmender Popkultur; in Parallelwelten gibt es Ikebana und Pachinko, Kimonos und Karaoke. Charlotte wiederum 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.

Ganz anders scheint die Situation in Charlottes Privatleben zu sein, denn hier hat sie trotz ihres jugendlichen Alters schon eine weitreichende Entscheidung getroffen. Vor zwei Jahren, also noch während ihres Studiums, haben sie und John geheiratet. Doch gerade dieser Schritt wird jetzt von ihr infrage gestellt. Bezeichnenderweise erlebt Charlotte ihren Mann nur schlafend, arbeitend oder packend. Zwar erklärt John seiner Ehefrau mehrfach, dass er sie liebe, aber an seinem Verhalten kann man dieses Gefühl nicht ablesen. So wäre es ihm lieber, wenn sie ihn zu seinem Gespräch mit dem Filmstar Kelly nicht begleiten würde, und auch den beruflichen Kurztrip in eine andere Stadt unternimmt er lieber ohne seine Frau. Die Liebeserklärungen scheinen daher eher eine beruhigende Funktion zu haben. Das spürt auch Charlotte, die ihrer Schwester am Telefon erzählt, wie fremd ihr der eigene Mann geworden ist. »John's using hair products«, versucht sie ihr Unbehagen zu formulieren, leise vor sich hin weinend. Doch die Schwester ist zu abgelenkt, um auf diesen Satz eingehen zu können. Charlotte zweifelt an ihrer Ehe, aber sie sieht auch keine Alternative. »I'm stuck«, lautet ihr trauriges Fazit.

Dieses Fazit könnte sie auch in Bezug auf ihren Wohnort aussprechen. Die New Yorkerin Charlotte ist in Johns Heimatstadt L. A. gezogen und fühlt sich dort nicht wohl. »It's so different there«, resümiert sie leise. Schaut man sich jetzt Charlottes Lebenssituation in Summe an, so ist klar, dass sie in Kürze mehrere Entscheidungen treffen muss. Es ist aufschlussreich, dass sie ein Hörbuch eingepackt hat, dessen Thema der Sinn des Lebens ist: *A Soul's Search*. Auch wenn es ihr selbst peinlich ist, hört sie sich an, was ein gewisser Dr. Kengard zu sagen hat: »Did you ever wonder

what your purpose in life is? This book is about finding your soul's purpose or destiny.« Wer einen solchen Ratgeber kauft, steckt in einer Krise.

Die Reise nach Japan ist eine Auszeit – auch in anderer Hinsicht, denn Charlotte muss sich in dem luxuriösen Hotel um rein gar nichts kümmern. Da die Zeit des Aufenthalts klar begrenzt ist, unterscheidet sich Charlottes Auszeit allerdings von der eines Hans Castorp, der in die Schweiz reist, um seinen kranken Cousin zu besuchen. Castorp eignet sich durchaus als Vergleichsfigur, denn er hat, wie Charlotte, gerade sein Studium beendet, als er diese Reise antritt. Doch für ihn vergehen die Tage auf dem *Zauberberg* wie im Fluge, weil er von Mahlzeit zu Mahlzeit und von Ruhepause zu Ruhepause schreitet. Die Zeit erscheint ihm als »ausdehnungslose Gegenwart«⁵. Das Sanatorium wird zu seiner Heimat, die Auszeit zum Dauerzustand. Charlotte hingegen hält sich an keinen Zeitplan und sie wird bald wieder abreisen. Die Reise in die Ferne bietet ihr lediglich ein kurzes, klar begrenztes Zeitfenster, während dessen Öffnung ihr jede Entscheidung erspart bleibt.

Um zu verstehen, was das Besondere an dieser Auszeit ist, lohnt sich ein Blick auf all das, was die junge Frau *nicht* tut. Charlotte könnte ihre beruflichen Interessen erproben, aber sie schreibt nicht und macht nur ein paar touristische Schnappschüsse. Mit Philosophie befasst sie sich auch nicht; Charlotte liest in keiner Szene. Dass sie plant, was sie in L. A. nach ihrer Rückkehr tun könnte, wird nicht gezeigt. Zeit ist auf dieser Reise kein Geld. Keine Einstellung zeigt Charlotte bei einer Tätigkeit, die man auch nur im weitesten Sinne als Arbeit bezeichnen könnte.

Eine weitere Tätigkeit, der Charlotte *nicht* nachgeht, ist das Warten. Warten kann ja durchaus eine zeitintensive Beschäftigung sein: »Während des Wartens kann das Ich mit seiner Zeit nichts anfangen, nichts daraus machen, weil es fixiert ist auf etwas, was nicht anwesend ist.«⁶ Den Anruf oder die Rückkehr des Geliebten zu erwarten, kann daher Tage und Nächte dominieren, wie Roland Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe* sehr eindrücklich geschildert hat: »Die Abwesenheit ist die Figur der Entbehrung; ich begehre und brauche in ein und demselben Atemzug. Die Begierde bricht sich am Bedürfnis: eben das ist der quälende Zug des Liebesgefühls.«⁷ Charlotte seufzt nicht und sie webt auch kein Tuch. Sie ist keine Penelope: Die wartete ja 20 Jahre auf die Heimkehr ihres Gatten Odysseus. Um die Verehrer abzuwehren, behauptete sie, ein Leichentuch fertigstellen zu müssen. In der Nacht trennte sie dann auf, was sie am Tag gewoben hatte.⁸ Im Unterschied zu Penelope wird Charlotte den Schal, an dem sie strickt, nicht wieder auftrennen. Dass Charlotte Sehnsucht nach ihrem Ehemann hätte, ist nicht zu erkennen. Nach

Johns Rückkehr wird das Ehepaar zwar gemeinsam abreisen, aber das wird ihre Lebenssituation nicht ändern. Warum also sollte sie seine Rückkehr ersehnen?

An die Stelle der Sehnsucht droht ein anderes Gefühl zu treten. »Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten«, notiert Walter Benjamin in *Das Passagen-Werk*.⁹ Doch Charlotte gibt sich nicht einem apathischen Nichtstun hin. Charlotte ist keine Oblomova. Im Unterschied zu dem Romanhelden Oblomov, der im seidenen Morgenmantel auf seinem Diwan döst und alle Pflichten aufschiebt, ist sie nicht träge.¹⁰ Sie träumt schon mal vor sich hin, auf der Fensterbank sitzend, aber sie hängt nicht ab und sie chillt auch nicht. Nie ist zu sehen, dass sie mit ihrem Handy herumspielt oder im Internet surft. Sie nutzt also nicht die üblichen Techniken, um Zeit zu überbrücken. Die Weile, die Charlotte ganz alleine verbringt, ist durchaus lang, aber die junge Frau begegnet dem Aufkommen von Langeweile mit anderen Tätigkeiten.

Charlotte dekoriert den Raum mit Kirschblüten aus Papier oder stromert durch das Hotel. Mal schwimmt sie im hauseigenen Pool, mal sitzt sie an der Bar. Dabei scheint die Reihenfolge ihrer Tätigkeiten beliebig zu sein. An einem Tag läuft sie durch Shibuya, an einem anderen reist sie nach Kyoto. Zufällig gerät sie in einen Ikebana-Kurs und steckt eine Blüte in eine Vase. Charlotte schaut sich alles an, unternimmt aber erst gar keinen Versuch, die unbekannte Kultur verstehen zu lernen. Sie ist lediglich erschrocken, dass sie beim Anblick einer Zeremonie in einem Tempel keine Empfindungen hat. Einen Reiseführer besitzt sie nicht und Fragen stellt sie keine. Es genügt ihr, Gebäude, Gegenstände und Menschen zu betrachten.

Damit ähnelt sie den Flaneuren, die durch Paris, die »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«¹¹, lustwandeln. Wie diese Herren, so ist auch die junge Frau alleine unterwegs in der Masse. Allerdings interessiert sich Charlotte im 21. Jahrhundert nicht für Eleganz; mit Fragen des Stils setzt sie sich nicht auseinander. Und die Warenwelt ist ihr keinen besonderen Blick wert. Das unterscheidet sie von den französischen Spaziergängern. »Der Flaneur ist ein Beobachter des Marktes«, so Benjamin.¹² Charlotte interessiert sich in gleicher Weise für das Röntgenbild ihres gebrochenen Zehs wie für zwei kleine Roboter, die in einer Galerie umherfahren. Kleidung oder technische Geräte betrachtet sie nicht; sie betritt kein Kaufhaus und keine Passage. Charlotte ist keine Konsumentin.

Sie ist auch keine Müßiggängerin, da sie keine Muße hat.¹³ Charlotte genießt nicht, was sie tut; sie ist kein Ferris. Die Komödie *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* (*FERRIS MACHT BLAU*, 1986) erzählt einen Tag im

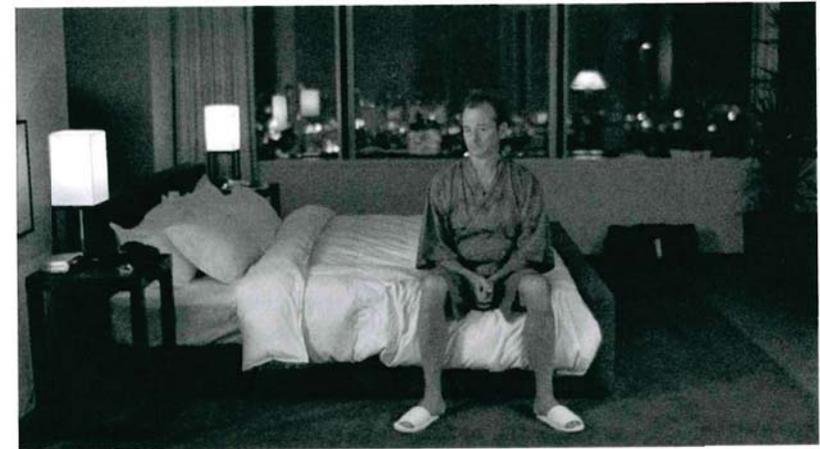
Leben des wohl berühmtesten aller filmischen Schulschwänzer, der sich blendend amüsiert. Ein Grund für Charlottes Teilnahmslosigkeit könnte sein, dass sie sich im Unterschied zu Ferris (Matthew Broderick) keiner Pflicht entzieht. Eine Arbeit, die getan werden müsste, einfach nicht zu tun, wertet auf, was man stattdessen tut. Tom Hodgkinson, Herausgeber der Zeitschrift *The Idler*, schwärmt in seinem Buch *Anleitung zum Müßig-gang* daher ein ganzes Kapitel lang vom Glück des Krankfeierns.¹⁴ Schon allein weil er nicht in der Schule sitzt, strahlt Ferris, der seinen Eltern erfolgreich eine Krankheit vorgespielt hat, bei jeder seiner Beschäftigungen Begeisterung aus. Hingebungsvoll singt er bei einer Parade oder isst in einem Luxusrestaurant. Charlotte hingegen gibt sich keiner Tätigkeit ganz hin; sie sucht vielmehr Zerstreuung. Charlotte vertreibt sich die Zeit.

Davon hat sie mehr als genug, denn es gelingt ihr nicht, den Jetlag zu überwinden. Ihre innere Uhr stellt sich nicht um; sie lebt auf einer Zeitinsel. Charlotte ist schlaflos und irrt umher, während ihr Mann schnarcht. Und so ist Charlotte auch in dieser Hinsicht aus der Zeit gefallen, in eine Zwischenzeit. Ganz ähnlich ist die Zeiterfahrung, die die zweite Hauptfigur des Filmes macht: Bob leidet ebenfalls unter einem Jetlag. Auch seine innere Uhr ist aus dem Takt. So wie Charlotte zappt er sich in der Nacht durch die Fernsehprogramme; beide halten sogar kurz bei derselben Sendung inne.¹⁵ Dadurch scheinen sie miteinander verbunden zu sein, obschon sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal miteinander gesprochen haben.

Bevor es zum Gespräch von Bob und Charlotte kommt, wird getrennt erzählt, was die beiden in ihren vielen Wachstunden erleben. Der Film setzt in Szene, dass Bob in Charlottes Zeitzone eintritt, da er nach ihr in Tokio ankommt. Der Vorspann des Films zeigt Charlottes Po; ganz offenbar liegt sie tagsüber auf dem Bett. Nur dieser Vorspann ist vor Bobs nächtlicher Fahrt vom Flughafen zum Hotel zu sehen. Auf seine morgendliche Rückfahrt zum *Narita International Airport* folgt der Abspann. Bobs Auftritt und sein Abgang bilden demzufolge den erzählerischen Rahmen. *LOST IN TRANSLATION* erzählt von der Zeit dazwischen.

III. Bob

Nach Tokio zu reisen, war nicht Bobs Idee. Er wurde von seiner Managerin in diese Stadt geschickt. Auf Charlottes freundliche Eröffnungsfrage, was er in Japan mache, antwortet er: »Uh, a couple of things. Taking



Bob

a break from my wife, forgetting my son's birthday. And, uh, getting paid two million dollars to endorse a whiskey when I could be doing a play somewhere.« Diese spaßig gemeinte Auskunft verrät nicht nur, was Bob beruflich tun muss, sondern auch, was er privat tun müsste.

Schaut man zunächst auf den Beruf, so wird in drei Szenen gezeigt, wie Bob seinen Job erledigt. Als Werbeträger für die Whiskeymarke *Suntory* muss er in einem TV-Spot eine Rolle spielen, für Fotos posieren und in einer Show auftreten. Bei all diesen Tätigkeiten bleibt es Bob rätselhaft, was man von ihm erwartet. Der Regisseur des Spots hält eine längere Rede, für deren Übersetzung die Dolmetscherin aber nur zwei dürre Halbsätze benötigt: »He want you to turn, look in camera. Okay?« Bobs Auftritt befriedigt den Regisseur nicht, ohne dass klar wird, was er hätte anders machen sollen. Die Sätze, die zu ihm gesagt werden, und die Antworten, die der Schauspieler zu geben versucht, scheinen ganz einfach verloren zu gehen.

Das Verständigungsproblem, das Bob bei der Arbeit erlebt, setzt sich nach Feierabend nahtlos fort. Der Schauspieler versteht nicht, was die Prostituierte von ihm will, die ihm als Gastgeschenk geschickt wurde. »Lip my stocking«, fordert sie von ihm ein, bevor sie mit ihm zu Boden purzelt. Dieser Unfall entspricht seiner Erfahrung mit dem Fotografen, der von ihm forderte, er solle sich wie »Loger Mole« bewegen. Die Anweisung ist verwirrend, was Bob wie immer mit resignierter Ruhe hinnimmt. Er schickt die Dame, bei der *Premium Fantasy* gebucht wurde, nicht weg und er bricht die Fotosession, für die er als Star gebucht wurde, nicht ab. In allen Szenen, bei denen es Sprachprobleme gibt, fragt Bob

nur höflich nach, was die Verwirrung aber nur steigert. Stets bemüht er sich, genau das zu tun, was von ihm verlangt wird – sei es, einen Nylonstrumpf zu zerreißen oder Roger Moore zu imitieren.

Bobs Erlebnisse in Japan unterscheiden sich ganz offensichtlich von denen Charlottes. Während sie still staunt, kämpft er mit den Widrigkeiten des Alltags. Aus der Beschreibung seiner Abenteuer lassen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen. Zum einen ist zu erkennen, dass die Japaner, denen Bob begegnet, allesamt Nebenfiguren sind, die nur kurz und stets in Gruppen auftreten. Sie sind Witzfiguren im wahrsten Sinne des Wortes, da ihr Verhalten Gegenstand von Witzen ist oder Auslöser von Slapstickszenen. Selbst ein Greis im Warteraum des Krankenhauses, der freundlich mit Bob zu kommunizieren versucht, wirkt unfreiwillig komisch, gerade weil Bob seine Laute nachahmt, ohne eine Miene zu verziehen. Dass die Japaner sich bemühen, die Fremdsprache Englisch zu sprechen, honoriert Bob nicht. Er wundert sich vielmehr darüber, dass es ihnen nicht gelingt, die Buchstaben L und R auseinanderzuhalten. Dabei kann er selbst noch nicht einmal »Danke« oder »Bitte« auf Japanisch äußern.

Was Bob erlebt, entspricht im Großen und Ganzen den Situationen, die in Büchern wie *Blauäugig in Tokio*, *Fettnäpfchenführer Japan* oder *Darum nerven Japaner* geschildert werden.¹⁶ Bob Harris erinnert nicht an den Seefahrer John Blackthorne, der in dem Bestseller *Shogun* trotz allen westlichen Dünkels die Hochkultur der Japaner doch zu schätzen lernt.¹⁷ Bob ähnelt vielmehr dem Geschäftsmann Max Danger, dem Protagonisten einer nach ihm benannten Buchreihe, in der der Alltag eines Amerikaners in Japan als eine Kette von absurden Erlebnissen beschrieben wird.¹⁸ Bob kauert in einer für ihn viel zu kleinen Dusche, obschon er in einem Luxushotel untergebracht ist, das ganz auf westliche Bedürfnisse zugeschnitten wurde: »It's made up simply to give western audiences another stereotype to laugh at.«¹⁹ In Anbetracht solcher Szenen wundert es nicht, dass die stereotype Darstellung von Japanern in *LOST IN TRANSLATION* Empörung auslöste: »It is not negative representation of the Japanese, but, rather, the shirking of responsibility to depict them as full human beings, either negative or positive, which constitutes discrimination, or racism.«²⁰ Der Film beschränkt sich in der Darstellung der Japaner auf die Sicht seiner Hauptfigur, die ethnozentrisch ist. Bob sieht in den Japanern lediglich seltsame Wesen; er behandelt sie dementsprechend herablassend. Dadurch wird seine Isolation verstärkt und seine Bindung an Charlotte motiviert.

Die zweite Schlussfolgerung, die sich aus Bobs Erlebnissen ableiten lässt, bezieht sich auf das Verhältnis von Arbeit und Freizeit. Zwischen

diesen Lebensbereichen besteht nämlich keine Trennung: Nichts funktioniert, wenn man einmal vom Refugium Bar absieht. Die Gleichsetzung zeigt sich auch in der Ähnlichkeit des Szenenaufbaus. Stets wird nur der Beginn einer Tätigkeit gezeigt: Der Regisseur weist Bob ein, der Fotograf macht erste Fotos und die Prostituierte beginnt ihr unbeholfenes Rollenspiel. Die Szene endet jeweils, bevor der Clip gedreht ist, die Fotoaufnahmen beendet sind oder der Geschlechtsverkehr begonnen hat. Es wird immer nur die Einweisung am Anfang gezeigt, nie der Ablauf oder gar das Ergebnis. Daher ist nicht abzusehen, ob Bob erfolgreich war. Sind die Aufnahmen verwertbar? Hat er mit der Prostituierten dann doch noch geschlafen? Die Komplikationen, die in der Arbeitssituation etabliert werden, setzen sich nach Arbeitsschluss ganz einfach fort.

Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass Bobs Arbeit nicht wie eine ernst zu nehmende Aufgabe wirkt. Bob hat nur einen Satz zu sprechen und eine Geste abzuliefern. Es ist kaum zu übersehen, dass der Schauspieler die Werbegesten und die Fotoposen verachtet; auch lässt er sich nur widerwillig auf die Posse ein, die der TV-Moderator ihm abverlangt. Mit starrem Gesicht schaut Bob sich die zahlreichen Werbefafeln an, die im Stadtbild zu finden sind. Die überlebensgroßen Fotografien sind nicht etwa als Zeichen seines Erfolgs zu sehen; sie verdeutlichen vielmehr seine »Selbstentfremdung in der Fremde«²¹. *LOST IN TRANSLATION* lässt keinen Zweifel daran, dass Bob in Japan seine Zeit verschwendet, egal was er dort tut.

Lieber würde Bob offenbar Theater spielen, wie er in seiner Antwort auf Charlottes Frage erklärt. Das ist womöglich ein dezenter Hinweis, denn wahrscheinlich liegen dem Filmstar gar keine Filmangebote mehr vor. Wenn von Bobs Erfolgen die Rede ist, dann geht es immer um Produktionen aus den 1970er Jahren. Bob sieht sich im japanischen Fernsehen in einer Rolle aus dieser Zeit und in der Bar wird er auch nur auf seine alten Erfolge angesprochen. Zwei Männer, die ihn dort erkennen, schwärmen von seinem Film *SUNSET ODDS*, ein Titel, der Bobs aktuelle Situation konterkariert. Er befindet sich im Land der aufgehenden Sonne, aber sein Stern ist längst untergegangen. Außerdem bietet sein Aufenthalt in beruflicher Hinsicht ganz sicher keine Chance. Im Spot wird er als älterer Gentleman im Smoking gezeigt, der im holzgetäfelten Zimmer seinen Whiskey genießt; ein Anachronismus. Bobs große Zeit scheint vorbei zu sein. Er ist zwar noch nicht so vergessen wie Norma Desmond (Gloria Swanson) in *SUNSET BLVD. (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, 1950)* und nicht so selbstzerstörerisch wie Norman Maine (James Mason) in *A STAR IS BORN (EIN NEUER STERN AM HIMMEL, 1954)*,

aber er gehört zu den Altstars. Auch in dieser Hinsicht ist Bob aus der Zeit gefallen.

In seinem Privatleben verkennt Bob ebenfalls die Zeichen der Zeit. Bezeichnenderweise hat er den Geburtstag seines Sohnes vergessen. Darüber belehrt ihn ein fast schon hämisches Fax seiner Ehefrau Lydia gleich zu Beginn des Films: »You forgot Adam's birthday. I'm sure, he'll understand. Have a good trip.« Dieser Brief kann nur die Funktion haben, Bob ein schlechtes Gewissen zu machen. Zwar kommunizieren Lydia und Bob mehrfach am Tag, aber keine ihrer Kontaktaufnahmen ist liebevoll oder fürsorglich. Um die gemeinsamen Kinder Adam und Zoe geht es nur, wenn Lydia ihrem Ehemann damit seine marginale Stellung in der Familie vorhalten kann. Die Konferenzen mit Lydia behandeln Alltagsfragen wie die Farbe eines Teppichbodens oder den Bauplan eines Regals, wobei Bob sich nur zwischen einem Bündel von dunklen Rottönen entscheiden kann, die dann aber doch nicht lieferbar sind. Der Entwurf des Regals ist so nichtssagend, dass sich eine Antwort erübrigt. Auch über Bobs Arbeit reden die beiden nicht; Lydia unterstellt ihm lediglich, er würde sich amüsieren, während sie zu Hause die Kinder versorgen muss. Als Bob am Telefon sagt: »I love you«, hat Lydia schon aufgelegt. Warum er eigentlich überhaupt zu Hause anrufe, fragt sich Bob daraufhin selbst.

In Anbetracht dieser Situation ist es verständlich, dass Bob im Gespräch mit Charlotte seufzt: »It's hard.« Mit resigniertem Unterton gibt er die Zahl seiner Ehejahre mit 25 an. Daraufhin vermutet Charlotte, er habe wahrscheinlich nur eine Midlife-Crisis: eine Krise also, die dadurch ausgelöst wird, dass der Betroffene von der einen in die andere Lebenshälfte übergeht – eine Zwischenzeit. Bob lebt seine Midlife-Crisis nicht aus, indem er sich einen Porsche kauft, wie Charlotte scherzt. Er ist kein Richard Sherman (Tom Ewell), der in *THE SEVEN YEAR ITCH* (*DAS VERFLIXTE SIEBTE JAHR*, 1955) eine Nachbarin (Marilyn Monroe) so sehr begehrt, dass er keinen klaren Gedanken mehr fassen kann. Er plant auch nur, sein Leben zu verändern, aber im Unterschied zu Lester Burnham (Kevin Spacey) aus *AMERICAN BEAUTY* (1999) riskiert er noch nicht einmal, seinen Werbejob zu verlieren oder seine Frau zu verärgern. Japan ist kein Ausbruchsversuch.

Ogleich die Situation zu Hause belastend ist, sieht Bob die Fernreise anfangs nicht einmal als willkommene Abwechslung, sondern als eine weitere Belastung. Er spricht sogar von Japan als einem Gefängnis: »I'm trying to organize a prison break.« Der Ausbruch, den er plane, erfordere Mut, erklärt er Charlotte. Kurze Zeit später verschiebt er freiwillig seinen Abflug, angeblich um noch in einer dubiosen Fernsehshow auftreten zu

können; ein Vorwand. Offenbar ist nicht Japan das Gefängnis, aus dem auszubrechen so viel Mut erfordert. Bob ist in seiner Ehe gefangen und fühlt sich auch als Vater unfrei, wie er Charlotte erklärt. Beruflich ist er ebenfalls im Abseits gelandet. Bezeichnenderweise kennt Bob das Hörbuch, das Charlotte sich aus den USA mitgebracht hat: *A Soul's Search*. In seiner Krisensituation bietet Japan auch für Bob die Chance auf eine Auszeit.

Mit dieser Auszeit kann er zunächst noch weniger anfangen als Charlotte. Während sie immerhin die Umgebung erkundet, beschränkt er seine Aktivitäten auf das anonyme Luxushotel, das in jeder Großstadt der Welt stehen könnte: »Bob as a non-person corresponds to the non-place of a hotel.«²² Er schwimmt ein paar Bahnen oder versucht, ein Cardio-Gerät zu bedienen. Auch er ist kein Ilja Oblomov und kein Hans Castorp. Bob sitzt nicht herum, er wartet nicht und er langweilt sich auch nicht, darin Charlotte durchaus vergleichbar. Wie sie zieht er sich immer wieder in die Bar zurück, da er nicht schlafen kann. Dort sitzt er alleine, raucht eine Zigarre und trinkt Whiskey. Und so bewahrheitet sich hier sein eigener Werbespruch, der dazu auch noch ausgerechnet von der Zeit handelt: »For relaxing times, make it Suntory time.«

Als Bob zum ersten Mal mit Charlotte spricht, ist sein erster Satz gerade diese Werbebotschaft. Sie setzt sich in der Bar neben ihn an den Tresen und überlegt, was sie sich bestellen soll. Da scherzt Bob im Chor mit dem Barkeeper: »For relaxing times, make it Suntory time.« Sie versteht diesen Scherz nicht und ordert ein wenig verwirrt einen Wodka Tonic. Diese erste Unterhaltung lässt nicht ahnen, dass sich die Zeit, die Bob und Charlotte gemeinsam verbringen werden, tatsächlich als »relaxing time« erweisen wird, und dass sie sich blendend verstehen werden.

In einem fremden Land findet das Paar zusammen. Beiden ist unerklärlich, wie sich die Japaner verhalten. Beide können kein Wort Japanisch. Und beide unternehmen auch keinen Versuch, das Unbekannte und das Unverständliche verstehen zu lernen. Sie leben auf einer Insel im Inselstaat. Bob und Charlotte sind aber nicht nur abgegrenzt von den Japanern, sondern auch von den im Hotel lebenden Amerikanern, die in der Film-, Musik- oder Modebranche ihr Geld verdienen. Und so sind sie doppelt isoliert, zurückgeworfen auf sich selbst und auf ihre Probleme, die sie sozusagen im Gepäck mitgebracht haben.

Da Bob und Charlotte mit keinem anderen Menschen erfolgreich kommunizieren können, scheinen sie füreinander bestimmt zu sein: »they are, ultimately, soul-mates of a kind«²³. Die ersten beiden Szenen des Films zeigen, dass Charlotte sich bereits an dem Ort befindet, der das

Ziel von Bobs Taxifahrt ist. Es scheint daher, als würde er zu ihr reisen, obschon er sie noch gar nicht kennt. Schaut man sich nun die an diese Bilder anknüpfende Entwicklung der Beziehung von Bob und Charlotte an, von Anfang bis Ende, so erschließt sich aus dem Überblick das dramaturgische Prinzip der Erzählung und es wird deutlich, in welcher Erzähltradition der Film steht.

IV. Charlotte und Bob

In Filmminute 8 sieht Bob in einem voll besetzten Aufzug erstmals Charlotte. Sie lächelt ihn zwar kurz an, nimmt ihn aber nicht bewusst wahr. Erst 18 Minuten später schauen sich die beiden Hauptfiguren des Films in die Augen, allerdings noch aus der Ferne. Das geschieht in der Bar: Als die rothaarige Sängerin den an diesem Ort wirklich unpassenden Bandnamen nennt, *Sausalitos*, tauschen Charlotte und Bob amüsierte Blicke aus. Er schnippt mit dem Finger, statt zu applaudieren. Daraufhin lässt Charlotte ihm, der noch in seinem Kostüm und mit Make-up an der Bar sitzt, eine kleine Schale Oliven an die Theke bringen. Bob grinst und kippt den Snack wie einen Drink.

Es folgen zwei zufällige Treffen am gleichen Ort in Filmminute 33 und 40; im ersten Gespräch geht es zum Beispiel um die Ehe, im zweiten bittet Bob Charlotte, mit ihm aus dem Gefängnis zu fliehen. Nach der Abreise von John, Charlottes Ehemann, ändert sich die Situation: Bob und Charlotte verabreden sich. Bei ihrem ersten Treffen, das ab Filmmi-



Charlotte und Bob

nute 44 zu sehen ist, gehen sie mit Bekannten von John in einen Club, werden alle hinausgeworfen, fliehen vor dem Barkeeper, tanzen auf einer Party und singen Karaoke. Die zweite Verabredung beginnt in einem Restaurant und endet im Krankenhaus; Bob begleitet Charlotte zu einer Untersuchung, da sie sich am Zeh verletzt hat. Das dritte Treffen beginnt etwas unglücklich in einem Stripclub, endet aber glücklich mit dem gemeinsamen Fernsehabend in seinem Zimmer. In Filmminute 71 schlafen Bob und Charlotte voll bekleidet nebeneinander ein, woraufhin eine Abblende folgt. Die beiden sind sich nun näher als je zuvor.

Nun folgt eine kurze Phase der Trennung. Charlotte unternimmt weitere Erkundungen, während Bob seinem Job nachgeht und nach Feierabend in die Bar geht. Dort setzt sich die rothaarige Sängerin neben ihn, was zu einem One-Night-Stand führt. In Filmminute 80 erfährt Charlotte zufällig von dieser Affäre. Beim Mittagessen gibt sie einen spitzen Kommentar ab: »Well, I guess, she's more around your age ... You guys could talk about things in common, like growing up in the fifties.« Offenbar ist sie enttäuscht von Bobs Verhalten, vielleicht sogar eifersüchtig. Die Szene endet damit, dass zwei Kellnerinnen zwei große Platten rohes Fleisch auf den Tisch stellen.

Die Stimmung bessert sich ein wenig, als Bob und Charlotte in der Nacht bei einem Feueralarm vor dem Hotel aufeinandertreffen. Sie gehen noch kurz in die Bar und küssen sich zum Abschied unbeholfen auf die Wangen. Als Bob am nächsten Morgen abreisen muss, bittet er Charlotte, ihm noch sein Jackett herunterzubringen; ein Vorwand. In der Lobby kommt es dann zum zweiten Abschied, der immer noch ungelentk ausfällt. Erst der dritte Abschied ist der finale: Bob springt noch einmal aus dem Auto, läuft hinter Charlotte her, umarmt sie und flüstert ihr etwas ins Ohr. Dann küssen sich die beiden auf den Mund, bevor sie in Filmminute 93 auseinandergehen – beide mit einem Lächeln im Gesicht. Erzählt man den Ablauf des Films in dieser Weise, so entspricht seine Struktur dem Paradigma klassischen Erzählens.

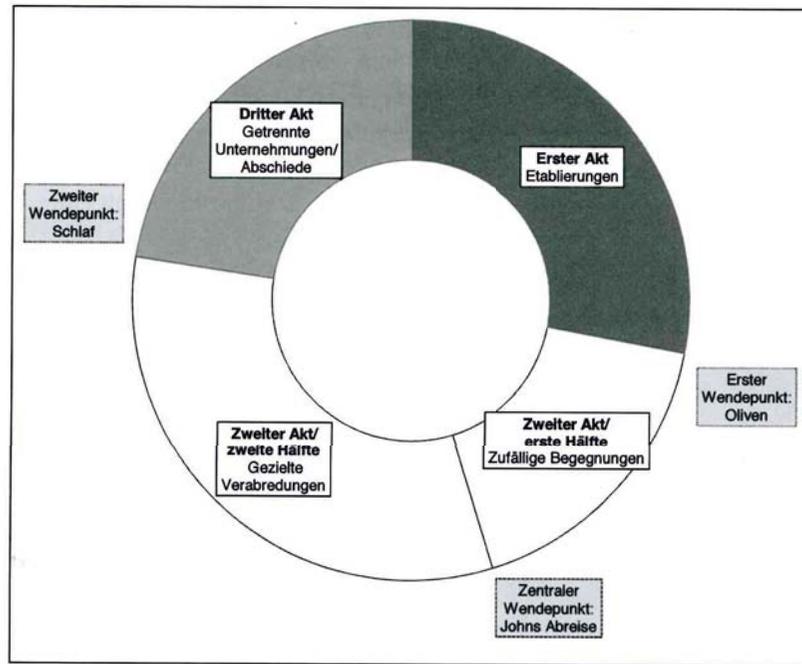
1. Die Frage der Klassik

Der erste Akt kann klar identifiziert werden.²⁴ Die »Exposition« endet, nachdem Charlotte Bob die Oliven hat bringen lassen; das ist der erste Wendepunkt. Bob und Charlotte wurden als Figuren etabliert und nehmen jetzt Kontakt miteinander auf. Der zweite Akt, die »Konfrontation«, erzählt von der schrittweisen Annäherung der Hauptfiguren. Die erste Hälfte des zweiten Akts beschränkt sich auf zufällige Begegnungen. Nach dem zentralen Wendepunkt, Johns Abreise, verabreden sich Bob

und Charlotte dreifach. Dabei nimmt der Grad an Vertrautheit zu. Die zweite Hälfte des zweiten Akts endet mit dem intimsten Moment: Das Paar liegt nebeneinander auf dem Bett. Das ist der zweite Wendepunkt, der in den dritten Akt führt. Der dritte Akt, die »Auflösung«, besteht aus drei kurzen Erzählphasen. Zunächst verbringen Bob und Charlotte noch einmal Zeit getrennt, dann geraten sie wegen Bobs Affäre in eine Krise, schließlich nehmen sie voneinander Abschied.

Dieser Gliederung zufolge entsprechen die Akte sogar ungefähr der üblichen Zeiteinteilung des klassischen Kinos. Es gilt das Verhältnis 1:2:1, wobei der zweite Akt noch einmal in zwei Hälften unterteilt wird.²⁵ Die Abweichungen vom Paradigma des klassischen Erzählens bewegen sich bei *LOST IN TRANSLATION* in einem Bereich von nur rund fünf Minuten. Die Erzählung von *LOST IN TRANSLATION* kann also in die üblichen vier Viertel gegliedert werden. Es gibt allerdings gute Gründe, diese Aufteilung infrage zu stellen.

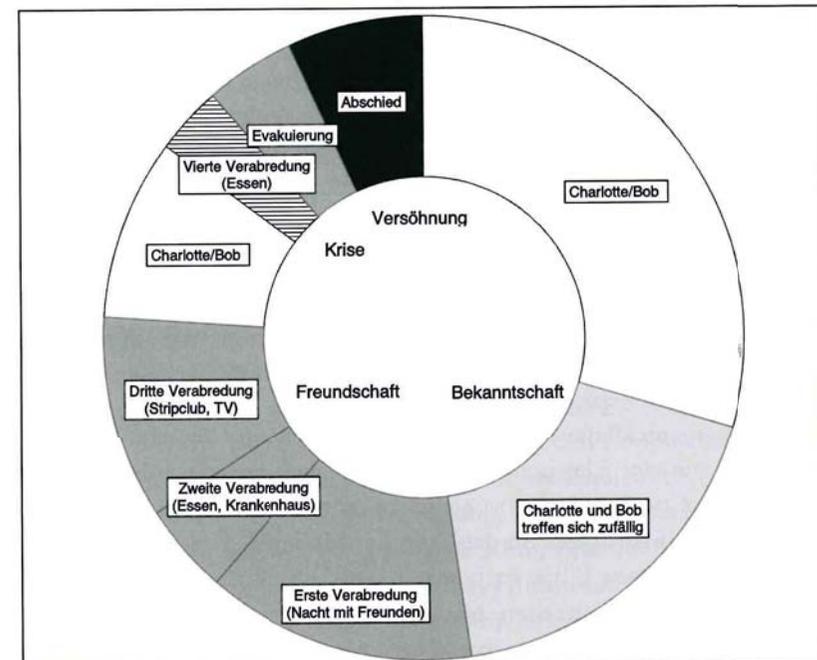
Die Trennung des ersten vom zweiten Akt hält einer kritischen Überprüfung stand. »The first part of *LOST IN TRANSLATION* can be understood as conforming to a standard opening-act structure«²⁶, resümiert auch Geoff King in seiner Analyse. Die Abgrenzung des dritten Akts ist



Akteinteilung

jedoch fragwürdig, da die Trennungsphase des Paares gerade nicht der klassischen Dramaturgie entspricht. King lässt den dritten Akt daher erst in Minute 81 beginnen.²⁷ Auch die Platzierung des zentralen Wendepunkts kann infrage gestellt werden, da das gesamte Geschehen von Filmminute 26 bis 71 eher die graduelle Vertiefung einer Beziehung zeigt. Die Zweiteilung könnte nur mit der An- oder Abwesenheit einer Nebenfigur (John) begründet werden, was nicht dem klassischen Schema entspricht. Daher lässt sich die Erzählweise des Films womöglich angemessener darstellen, wenn man ganz einfach feststellt, dass nach der Einführung der Figuren mehrere Begegnungen stattfinden, die immer intimer werden. Damit würde im Film eine episodische Erzählweise gekennzeichnet werden, wie sie im *classical cinema* ja gerade vermieden wird.

Es gibt weitere Gründe, die klassische Akteinteilung zu hinterfragen. Was in den Akten geschieht, entspricht nicht deren üblicher Definition. So haben die Hauptfiguren in der »Etablierung« keine Zielvorstellung, anders als im klassischen Kino üblich: »Bob and Charlotte could be said to have goals, in a broad sense, but no ones that provide narrative-driving action.«²⁸ Im Unterschied zur klassischen Dramaturgie müssen in der »Konfrontation« von *LOST IN TRANSLATION* auch keine Hindernisse



Episoden

überwunden werden; kein Kriminalfall ist zu lösen, keine Verfolger sind zu überlisten. Sogar die Streitigkeiten, die ein Paar typischerweise im zweiten Akt ausficht, bleiben aus; *LOST IN TRANSLATION* ist keine *romantic comedy*.²⁹ Der Film erzählt von einer Freundschaft und nicht von einer erotischen Beziehung. Auch weist der bisher als dritter Akt ausgewiesene Erzählabschnitt keinen Showdown auf, wie er für die Klassik typisch ist. Der Konflikt der Protagonisten entsteht erst gegen Ende der Geschichte und löst sich dann auch ohne eine klärende Auseinandersetzung auf.

Ein Blick auf das Ende zeigt außerdem, dass sich die Figuren nicht auf die übliche »Reise des Helden« begeben haben: Weder Bob noch Charlotte konnten im engeren Sinne etwas dazulernen.³⁰ Ihre Probleme sind keineswegs gelöst. Dem entspricht, dass der Film in der letzten Szene zwar einen Kuss zeigt, aber keinen *kiss off*, der zum Beispiel als Happy End gedeutet werden könnte. Bezeichnenderweise kann der Zuschauer auch nicht hören, was Bob flüstert.³¹ Es ist daher unklar, ob Bob und Charlotte sich jemals wiedersehen werden. Eine nicht eindeutige Auflösung am Ende des Akts »Auflösung« widerspricht eindeutig den Regeln klassischen Erzählens.

Über diese Aktunstimmigkeiten hinaus weicht schließlich auch der Umgang mit der Zeit von den Üblichkeiten der Klassik ab. Eine der Grundregeln des Hollywoodkinos lautet ja: »avoidance of dead time«.³² Genau das besagt auch ein berühmter Aphorismus, der Alfred Hitchcock zugeschrieben wird: »Cinema is life with the boring bits cut out.«³³ In *LOST IN TRANSLATION* scheint es hingegen gerade um diese *boring bits* zu gehen. So zeigt der Film eine Fülle von Szenen, die nicht die Handlung vorantreiben, wie in der Klassik gefordert: »Action triggers reaction: each step has an effect which in turn becomes a new cause.«³⁴ Stattdessen sind Bildabfolgen zu sehen, die einen Zustand erfassen und keine Reaktion auslösen. Dass Bob schwimmt oder in die Sauna geht, bleibt folgenlos. Charlottes Zeh wird im Krankenhaus geschient, behindert sie dann aber in keiner Weise. Szenen wie diese bestätigen die Überlegung, es handle sich um eine eher episodische Erzählweise.

Fasst man nun all diese Punkte *zusammen*, so kann Coppolas Film also durchaus von der klassischen Erzählweise abgegrenzt werden. Damit scheint *LOST IN TRANSLATION* geradezu automatisch an eine andere Erzählform heranzurücken: an das Kino der Moderne. Denn das Kennzeichen des modernen Films ist ja gerade »die Kritik und Infragestellung aller Selbstverständlichkeiten. Moderne Filme setzen sich von dem, was filmisch der Fall ist, bewusst ab.«³⁵ Diese Absetzungsbewegung wird von *LA DOLCE VITA* in idealtypischer Weise vertreten.

2. Die Frage der Moderne

In seiner Analyse von *LA DOLCE VITA* spricht Lorenz Engell von »einer nur locker verbundenen Folge von Episoden«³⁶. Er bezieht sich dabei auf Gilles Deleuze, der in solchen Fällen von einer »Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge«³⁷ spricht. Diese Lockerung beginnt laut Deleuze schon im italienischen Neorealismus, der durch »Blöcke mit betont schwachen Verbindungen und fließenden Ereignissen charakterisiert ist«³⁸. Das Gegenmodell zu dieser Erzählweise ist im klassischen Kino zu sehen, das Deleuze als Aktionsbild versteht: »Das Aktionsbild inspiriert ein Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt; es antwortet auf eine Situation, die es zu modifizieren oder gänzlich zu erneuern versucht.«³⁹ Das Aktionsbild folgt also einem sensomotorischen Schema. Nun gerät das Aktionsbild in den 1940er Jahren in eine Krise, die dann »notwendig zum reinen optisch-akustischen Bild«⁴⁰ führt – zum Zeit-Bild. Darunter ist ein Bild zu verstehen, das »die sensomotorischen Verbindungen unterbricht, die Relationen übersteigt und sich nicht mehr in Bewegungsbegriffen ausdrücken lässt, sondern sich direkt auf die Zeit hin öffnet«⁴¹. Die Zeit »befreit sich aus ihrer Verankerung und stellt sich im Reinzustand dar«⁴², so Deleuze.

Aus diesem Grund hat der Neorealismus, so führt Engell den Gedanken fort, »ein spezifisches Interesse an der Episode, am Fragment und namentlich an der isolierten räumlich-zeitlichen Situation entwickelt, die er uns als ein Gefüge aus Dingen, Personen, Blicken, Geräuschen, Lichtverhältnissen erschließt und aus der Handlung sich nicht einmal zwangsläufig ergeben muss«⁴³. Genau dieses Projekt setze *LA DOLCE VITA* fort. Der Film, so Engell, verstärke »das Interesse am Situativen und Fragmentarischen noch durch die Zerlegbarkeit auch der Episoden in recht selbständige Unterepisoden, die wie Miniaturen als in sich geschlossene Szenen gestaltet sind und im Zusammenspiel dennoch das Ganze der Episoden aufspannen«⁴⁴.

Betrachtet man im Wissen um diese Analyse von *LA DOLCE VITA* nun noch einmal *LOST IN TRANSLATION*, so fällt auf, dass Coppolas Film zwar durchaus Episoden zeigt, diese aber nicht in der Radikalität trennt, wie das bei Fellini der Fall ist. Die Verkettung, die sensomotorische Verbindung, ist nicht so eng wie im klassischen Kino, aber sie ist durchaus vorhanden. So scheitert Bob zum Beispiel in Filmminute 26 bei der Bedienung eines Fitnessgeräts, hinkt daraufhin in Filmminute 28, geht in Filmminute 36 dann doch lieber schwimmen und wird in Filmminute 42 am Beckenrand auf Charlotte treffen, die ihm eine Verabredung vor-

schlägt, zu der es in Filmminute 44 kommt. Charlotte wiederum stößt sich den Zeh in Filmminute 15 und erwähnt ihn in Filmminute 59, woraufhin er in Filmminute 61 im Krankenhaus behandelt wird und in Filmminute 62 als geschient zu sehen ist. Es gibt also durchaus kausale Verknüpfungen. Somit nimmt *LOST IN TRANSLATION* in Bezug auf das Episodische eine Zwischenposition ein. Der Film ist ein Hybrid.

Dass *LOST IN TRANSLATION* ein »Zwischending« ist, hat Geoff King insbesondere in Bezug auf die Produktionsweise festgestellt; er schreibt dem Film zu, zugleich Independent und Mainstream zu sein.⁴⁵ Als Hybrid wird Coppolas Arbeit auch von Katja Hettich bezeichnet, die eine Mischung von Melancholie und Komik feststellt; *LOST IN TRANSLATION* gehöre zu einer kleinen Gruppe von aktuellen Filmen, die »zwischen komischer und ernster bzw. trauriger Stimmung oszillieren«⁴⁶. Diesen bereits konstatierten Mischungen kann eine weitere hinzugefügt werden: die zwischen Klassik und Moderne. Inwieweit *LOST IN TRANSLATION* auch in dieser Hinsicht ein Hybrid ist, lässt sich zeigen, wenn man an den Film weitere Merkmale der Moderne anlegt und diskutiert, inwieweit diese zutreffen. Exemplarisch seien neben dem jetzt schon genannten Merkmal der gelockerten Verknüpfungen, die aber dennoch bestehen, sechs weitere genannt.

Ein zweites Merkmal der Moderne ist das Umherziehen der Figuren, wie Deleuze ausführte: Es sind »an die Stelle der Aktion oder der sensorischen Situation die Fahrt, das Herumstreifen (*balade*) und das ständige Hin und Her getreten.«⁴⁷ Dieses unstete Verhalten lässt sich auch bei Charlotte und Bob beobachten; insofern sind sie durchaus »modern«. Ihre Planlosigkeit ist aber als Ausnahmezustand gekennzeichnet, denn die Figuren haben ja eine Auszeit genommen. Das unterscheidet sie von den Protagonisten des Kinos der Moderne, bei denen es nicht darum geht, eine zeitlich begrenzte Krisensituation zu überwinden. Das wird deutlich im Vergleich zu *LA DOLCE VITA*, aber zum Beispiel auch im Vergleich zu *L'ECLISSE* (*LIEBE* 1962, 1962), einem weiteren prominenten Vertreter des Kinos der Moderne.⁴⁸ Gerade in Michelangelo Antonionis Filmen kommt es, wie Deleuze formuliert, »zu einer beachtlichen Ausschöpfung der toten Zeit des Alltags«⁴⁹, die in dieser Radikalität in *LOST IN TRANSLATION* nicht zu finden ist. Charlotte streift geradezu erwartungsgemäß durch Tokio oder Kyoto, was jeweils zwei Filmminuten umfasst. Aber sie verbringt keineswegs ganz unerwartet sieben Filmminuten bei einer Nachbarin, von der nie wieder die Rede sein wird, und sucht auch nicht vier Filmminuten nach einem Pudel, der für den weiteren Verlauf der Handlung irrelevant ist. Das unterscheidet Charlotte von Vittoria (Mo-

nica Vitti) aus *L'ECLISSE*. Während Vittorias nächste Tat unvorhersehbar ist, wirkt Charlotte in ihren Wanderungen durchaus kalkulierbar.

Der hybride Status des Films kann drittens auch in Bezug auf die Figurenzeichnung festgestellt werden. Die Figur im klassischen Kino handelt. Die Figur im Kino der Moderne agiert nicht mehr, sondern schaut nur noch zu, wie Deleuze notiert: »Kaum zur Reaktion fähig, registriert sie nur noch.«⁵⁰ Er fasst zusammen: »Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden [*cinema de voyant*] und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.«⁵¹ Marcello nimmt nur zur Kenntnis, dass sein Freund Steiner sich und seine beiden Kinder getötet hat; er steht am Tatort und kann keine Auskunft geben. Zwar erklärt er sich bereit, Steiners Frau zu informieren, doch wie er mit der Witwe spricht, wird schon nicht mehr gezeigt. In der nächsten Szene feiert er mit einer Clique von Müßiggängern. Nur seine Haarfarbe hat sich in der Zwischenzeit geändert; nun überwiegt das Grau. Marcello ist in seiner Welt gefangen, so wie die Hauptfiguren in einem anderen Klassiker der Moderne: *I VITELLONI* (*DIE MÜSSIGGÄNGER*, 1953). Die jungen Männer vertreiben sich die Zeit in ihrer kleinen Stadt. Selbst eine Vaterschaft und eine erzwungene Eheschließung bringen sie nicht von ihrem Nichtstun ab. Nach wie vor stehen sie am Strand oder spielen Billard.

Zwar amüsieren sich Bob und Charlotte, ohne einem Plan zu folgen, doch dient der Zeitvertreib bei ihnen dazu, die Intensivierung ihrer Beziehung zu zeigen. Was sie tun, ist also durchaus motiviert, selbst wenn sie sich treiben lassen. Es ist gerade der Zeitvertreib, der Bob und Charlotte vereint. Und es wird eine Zeit nach dieser Auszeit geben, in der sie ihr Leben wieder in die Hand nehmen. Die Krise ist da, aber ihre Dimension ist eine ganz andere. Marcello fährt mit seiner Verlobten ins Krankenhaus, da sie sich umbringen wollte; Bob fährt mit Charlotte ins Krankenhaus, da ihr Zeh angebrochen ist. Die Verlobte wird eine Selbstmordkandidatin bleiben, während Charlottes Bruch schon in ein paar Wochen geheilt sein wird. *LOST IN TRANSLATION* bietet keine Lösungen, aber erzählt auch nicht, dass es keine Lösungen geben kann. Insofern nehmen Bob und Charlotte auch hier eine Zwischenposition ein.

Ein viertes Merkmal der Moderne, dessen Relevanz für *LOST IN TRANSLATION* zu überdenken ist, kann mit dem Begriff Ununterscheidbarkeit bezeichnet werden. Deleuze schreibt dem Kino der Moderne die »Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Aktuellem und Virtuellem«⁵² zu. Tatsächlich ist in *LOST IN TRANSLATION* nicht genau herausgearbeitet, an welchem Tag was geschieht, selbst wenn mehrfach An- und Abreisetage von

Figuren genannt werden. Dass das Geschehen einen Ankunftsabend, acht ganze Tage sowie einen Abfahrtsmorgen umfasst, lässt sich nur bei größter Aufmerksamkeit nachvollziehen. Auch verwischen die Zeitgrenzen für die schlaftrunkenen Figuren. Mehrfach steht Charlotte wieder auf, nachdem sie sich schon einmal ins Bett gelegt hat. Bob weiß nicht mehr, in welchem Tagesabschnitt sich seine Frau Lydia befindet. Doch obschon Charlotte davon spricht, beim Ikebana gewesen zu sein, bevor sie tatsächlich in diesem Kurs landet, steht bei *LOST IN TRANSLATION* nicht grundsätzlich infrage, dass alle Szenen in chronologischer Reihenfolge zu sehen sind – anders als zum Beispiel in *LA DOLCE VITA* oder insbesondere in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, 1961). In diesem Film ist weder der Ablauf des Geschehens zu bestimmen noch der Ort zu definieren. In *LOST IN TRANSLATION* hingegen ist stets eine Orientierung über die Zeit und den Raum gegeben; was real ist und was imaginär, was aktuell ist und was virtuell, ist klar unterscheidbar – wie in der Klassik.

Ein fünftes Kriterium der Moderne ist eine innerfilmische Auseinandersetzung damit, was Film ist. »Moderne Filme überdenken, was sie sind und was sie tun, während sie es tun. Das unterscheidet sie von klassischen Filmen, die sich nach Möglichkeit hinter dem Dargestellten zum Verschwinden bringen möchten.«⁵³ So lieferte *LA DOLCE VITA* ein »bestürzendes Portrait der Medienbedingtheit und Medienbezogenheit des modernen Daseins«⁵⁴, wie Lorenz Engell zusammenfasst. Es geht zum Beispiel um Pressekonferenzen und Paparazzi; Marcello verdient sein Geld als Journalist, der über Berühmtheiten schreibt.

Eine durchaus vergleichbare Situation wird in *LOST IN TRANSLATION* aufgezeigt. Bob ist ein Filmstar, der sich als Werbeträger immer wieder auf Plakaten und im Fernsehprogramm sieht, obschon er am anderen Ende der Welt ist. Auch in diesem Film gibt es Pressekonferenzen und John ist ein Starfotograf, der Stars fotografiert. Wie stereotyp diese Medienauftritte sind, ist Gegenstand des Films. So soll Bob bei seinen Werbeauftritten lediglich Klischees reproduzieren. Ihm werden James Bond und die Stars des *Rat Pack* als Vorbild genannt: »As a celebrity spokesperson, his function is to embody the image of an image – a virtual mediatic universe without bottom or reference to anything outside itself.«⁵⁵ Der Schauspieler verdient sein Geld in diesem Medienzirkus, kann sich ihm aber dennoch innerlich entziehen: durch Spott. Die Medienbezogenheit hat nicht abgenommen, aber sie wird nicht als bestürzend dargestellt. Die Totalität der Medien ist zur Normalität geworden, die auch dadurch ihre Bedrohlichkeit verloren hat, dass Bob und Charlotte das Spiel durch-

schauen. Als sie den Filmstar Kelly in der Hotelbar sehen, schleichen die beiden einfach leise vorbei. Insofern baut der Film auf einer Einsicht der Moderne auf, ohne deren Kritik an den Zuständen zu teilen.

Die Auseinandersetzung mit dem Filmischen ist aber nicht auf das Prinzip »Film im Film« beschränkt. *À BOUT DE SOUFFLE* (AUSSEER ATEM, 1960), ein anderer epochemachender Film der Moderne, spielt nicht in diesem Milieu. Die männliche Hauptfigur, Michel (Jean-Paul Belmondo), ist ein Gangster, die weibliche Hauptfigur, Patricia (Jean Seberg), verdient ihr Geld mit dem Verkauf von Zeitungen. Allerdings liebt Michel das Kino und imitiert sein Vorbild Humphrey Bogart. Das ist durchaus ein Verweis auf das Filmische. Außerdem gibt es in *À BOUT DE SOUFFLE* eine Fülle von Konventionsbrüchen, die auf die Produkthaftigkeit hinweisen: *jump cuts* und Handkamera, um nur zwei berühmte Beispiele zu nennen. Genau diese filmischen Mittel werden auch in *LOST IN TRANSLATION* eingesetzt. Nur haben sie nach der Jahrtausendwende ihre aufdeckende Kraft verloren, da sie seit Jahrzehnten auch im *classical cinema* eingesetzt werden. Außerdem ist in Coppolas Film eine Motivation für den Einsatz der Handkamera zu erkennen; sie wird bevorzugt in den Szenen verwendet, die Bob und Charlotte bei ihren Vergnügungen in der Stadt zeigen, bei ihren Fluchten. Insofern nutzt der Film ein Mittel, das aus dem Kino der Moderne stammt, ohne damit die Regel der Klassik außer Kraft zu setzen, die Produkthaftigkeit zu negieren.

Sechstens nimmt *LOST IN TRANSLATION* in Bezug auf die Kommunikation der Figuren eine Zwischenposition ein. Im klassischen Kino gibt es Missverständnisse, die durch Aussprachen überwunden werden können. Das Kino der Moderne erzählt hingegen, wie der Versuch der Verständigung scheitert. In *LA DOLCE VITA* schreien sich Marcello und seine Verlobte immer wieder an, trennen sich und kommen aus unklaren Gründen dann doch wieder zusammen. Er versucht zwischenzeitlich, eine andere Frau zur Ehe zu überreden, die ihm aber schon nicht mehr zuhört. In einem anderen Klassiker der Moderne – *LE MÉPRIS* (DIE VERACHTUNG, 1963) – reden Camille (Brigitte Bardot) und Paul (Michel Piccoli) durchweg aneinander vorbei. So verbringen sie zum Beispiel in einer Szene über 30 Filmminuten in ihrer Wohnung, ohne auch nur den Gegenstand ihrer Unterhaltung fassen zu können. Sie laufen von Zimmer zu Zimmer, in gereizter Stimmung, bis es am Ende sogar zu Handgreiflichkeiten kommt.

Auch in *LOST IN TRANSLATION* scheitern viele Gespräche.⁵⁶ Einerseits liegt das an mangelhafter Übersetzung des Japanischen ins Amerikanische und an den kulturellen Differenzen; das ist aber ein Problem, das

ganz einfach durch die Rückreise zu lösen sein wird. Andererseits misslingt Verständigung aber auch unter Amerikanern. Bob weiß nicht, was seine Ehefrau von ihm will. Charlottes Schwester bekommt gar nicht mit, was deren Problem ist, und auch John hört seiner Frau nicht wirklich zu. Keiner dieser Dialoge kann als Austausch bezeichnet werden. Diese Situation entspricht durchaus dem, was im Kino der Moderne zu sehen ist. *LOST IN TRANSLATION* setzt dem Kino der Moderne aber entgegen, dass Kommunikation durchaus gelingen kann, sogar wortlos. Sogar auf eine gegenseitige Vorstellung und Namensnennung können die beiden Seelenverwandten verzichten. In einer Welt der Fehlkommunikation verstehen Bob und Charlotte einander vollkommen. Nicht ohne Grund singt Bob beim Karaoke *Peace, Love & Understanding*. Das einzige Missverständnis zwischen den Freunden kann nach kurzer Zeit ausgeräumt werden. Verständigung ist also möglich, sofern man den richtigen Gesprächspartner gefunden hat, so die Lösung – eine weitere Zwischenpositionierung.

Siebtens schließlich zeigt auch das Ende des Films dessen Zwischenstatus. Das klassische Kino bietet eindeutige Auflösungen. Vor dem Abspann werden alle Handlungsstränge abgeschlossen, und jede Frage wird beantwortet. Richard Neupert bezeichnet Produktionen des Hollywoodkinos in seinem Buch über Filmenden ausdrücklich als »closed text films«⁵⁷, die er offenen Formen gegenüberstellt, wie sie im Kino der Moderne zu finden sind. Berühmt ist die Schlusseinstellung von *LES QUATRE CENTS COUPS* (*SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, 1959), in der das Bild des jungen Antoine, der gerade aus der Besserungsanstalt an den Strand geflohen ist, eingefroren wird. Der Junge (Jean-Pierre Léaud), dessen Zukunft völlig ungewiss ist, blickt frontal in die Kamera. Mit einer ganz ähnlichen Einstellung am Strand endet auch *LA DOLCE VITA*; hier schaut allerdings die Kellnerin Paola, eine Nebenfigur, in die Kamera. Vorausgegangen ist der Versuch eines Dialogs mit Marcello, der nach einer durchgeführten Nacht im Sand sitzt. Er hört nicht, was Paola ihm zuruft, und versteht nicht, was sie gestikuliert. Mit einem entschuldigenden Blick zieht er davon, seiner Clique zu neuen Unternehmungen folgend.

In *LOST IN TRANSLATION* gibt es ebenfalls einen unhörbaren Text: Bob umarmt Charlotte und flüstert ihr ins Ohr. Anders als bei Fellini verstehen die Figuren aber, was gesagt wird. Charlotte antwortet sogar kurz: »Okay.« Nur der Zuschauer hat die Worte, die Bob ihr zum Abschied sagt, nicht vernehmen können. Damit ist der Schluss durchaus offen, aber eben doch nicht so ganz. Schaut man sich die Schlusspassage mit den drei Abschieden noch einmal an, so scheint es nun, als sei Bob auf der Suche nach der richtigen Form gewesen. Der verunglückte Wangenkuss im Aufzug



Die letzte Einstellung von *LOST IN TRANSLATION*

oder die stumme Geste im Hotellobby wären weitaus offenere Schlussbilder gewesen. Erst mit dem dritten Abschied hat Bob eine befriedigende Form gefunden. Denn der Kuss und das Flüstern bilden einen eindeutigen Abschluss der Zeit, die Bob und Charlotte miteinander verbracht haben. Daher gehen Bob und Charlotte mit einem Lächeln auseinander. Das Lächeln korrespondiert mit dem Spruch, mit dem der Film beworben wurde; er weist auf die Geschlossenheit der Erzählung hin: »Sometimes you have to go halfway around the world – to come full circle.«⁵⁸ Und so kann die Taxifahrt zu Beginn jetzt durch eine Taxifahrt am Ende ergänzt werden. Das ist ein typischer Fall von Klammerung, einer Erzähltechnik, die das Ende betont.⁵⁹ In einem letzten Bild nach dem Abspann ist dann sogar noch ein Abschiedswinken zu sehen.

Fasst man die sieben Diskussionspunkte zusammen, dann kann der besondere Status von *LOST IN TRANSLATION* im Kino der Gegenwart verdeutlicht werden. Das Kino der Nachmoderne bietet eine Fülle von Spielarten, denn es gibt nicht nur einen Weg, auf die Erschütterung der klassischen Fundamente durch die Moderne zu reagieren.⁶⁰

3. Die Frage der Nachmoderne

Postklassische Filme, so ein erstes Beispiel, variieren die klassische Form durch mehrsträngiges, unzuverlässiges oder nicht-chronologisches Erzählen.⁶¹ Diesen Weg geht Coppola eindeutig nicht; sie bevorzugt es, nur einen Handlungsstrang mit maximal zwei Hauptfiguren zu entwickeln, den sie chronologisch darstellt. *LOST IN TRANSLATION* ist nicht *SHORT CUTS* (1993) und auch nicht *TWELVE MONKEYS* (*12 MONKEYS*, 1995). Auf

Überraschungen im letzten Akt, die die Figur als träumend oder gar tot offenbaren, verzichtet sie ebenfalls. Keinen ihrer Filme könnte man als *mindfuck movie* bezeichnen. *LOST IN TRANSLATION* ist nicht *INCEPTION* (2010) oder *ADAPTATION* (*ADAPTION*, 2002).

Auch sucht man in ihren Filmen vergebens nach starken Schockeffekten oder auffälliger Ausstattung, wie sie bei einer zweiten Gruppe von Filmen zu beobachten sind, die im engeren Sinne als postmodern bezeichnet werden.⁶² Aus dem schrillen Stripclub fliehen die Figuren bezeichnenderweise. Sexualität spielt in Coppolas Filmen eine nachgeordnete Rolle und Gewalt ist gar kein Thema. Künstlichkeit hingegen – ein weiteres Merkmal postmoderner Filme – ist in *LOST IN TRANSLATION* durchaus Thema; sie wird aber der fremden Welt der modernen Japaner zugeschrieben.⁶³ Bei Bob und Charlotte wird gerade ihre Authentizität herausgearbeitet, ihr Ringen um Ehrlichkeit. Bei den wirklich existenziellen Fragen versagt sich sogar Bob jede Ironie. *LOST IN TRANSLATION* erzählt, dass Aufrichtigkeit möglich ist. Die beiden Figuren versuchen sogar, sich von Stereotypen abzusetzen. Charlotte erkennt zum Beispiel, dass Fotografin zu sein der Traum aller jungen Frauen ist, und sucht nach einer Alternative. Sie setzt sich von der Medienwelt ab, statt sich deren Posen hinzugeben. *LOST IN TRANSLATION* ist nicht *PULP FICTION* (1994) oder *WILD AT HEART* (1990).

Im Unterschied zu neoklassischen Produktionen – einer dritten Vergleichsgruppe – setzt Coppolas Film auch nicht einfach die Klassik fort. Neoklassische Filme ignorieren, dass es die Moderne gegeben hat und erzählen Geschichten, die im Grunde klassisch sind, zum Beispiel in Remakes. Auch wenn sich Coppolas Protagonisten in einer Hauptstadt amüsieren, ohne dass es eine gemeinsame Zukunft gibt, ist *LOST IN TRANSLATION* kein Remake von *ROMAN HOLIDAY* (*EIN HERZ UND EINE KRONE*, 1953). In einigen neoklassischen Filmen wird ausdrücklich auf klassische Filme Bezug genommen; Zitate spielen durchaus eine Rolle. Doch selbst wenn dann in Dialogen die Unglaublichkeit von Hollywoodproduktionen betont wird, stellt der neoklassische Film den klassischen am Ende doch nicht in Frage. In der Neoklassik werden zum Beispiel alle dramaturgischen Regeln des *classical cinema* befolgt, von der Aktstruktur bis zur Entwicklung der Hauptfigur. Das ist bei Sofia Coppola so nicht der Fall. Auch wenn die Protagonisten schlaflos sind, ist *LOST IN TRANSLATION* nicht *SLEEPLESS IN SEATTLE* (*SCHLAFLOS IN SEATTLE*, 1993).

Sofia Coppola negiert nicht die Errungenschaften der Moderne, sondern integriert sie vielmehr in ihre Arbeiten. *LOST IN TRANSLATION* erweitert im Wissen um das Kino der Moderne die Möglichkeiten klassi-

schen Erzählens. Das erklärt, warum der nachmoderne Film modern und klassisch zugleich erscheint. Coppolas besonderer Zugriff, der ihre Filme von anderen nachmodernen Filmen unterscheidet, besteht darin, Figuren interagieren zu lassen, die keine Liebesbeziehungen haben, und sie bei Tätigkeiten zu zeigen, die man als Zeitvertreib bezeichnen kann.

V. Epilog: Der Zeitvertreib der anderen

Grosse Pointe, 1974. Womit beschäftigen sich die Schwestern Lisbon? Nach dem Suizid ihrer jüngsten Schwester und mehreren gescheiterten Versuchen, Normalität einkehren zu lassen, werden die vier verbleibenden Mädchen von ihren Eltern vollkommen abgeschirmt. Im letzten Drittel der Filmzeit dürfen sie noch nicht einmal mehr zur Schule gehen; das Haus wird zum Gefängnis. Therese, Mary, Bonnie und Lux sitzen in einem Zimmer, blättern in Katalogen. Lux wird sogar gezwungen, ihre LPs zu zerstören. Dass die Jungen aus der Nachbarschaft ihnen am Telefon Schallplatten vorspielen, wird zu ihrer einzigen Abwechslung. Am Abend morsen sie mit einer Lampe Hilferufe. Was genau die Mädchen ansonsten tun, in all den Stunden, an all den Tagen, ist nicht zu sehen. Bevor die Schwestern sich schließlich umbringen – an einem Abend, jede auf ihre Art, ohne jegliche Erklärung –, verbringen sie zwangsläufig ihre Zeit damit, sich die Zeit zu vertreiben (*THE VIRGIN SUICIDES*, 1999).

Versailles, 1768. Was tut Marie Antoinette? Mit einer Kutsche kommt die junge Österreicherin in Versailles an. Sie ist eine Fremde am französischen Hof. Solchermaßen isoliert und dazu noch gelangweilt vom strengen Hofzeremoniell, sucht Marie Antoinette nach ihrer Hochzeit mit dem Thronfolger Abwechslung. Dass die Dauphine einer Arbeit nachgehen könnte, wäre undenkbar.⁶⁴ Und so kauft sie Schuhe, Stoffe, Diamanten und Perücken, nascht Kuchen, trinkt Champagner, besucht die Oper, spielt Karten, wie eine Montagesequenz in der Mitte des Films zusammenfasst. Politik interessiert Marie Antoinette nicht. Auch als sie in der zweiten Hälfte der Erzählung Königin wird und endlich die lang-ersehnten Kinder zur Welt bringt, ändert sich ihr Leben kaum. Marie Antoinette hat eine Affäre, imitiert vor einem eigens für sie eingerichteten Bauernhaus das einfache Leben, tritt selbst im Theater auf. Dieser Müßiggang endet erst, als die königliche Familie in einer Kutsche aus Versailles fliehen muss. Bis dahin verbringt Marie Antoinette ihre Zeit damit, sich die Zeit zu vertreiben (*MARIE ANTOINETTE*, 2006).

Hollywood, 2010. Wie verbringt Johnny Marco seine Tage? In der ersten Hälfte des Films fährt der Schauspieler mit seinem Ferrari im Kreis herum, fällt eine Treppe hinunter, sitzt rauchend auf dem Sofa, folgt einer hübschen Frau. Zwei Mal bestellt er Zwillinge auf sein Hotelzimmer, die synchron einen Poedance vorführen; einmal schläft er dabei ein, wie auch bei einem One-Night-Stand. Johnny lebt im Hotel und muss sich um nichts kümmern, und seine Agentin navigiert ihn durch seine wenigen beruflichen Termine: eine Pressekonferenz, die Anpassung einer Altersmaske. Aus seiner Lethargie erwacht Johnny nur für einen kurzen Moment, als er seiner Tochter Cleo beim Eiskunstlaufen zusieht. Nach der Hälfte der Filmzeit zieht Cleo für ein paar Tage zu ihm. Doch selbst das verändert den planlosen Ablauf seiner Tage nur geringfügig. Als Cleo ins Ferienlager abreist, wird alles wieder, wie es zuvor war. Dass Johnny in der letzten Szene des Films aus dem Hotel auszieht und seinen Ferrari einfach am Straßenrand stehen lässt, ist eine hilflose Geste. Er wird wieder in das Auto einsteigen. Johnny Marco verbringt seine Zeit damit, sich die Zeit zu vertreiben (SOMEWHERE, 2010).

Calabasas, 2008. Was machen die Mitglieder der Gruppe, die den Spitznamen *The Bling Ring* trägt? Die Gang bricht bei Prominenten wie Paris Hilton oder Lindsay Lohan ein. Ob die Raubzüge der jungen Leute nicht auch nur ein Zeitvertreib sind, werden wir sehen (THE BLING RING, 2013).⁶⁵

1 Geoff King, *Lost in Translation*, Edinburgh 2010, S. 45. — 2 Vgl. den Anfang von LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG, 1963). — 3 King, *Lost in Translation* (s. Anm. 1), S. 45. — 4 Robert B. Ray, *The ABCs of Classic Hollywood*, Oxford 2007, S. XIX. — 5 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 1967, S. 258 (zuerst 1924). — 6 Rodion Ebbighausen, *Das Warten. Ein phänomenologisches Essay*, Würzburg 2010, S. 51; vgl. Andrea Köhler, *Die geschenkte Zeit. Über das Warten*, Berlin 2011. — 7 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main 1988, S. 30f. — 8 Homer II, 93–110 und XIX, 134–156. — 9 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V/1*, Frankfurt am Main 1991, S. 161. — 10 Iwan Gontscharov, *Oblomov*, München 1980 (zuerst 1859). — 11 Benjamin, *Das Passagen-Werk, Bd. V/1* (s. Anm. 9), S. 45. — 12 Ebd., S. 537. — 13 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V/2*, Frankfurt am Main 1991, S. 966. — 14 Tom Hodgkinson, *Anleitung zum Müßiggang*, Berlin 2009, S. 99–112. — 15 Vgl. King, *Lost in Translation* (s. Anm. 1), S. 61f. — 16 Niall Murtagh, *Blauäugig in Tokio. Meine verrückten Jahre bei Mitsubishi*, Berlin 2006; Kerstin Fels / Andreas Fels, *Fettnäpfschenführer Japan: Die Axt im Chrysanthemenwald*, Meerbusch 2010; Christoph Neumann, *Darum nerven Japaner: Der ungeschminkte Wahnsinn des japanischen Alltags*, München 2011. — 17 James Clavell, *Shogun*, München 1994 (zuerst 1975). — 18 Robert J. Collins, *Max Danger: The Adventures of an Expat in Tokyo*, Rutland, Vermont / Tokio 1987; Robert J. Collins, *More Max Danger: The Continuing Adventures of an Expat in Tokyo*, Rutland, Vermont / Tokio 1989. — 19 Kiku Day, »Totally Lost in Translation«, in: *The Guardian*, 24.1.2004, <http://forums.penny-arcade.com/discussion/8473/lost-in-translationthe-racist>, (letzter Zugriff am 1.9.2012). — 20 Vgl. zum Beispiel http://www.arc.org/racewire/031112e_paik.html (letzter Zugriff am 1.9.2012). — 21 Katja Hettich, *Melancholische Komödie: Hollywood außerhalb des Mainstreams*, Mar-

burg 2008, S. 64. — 22 Vgl. Yvette Blackwood, »Parallel Hotel Worlds«, in: *Moving Pictures / Stopping Places*, hg. von David B. Clarke, Valerie Crawford Pfannhauser und Marcus A. Doel, Plymouth 2009, S. 277–297, hier S. 289. — 23 King, *Lost in Translation* (s. Anm. 1), S. 60. — 24 Vgl. Syd Field, *Das Handbuch zum Drehbuch*, Frankfurt am Main 1991, S. 142. — 25 Ebd. — 26 King, *Lost in Translation* (s. Anm. 1), S. 77. — 27 Ebd., S. 79. — 28 Ebd., S. 83. — 29 Vgl. ebd., S. 60–67; Sabine Gottgetreu, »Tokio Hotel: Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION«, in: *Die Filmkomödie der Gegenwart*, hg. von Jörn Glasenapp und Claudia Lillge, Paderborn 2008, S. 273–288. — 30 Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films*, Frankfurt am Main 2004. — 31 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=xgkZHHKSYzQ> (letzter Zugriff am 1.9.2012). — 32 Richard Maltby, *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford 2003, S. 431. — 33 Ebd., S. 429. — 34 David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 1985, S. 17. — 35 Lorenz Engell, *Bilder des Wandels*, Weimar 2003, S. 10. — 36 Lorenz Engell, »Federico Fellini: LA DOLCE VITA. Film als existentielle Anordnung«, in: ders., *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, S. 205–226, hier S. 207. — 37 Gilles Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1991, S. 14. — 38 Ebd., S. 11. — 39 Gilles Deleuze, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt am Main 1989, S. 211. — 40 Deleuze, *Kino 2* (s. Anm. 37), S. 14. — 41 Deleuze, *Kino 1* (s. Anm. 39), S. 324. — 42 Deleuze, *Kino 2* (s. Anm. 37), S. 347. — 43 Engell, »Federico Fellini« (s. Anm. 36), S. 215. — 44 Ebd. — 45 King, *Lost in Translation* (s. Anm. 1), insbes. S. 87. — 46 Hettich, *Melancholische Komödie* (s. Anm. 21), S. 7. — 47 Deleuze, *Kino 1* (s. Anm. 39), S. 278. — 48 Vgl. Michaela Krützen, »Drei Verabredungen: L'ECLISSE, AN AFFAIR TO REMEMBER und SLEEPLESS IN SEATTLE«, in: *Michelangelo Antonioni: Wege in die filmische Moderne*, hg. von Jörn Glasenapp, Paderborn 2012, S. 89–131, hier S. 116. — 49 Deleuze, *Kino 2* (s. Anm. 37), S. 16. — 50 Ebd., S. 13. — 51 Ebd. — 52 Ebd., S. 97. — 53 Engell, *Bilder des Wandels* (s. Anm. 35), S. 9. — 54 Engell, »Federico Fellini« (s. Anm. 36), S. 206. — 55 Michael A. Kaplan, »Liberalism, Friendship, and the Predicament of Cybernetic Sociality: LOST IN TRANSLATION«, in: ders., *Friendship Fictions: The Rhetoric of Citizenship in the Liberal Imaginary*, Tuscaloosa 2010, S. 113–149, hier S. 120. — 56 Vgl. Michelle R. Darnell, »Being – LOST IN TRANSLATION«, in: Jean-Pierre Boulé / Enda McCaffrey, *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean Perspective*, New York / Oxford 2011, S. 95–110, hier S. 104. — 57 Richard Neupert, *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Detroit 1995, S. 37. — 58 Zit. n. <http://www.imdb.com/title/tt0335266/taglines> (letzter Zugriff am 1.9.2012). — 59 Neupert, *The End* (s. Anm. 57), S. 36–38. — 60 Vgl. dazu auch Oliver Fahlke, *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar 2005, S. 10–24. — 61 Michaela Krützen, *Dramaturgien des Films*, Frankfurt am Main 2010. — 62 Vgl. *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der neunziger Jahre*, hg. von Jens Eder, Münster 2002; *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader*, hg. von Jürgen Felix, Marburg 2002. — 63 Vgl. Krützen, »Drei Verabredungen« (s. Anm. 48). — 64 Manfred Koch, *Faulheit. Eine schwierige Disziplin*, Springe 2012. — 65 Dank an Lisa Gotto, Christa Karpowitz, Paul Ludwig, Mareike Lueg, Ute Rohn, Johannes Wende.