

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

MIRIAM DREWES
VALERIE KIENDL
LARS ROBERT KRAUTSCHICK
MADALINA ROSCA
FABIAN RUDNER
MARA RUSCH HRSG.
UNTER MITARBEIT VON **FELICITAS FREI**

(DIS)POSITIONEN FERNSEHEN & FILM

**TAGUNGSBEITRÄGE
DES 27. FILM- UND
FERNSEHWISSENSCHAFTLICHEN
KOLLOQUIUMS**

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-985-1

SCHÜREN

Anke Steinborn

Poetisches Verhalten

Diffuse Annäherungen im und des Film(s)

Zusammenfassung: Poesie – schreibt Barthes – sei vor allem Stille.¹ Eine Stille, die Sofia Coppola in *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003) praktiziert und «artikuliert», indem sie die filmische Sprache abgewandt von linearer Kausalität aus der Erfahrung der Differenz neu konturiert und somit die Öffnung gegenüber dem Anderen von der kulturellen auf die filmtheoretische Dimension überträgt.

Der Osten schweigt, der Westen ist beredt. Aber das Schweigen des Ostens bedeutet nicht, einfach stumm zu sein und wortlos oder sprachlos zu bleiben. Oft ist das Schweigen ebenso beredt wie ein Wortschwall [, eine ...] schweigende Beredsamkeit [..., ein] beredete[s] Schweigen».²

Diese von Daisetz Teitaro Suzuki beschriebene Beredsamkeit des Schweigens soll im Folgenden aufgespürt und anhand des Films *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003, Sofia Coppola) dargestellt werden.³ Wie der Filmtitel bereits vermuten lässt, thematisiert die Regisseurin Sofia Coppola darin die Sprachbarriere, also die Grenzen der Sprache in der inter- und transkulturellen Kommunikation zwischen der fern-

¹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M. 1981, S. 97.

² Daisetz Teitaro Suzuki: Über Zen-Buddhismus. In: Daisetz Teitaro Suzuki, Erich Fromm, Richard de Martino: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. 1971, S. 12 f.

³ Vgl. Anke Steinborn: *Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des «American Way of Life»*. Berlin 2014, S. 187 ff.

östlichen, japanischen und der westlichen, amerikanischen Kultur. Dabei macht sie deutlich, dass die Grenzen beschreibender Worte mittels kontemplativer Erfahrung überwunden werden können. Eine Erfahrung, die narrativ anhand der Annäherung zweier US-Amerikaner veranschaulicht wird und ihre formale Entsprechung in der filmischen Ästhetik findet. Die beiden Protagonisten Bob (Bill Murray), ein in die Jahre gekommener Filmstar, und Charlotte (Scarlett Johansson), eine junge Philosophieabsolventin, hat es aus verschiedenen Gründen nach Tokio verschlagen, wo sie im Park Hyatt Hotel aufeinander treffen. Das Zusammentreffen und die Annäherung der beiden aneinander – aber auch an das für sie zunächst irritierende Umfeld der japanischen Metropole – repräsentiert exemplarisch das filmische Konzept, in dem sich die «Sprachlichkeit» weniger über eindeutige Worte und Symbole als vielmehr über Annäherungen und Diffusionen konstituiert; wie das rätselhafte Lächeln, das Charlotte Bob bei ihrer ersten Begegnung im Fahrstuhl schenkt. Ein Lächeln, das nicht symbolisch als Text lesbar, sondern allein als annähernde und zugleich offene Geste zu verstehen ist. Über das Lächeln erkennt sich der Eine im beziehungsweise öffnet sich dem Anderen. So ist – wie Hermann Kappelhoff ausführte – «[d]as Lächeln, das unwillkürlich von Miene zu Miene geht [...] der Platzhalter eines eigenständigen Lebens (unbewußter Botschaften), eine Zeit der Übersetzungen», die durch die Individuen hindurchgeht und die nichts anderes ist als das, was zwischen ihnen vorgeht: kein ursprüngliches Leben, sondern ein «kulturelles Erleben».⁴

Das «kulturelle Erleben» anstelle eines «lesbaren», also eindeutig verständlichen Textes steht auch im Mittelpunkt einer späteren Sequenz in *LOST IN TRANSLATION*, in der Bob Charlotte wegen einer Fußverletzung ins Krankenhaus begleitet. In dieser Sequenz wird über den alternierenden Gegenschnitt von Charlotte, die im Behandlungszimmer den für sie unverständlichen Ausführungen eines japanischen Arztes «ausgeliefert» ist, zu Bob, der vor der Tür im Wartebereich Platz genommen hat, das sprachliche Unvermögen und die Überwindung textlicher Leerstellen durch gestische Annäherungen visualisiert.

Während Bob auf Charlotte wartet, kommt er mit einem Japaner ins «Gespräch». Da jedoch keiner von beiden die Sprache des Anderen beherrscht, versuchen sie, über Gesten zu kommunizieren. Lachend zeichnen sie dabei wiederholt einen Kreis in die Luft (Abb. 1). Diesen Kreis deutet Maria Oikonomou in ihren Überlegungen zu *LOST IN TRANSLATION* als Verweis «auf das Zirkuläre eines Signifikanten [...] oder auch auf die Leere, die sich an die Stelle des Signifikats gesetzt und sie in eine «Nullstelle» verwandelt hat.»⁵ Angesichts der vorangegangenen Überle-

gungen zur Erkenntnis im Spiegel des Anderen verliert sich jedoch die Leere dieser Nullstelle. Die Lücke wird gefüllt, indem das Gesehene nicht allein über seine «Körperlichkeit [...] und] bloße [...] Erscheinungsweise»⁶ erfahren, sondern vielmehr über Annäherungen und Distanzierungen zwischen Bekanntem und Unbekanntem (wieder) erkannt wird.

Als Charlotte in den Wartebereich zurückkehrt, ist der Japaner gegangen. Bob, der dessen Platz eingenommen hat, hält ein nahezu rundes, an ein mundloses Gesicht erinnerndes, weißes Stoffkissen in der Hand (Abb. 2). So wie sich dem Zuschauer nicht erschließt, woher das körperlose Gesicht kommt, lässt es sich auch nicht einer bestimmten Figur zuordnen. Allerdings weisen die Augen eine gewisse Ähnlichkeit zu dem zuvor auf diesem Platz gesessenen, Brille tragenden Japaner auf. Im Kontext der vorangegangenen – hinsichtlich der Kamera, des Lichts und des Bildausschnitts identischen – Gesprächseinstellung, erscheint das runde Stoffgesicht wie eine Fusion oder Diffusion des in die Luft gezeichneten Kreises mit dem Gesicht des Japaners. Die Mundlosigkeit des Stoffgesichts wiederum verweist auf die Abwendung von der verbalen Kommunikation, vom determinierten Text. Untermauert wird diese Beobachtung am Ende der Sequenz, als Charlotte und Bob das Krankenhaus verlassen. Dabei wenden sie dem Zuschauer den Rücken zu, während das Stoffgesicht unter Charlottes Arm direkt in die Kamera blickt (Abb. 3), somit also die Rolle der abwesenden Gesichter der Schauspieler übernimmt. Die auf diese Weise visualisierte Abwendung vom gesprochenen/erklärenden Wort postuliert schon William S. Burroughs, als er schreibt:

Worte sind die Hauptkontrollagenten [...] Ich glaube, daß das wichtigste Monopol- und Kontrollinstrument die Wortketten sind, mittels derer Gedanken, Gefühle und andere Sinneseindrücke der Wirtspersonen kontrolliert werden. [...] Der Schritt



1–3 Inter- und transkulturelle Annäherung in *LOST IN TRANSLATION*

4 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. Berlin 2004, S. 297 f.; vgl. Donald W. Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart 1997, S. 111 ff.

5 Maria Oikonomou: Zur Sinnlichkeit des Unverständlichen – *Lost in Translation*. In: Ulrich Meurer, Maria Oikonomou (Hgg.): *Übersetzung und Film*. Bielefeld 2012, S. 160.

6 Oikonomou, S. 159.

nach vorn muß in Stille getan werden. [...] Der] Mensch muß sich von den Wortformen lösen, will er das Bewußtsein erreichen, das wahrnehmbar, greifbar da ist

Eben diesen Weg verfolgt Coppola in *LOST IN TRANSLATION*, und nicht zufällig hat sie dazu ihre Handlung ins fernöstliche Tokio verlegt. «Wir im Westen» – stellt Burroughs weiter fest – «haben völlig aus den Augen verloren, daß das geschriebene Wort [...] in Wirklichkeit ein Bild ist. [...] Eine Silbensprache zwingt einen, Worte hörbar zu machen; eine Hieroglyphensprache nicht. [...] Um] die automatische verbale Reaktion auf ein Wort abzubauen[, ... muss man] anfangen, in Bildern [das heißt in Assoziationsketten] statt in Worten zu denken».⁷

Genau wie Burroughs sieht auch Barthes in der «Beschreibung, ein westliches Genre»⁸ und – er geht noch weiter – in ihr das «spirituelle [...] Gegenstück [...] zur buddhistischen] Kontemplation».⁹ In *LOST IN TRANSLATION* wird der Zen Buddhismus nicht nur thematisch, etwa mit den wiederholten Tempelausflügen Charlottes, aufgegriffen, sondern auch ästhetisch mit dem zurückhaltenden beobachtenden Blick der Kamera auf die filmische Sprache übertragen. Zen – schreibt Erich Fromm – «ist die Kunst, in die Natur seines Seins zu blicken, es ist der Weg von der Knechtschaft zur Freiheit, es setzt unsere natürlichen Energien frei, [...] es zwingt uns, unserer Fähigkeit zum Glückseligkeit und zur Liebe Ausdruck zu verleihen. Das höchste Ziel des Zen ist das Erlebnis der Erleuchtung, *Satori* genannt.»¹⁰ Metaphorisiert und poetisiert wird diese Erleuchtung in *LOST IN TRANSLATION* über riesige weiße Ballons, die leise über den Köpfen der Besucher einer Bar in Tokio schweben. Auf die weißen «Hüllen der Erleuchtung» sind blumige Feuerwerkstrukturen projiziert, sodass sich die Ballons mit dem Licht vereinen, ohne dabei irreversibel beschrieben oder determiniert zu werden.

Aufgrund ihrer Offenheit und schwebenden Leichtigkeit wirken die Ballons im Sinne Roland Barthes' «poetisch». Im Gegensatz zum Mythos versuche die Poesie – so Barthes – «eine Binnenbedeutung wiederzufinden, einen vor-semiologischen Zustand der Sprache: sie bemüht sich, das Zeichen zurückzuverwandeln in Sinn [...], [den] Sinn der Dinge selbst, das heißt die «natürliche Eigenschaft der Dinge, die außerhalb eines semiologischen Systems liegt.»¹¹ In *Das Reich der Zeit*

führt Barthes seine Gedanken zur Poesie fort und schreibt: «Poesie meint für uns gewöhnlich «Diffuses», «Unsagbares», meint «Sinnliches», die Poesie ist die Klasse der nicht klassifizierbaren Eindrücke[...]. Man spricht von «konzentriertem Gefühl, von der «wahrhaften Aufzeichnung eines ausgezeichneten Augenblicks» und vor allem von «Stille».¹² Eine Stille, die textliche und semantische Leerstellen erfordert – Leerstellen, wie die für den Zuschauer akustisch nicht verständlichen Worte, die Bob Charlotte während der Umarmung zum Abschied am Ende des Films ins Ohr flüstert. Im Kontext von Barthes' Betrachtungen zur «poetischen Empfindung»¹³, die er in reiner Form in der japanischen Gedichtform des Haiku verwirklicht sieht,¹⁴ erschließt sich theoretisch der Sinn solcher Leerstellen und das Unbehagen, das diese beim westlichen Betrachter auslösen.¹⁵ Barthes stellt fest:

Gleich ob Dechiffrierung, Formalisierung oder Tautologie, die Wege der Interpretation, die bei uns dazu bestimmt sind, den Sinn zu durchdringen [...], können den Haiku mithin nur verfehlen, denn die Lesearbeit, die mit ihm verbunden ist, liegt darin, die Sprache in der Schwebelage zu halten, und nicht darin, sie zu provozieren [...] [D]er buddhistische Weg ist die Verhinderung des Sinns: [...] Es gibt einen Augenblick, da die Sprache endet [...], und dieser Schnitt ohne Echo liegt sowohl der Wahrheit des Zen als auch der knappen und leeren Form des Haiku zugrunde.¹⁶

An späterer Stelle fasst Barthes zusammen:

Was im Haiku verschwindet, das sind die zwei fundamentalen Funktionen unserer klassischen (jahrtausendealten) Schrift: einerseits die Beschreibung [...]; andererseits die Definition. [...] Da der Haiku [...] weder beschreibt noch definiert, schrumpft er bis zur reinen und bloßen Designation. [...] Der Sinn ist hier nur ein Blitz, [...] der Blitz des Haiku erleuchtet, enthüllt nichts; er ist der Blitz eines Photos, das man mit größter Sorgfalt [...] aufnahm, während man doch vergessen hätte, einen Film einzulegen.¹⁷

Deutlich wird diese Intention anhand des Vergleichs eines exemplarischen Haikus des japanischen Dichters Basho (1644–1694) mit einem Gedicht des britischen

7 Barry Miles: *William S. Burroughs*. Berlin 1999, S. 209 ff.

8 Miles, S. 268 ff.

9 Barthes 1981, S. 108.

10 Ebd.; Deleuze und Guattari greifen diesen Gedanken auf, indem sie den geschriebenen Text mit dem Gesicht des Weißen Mannes, genauer gesagt mit Christus metaphorisieren: «Das Gesicht ist Christus. Das Gesicht ist der typische Europäer» (Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts*. In: Dies.: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 242). Mit dieser Verknüpfung zum Christentum weisen sie – wie Barthes und Burroughs – den Text bzw. das (er-)klärende Wort explizit der westlichen Kultur zu.

11 Erich Fromm: *Psychoanalyse und Zen-Buddhismus*. In: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 147.

12 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 2003, S. 118, Anm. 12.

13 Barthes 1981, S. 97.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd.

16 William S. Burroughs begründet dieses Unbehagen damit, dass «[d]er moderne Mensch [...], im Organismus des Wortes gefangen, die Möglichkeit verloren [hat], Stille zu wählen». Er führt fort: «Versuchen Sie, sub-vokales Sprechen anzuhalten. Versuchen Sie, auch nur zehn Sekunden innere Stille zu erreichen. Sie werden einem resistenten Organismus begegnen, der Sie zum Sprechen nötigt. Dieser Organismus ist das Wort» (Burroughs: *The Ticket That Exploded*, zit. in: Miles, S. 220).

17 Barthes 1981, S. 98 ff. Die hier beschriebene Sinnfreiheit sei, so Barthes, in der westlichen Kultur kaum zu verstehen, «weil den Sinn angreifen bei uns ihn verdecken oder verkehren heißt, niemals aber ihn beiseitestellen» (ebd., S. 85).

18 Ebd., S. 114 f.

Dichters Alfred Tennyson (1809–1892). So heißt es im Haiku: «Wenn ich aufmerksam schaue, / Seh' ich die Nazuna / An der Hecke blühen!»¹⁹ Thematisch ähnlich doch in ganz andere Worte gefasst, das Gedicht Tennysons: «Blume in der geborstenen Mauer, / Ich pflücke dich aus den Mauerritzen, / Mitsamt den Wurzeln halte ich dich in der Hand, / Kleine Blume – doch wenn ich verstehen könnte, / Was du mitsamt den Wurzeln und alles in allem bist, / Wüsste ich, was Gott und Mensch ist.»²⁰

Während Basho die Blume versunken betrachtet, ohne dabei das Bedürfnis zu haben, sein tiefes Gefühl in Worte zu fassen, pflückt Tennyson die Blume «mitsamt den Wurzeln», um sie zu analysieren. Die Pflanze muss sterben, damit seine Neugier befriedigt werden kann.²¹

Im Unkonkreten verbleibend entspricht der Haiku der auf annähernden Umschreibungen basierenden (Bild-)Schriftkultur Japans. Während das westliche Alphabet – wie Vilém Flusser konstatiert – erfunden wurde, «um die Sprache deutlich zu artikulieren», das heißt über die «Geste des Aneinanderreihens von Buchstaben»²² Bilder linear und kausal zu erklären, offenbart sich die japanische (Bild-)Schrift vielmehr in ebenso komplexen wie vagen Verknüpfungen.

So schreitet im Japanischen das Subjekt der Äußerung wegen der Überfülle an funktionalen Suffixen und der Komplexität der enklitischen Zeichen nur über vielfältige Vorbehalte, Wiederaufnahmen, Verzögerungen und neuerliches Beharren voran, deren Volumen (von einer einfachen Wortreihe könnte man hier nicht mehr sprechen) das Subjekt zu einer großen leeren Sprachhülle macht und nicht zu jenem vollen Kern, der unsere Sätze – von außen und von oben – vorgeblich lenkt. Und so ist das, was uns als Übermaß der Subjektivität erscheint (der Japaner, sagt man, äußert Eindrücke und nicht Feststellungen), eher eine Art Auflösung, ein Ausbluten des Subjekts in eine bis zur völligen Leere parzellierte, partikularisierte und zerstreute Sprache.²³

Diese sprachliche Partikularisierung hat Sofia Coppola in ihrer Inszenierung aufgegriffen und auf filmische Mittel übertragen. So werden die Motive ebenso wie das Handeln der Protagonisten nicht beschrieben, sondern über Annäherung, Differenz und Wiederaufnahmen erfahrbar. Dabei verweilt der weitestgehend auf Zoom, Schwenk und Kamerafahrt verzichtende «Blick der Kamera» leise und unaufgeregt auf den Motiven, sodass ihre Aktionen/Handlungen im Bild (und darüber hinaus, im Kopf des Rezipienten) in den Vordergrund rücken.

Sowohl inhaltlich als auch formal tritt die «Sprachlichkeit» des Films in der Annäherung der beiden Protagonisten zum einen in der Hotelbar, zum anderen im

Hotelzimmer des Park Hyatt deutlich hervor. In der Hotelbar treffen Bob und Charlotte insgesamt dreimal aufeinander und rücken dabei, verteilt über den gesamten Filmverlauf, immer näher aneinander und an die Kamera heran. Wird in der ersten Begegnung die Verbindung zwischen Bob und Charlotte noch über einen Gegenschnitt in der Halbtotalen hergestellt (Abb. 4), sind die beiden Protagonisten beim nächsten Treffen bereits zusammen in einer Einstellung in der Halbnahen mit dem Gesicht zur Kamera gewandt zu sehen (Abb. 5). Im Zuge der dritten und letzten Zusammenkunft in der Hotelbar kommen sich Bob und Charlotte noch näher, sie blicken sich tief in die Augen und halten einander zärtlich an den Händen (Abb. 6). Auch die Kamera ist nun nah an sie herangerückt. Mit dem Näherrücken der Protagonisten verflüchtigt sich die Bar, die in der ersten Szene noch konkret erkennbar war, in den unscharfen Fensterspiegelungen der Lichter der Stadt, sodass der Ort nur noch über den Blick aus dem Fenster im Hintergrund der intimen Tischsituation lokalisierbar ist.²⁴

Die punktuell über den gesamten Filmverlauf verteilten und von anderen Sequenzen unterbrochenen Hotelbar-Szenen rahmen weitere Annäherungen der beiden Protagonisten, etwa die Hotelbett-Sequenz, in der nicht nur Bob und Charlotte, sondern auch die aufeinander verweisenden Einstellungen zusammenrücken. Zwar noch durch Schnitte, nicht jedoch durch ganze Sequenzen getrennt, reduzieren sich die Zwischenräume zwischen den Einstellungen, sodass das Geschehen/der Text lesbarer, also konkreter wird. So auch die Dialoge zwischen Bob und Charlotte, die in dieser Sequenz viel tiefergründiger sind und einiges über die Protagonisten preisgeben. Im Gegensatz zu den Hotelbar-Szenen distanziert sich die Kamera in der Hotelbett-



4–6 Annäherungen in der Hotelbar

19 Haiku von Basho, zit. in: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 9.

20 Gedicht von Tennyson, zit. in: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 11.

21 Vgl. Suzuki, S. 11 f.

22 Vilém Flusser: *Krise der Linearität*. Bern 1992, S. 16f.

23 Barthes 1981, S. 20.

24 Vgl. auch Simon Frisch: Bild-Motiv-Geschichten. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 1, 2010, S. 6, entn. http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf (04.05.2010). Darin beschreibt Frisch die von ihm in *LEAVING LAS VEGAS* (USA 1995, R: Mike Figgis) beobachtete «Ausblendung» des Restaurants zugunsten der Intensivierung der Intimität zwischen den beiden Protagonisten.



7-9 Annäherungen im Hotelbett

Sequenz mit jeder Einstellung mehr von den Akteuren (Abb. 7-9). Bei einem direkten Vergleich wird deutlich, dass dabei die annähernden Kameraeinstellungen der Hotelbar-Szenen genau umgekehrt werden, das heißt, von Nah über Halbnahe endet die Sequenz schlussendlich in der halbtotalen Aufsicht.

Über diese der gezeigten Annäherung gegenläufigen Distanzierung der Kamera, wird nicht nur auf die bevorstehende Distanzierung der Protagonisten verwiesen, sondern auch das Konzept der Diffusion – in diesem Fall von Nähe und Distanz – realisiert. Eine Diffusion, die sich ebenso im Vergleich mit den Hotelbarszenen zeigt, indem bei Letzteren der Abstand zwischen den Einstellungen der einzelnen Hotelbar-Dialoge zunimmt, während sich der Abstand der Kamera zu den Protagonisten verringert – wohingegen in der Hotelbett-Sequenz die Einstellungen zusammenrücken, während die Kamera von den Protagonisten wegrückt.

Die anhand der Hotelbar- und der Bettszene beschriebene Annäherung über Wiederaufnahmen spiegelt sich auch in der punktuellen Wiederkehr des Fahrstuhls und des Motivs des Kusses wider. Diese Form der Beobachtung ist vergleichbar mit der lückenhaften Wahrnehmung Charlottes, als sie die japanische Metropole durchwandert. «Die Elementarform [... der innerstädtischen] Erfahrung» – schreibt Michel de Certeau – «bilden die Fußgänger, die Wandersmänner (Silesius), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen <Textes> folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.»²⁵ In *LOST IN TRANSLATION* wird diese Unlesbarkeit über die japanischen Schriftzeichen visualisiert, die den «urbanen Text» westlichen Ursprungs – Wolkenkratzer, Leuchtreklame, Highways – durchziehen und ihn für Charlotte nur «lückenhaft» erfassbar machen. Eine Erfahrung, die Roland Barthes bezüglich seiner Japanreise wie folgt beschreibt: «Die unbekannte Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her,

im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist.»²⁶ Analog zu den textlichen Leerstellen sind die der Schnitte zwischen den einzelnen Einstellungen der beobachtenden Kamera zu sehen. Genau wie Charlotte während des Umherwanderns den lückenhaften urbanen Text Tokios über Bezüge zu etwas anderem «überschreibt», werden auch die Zwischenräume der Montage durch inner-, inter- und außerfilmische Bezüge unterwandert, sodass der Text offen und variabel bleibt.

Gehen heißt sich annähern, ohne dabei ein Ziel zu erreichen oder zu einem Ergebnis zu kommen. So wird über die Erfahrungspraktik des Gehens die Lesbarkeit (semantische Zuweisungen) in Handeln (aktives Erwandern assoziativer Verknüpfungen) übertragen.²⁷ Auf diese Weise distanziert sich Coppola von der westlichen Beschreibung und nähert sich den Intentionen der fernöstlichen Gedichtform an. Auch wenn es sich bei *LOST IN TRANSLATION* immer noch um eine Hollywoodproduktion handelt, zeichnet sich doch eine deutliche Öffnung ab. Vom Willen der filmischen Selbstfindung geleitet, offenbart sich hier die anfängliche Irritation als Möglichkeit, sich über Annäherung und Diffusion neuen Orientierungen zu öffnen. Orientierungen, die nicht an die fernöstliche Kultur gebunden sind – es geht nicht darum, den Film zu «japanisieren», sondern einfach nur darum das Andere, eine Alternative zur westlichen Beredsamkeit zu offerieren und damit neue Wege hinsichtlich der «Sprachlichkeit» des Films einzuschlagen.

25 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 181f.

²⁶ Barthes 1981, S. 22.

²⁷ Vgl. de Certeau, S. 188f.