

## Zur Sinnlichkeit des Unverständlichen – *Lost in Translation*

MARIA OIKONOMOU

I. HE FLIPS THROUGH TV CHANNELS FROM THE REMOTE CONTROLE. HE PASSES A JAPANESE GAME SHOW, TO AN 80'S [...] MOVIE WITH HIM IN IT DUBBED INTO JAPANESE<sup>1</sup>

Zu Beginn von *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) sieht der Zuschauer die Hauptfigur des Films aufwachen. Allerdings ist dies kein morgendliches Erwachen in der vertrauten Realität, sondern ein nächtliches Erwachen in einem Wunderland. Im Taxi auf dem Weg vom Tokioter Flughafen zu seinem Hotel findet sich der Schauspieler Bob Harris (Bill Murray) inmitten einer in mannigfaltigen Farben glühenden Welt, die einzig aus Zeichen zu bestehen scheint.



Bob Harris im Reich der Zeichen<sup>2</sup>

- 
- 1 Sofia Coppola: Script von *Lost in Translation* (Version 02.09.2002), Szene 14; online: [http://www.dailyscript.com/scripts/lost\\_in\\_translation.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/lost_in_translation.pdf)
  - 2 Die Bildzitate des Beitrags sind ausnahmslos der DVD-Edition von *Lost in Translation*, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2006, entnommen.

Schriftzeichen auf Bildschirmen, Neonbuchstaben, leuchtende Wortcluster – die ganze Stadt wirkt wie ein großer Text; ein Text jedoch, der nicht zu entziffern ist. So reibt sich Bob Harris die Augen, wie einer es tut, der erwacht und halb noch im Schlaf die unscharfe Welt um ihn her nicht versteht. Er blickt durch die Seitenscheibe, und seine Lippen bewegen sich, als versuchte er im Stillen das Zeichengefunkel zu lesen, das nicht zu lesen ist.

Ins Bild gesetzt, so ließe sich behaupten, ist dies das Argument von Roland Barthes, wie er es nach einer Japanreise in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* vertritt.<sup>3</sup> Für Barthes werden die Phänomene der japanischen Alltagskultur zum Arsenal, aus dem er einzelne Elemente und – wie er sagt – »eine gewisse Anzahl von Zügen« herausgreift, um sie zu einem System zu ordnen, das er »Japan« nennt.<sup>4</sup> Anders aber als die *Mythen des Alltags*, in denen ja ein Zeichen, also der Zusammenhang zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, zum Element eines nächsten, eben des *mythischen* Zeichens wird und die Lektüre so eine Bedeutungsebene hinzugewinnt,<sup>5</sup> verfügt Barthes' »Japan« über keinen solchen semiotischen Mehrwert. Im Gegenteil: Das »Japan« genannte System besitzt noch nicht einmal ein Signifikat. Dem Lesenden wird etwas gezeigt, was nichts bedeutet; ihm wird nichts gezeigt. Das fremde und befremdende Symbolsystem ist nichts als reines Spiel des von seiner Bedeutung befreiten Signifikanten. Das allerdings bewirkt, dass dessen ganze Sinnlichkeit umso leuchtender hervortritt, dass dessen Physis vor dem nächtlich dunklen Grund der Struktur aufleuchtet, so dass man sich nur die Augen reiben kann.

Natürlich haben wir es bei der beschriebenen Szene mit einem synekdochischen Bild zu tun. Das Schriftzeichen, die nicht entzifferbare Leuchtreklame ist für sich wiederum ein Signifikant, der in dem System *Lost in Translation* die Unlesbarkeit der ganzen fremden Kultur meint. Es ist eben nicht nur das konventionelle Zeichen, die Schrift oder die Sprache, die sich dem Reisenden nicht erschließen, sondern schlichtweg jede Äußerung der ihn umgebenden Wirklichkeit, die Rituale, Formeln, Artefakte und Verhaltensweisen. Beispiele dafür sind schnell genannt, zum einen die natürliche Sprache: Bob Harris versteht kein Wort von den Regieanweisungen des japanischen Regisseurs, der ihn in einem Werbespot für Santori-Whisky auftreten lässt. Und auch in der Übersetzung dieser Anweisungen durch eine sichtlich überforderte Dolmetscherin zeigt

---

3 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/M. 1981. Japan als angeblich radikal fremdes Zeichensystem ist ebenso Gegenstand von Uta Schaffers: *Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan*. Berlin, New York 2006.

4 Ebd., S. 13.

5 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1996, S. 88f.

sich, dass die eigentliche Botschaft den Vermittlungsversuchen zum Opfer fällt: *the message is lost in translation*, wenn – als selbstironische Variante des wohl abgedroschensten Translations-Ulks – aus einem mäandernden Redeschwall des Regisseurs in der Übersetzung der denkbar knappste Imperativ wird: »Turn to camera!«

Was sich stattdessen in den Vordergrund drängt, sind Geste und Laut, der professionelle und coole Beschwörungstanz des Regisseurs und die Modulation seiner inspiriert-kantigen Wortbrocken: die Sinnlichkeit des leeren Signifikanten. Ebenso wenig versteht Bob den schrillen Plastikmonolog des blondierten Showmasters, in dessen Fernsehsendung er sich als der Stargast des Abends verirrt hat. Verloren steht er der anfallartigen guten Laune und den Sprachlawinen des Moderators gegenüber, und wiederum ist es – in Ermangelung eines decodierbaren Inhalts – das Performative der Äußerung, das alles andere verdrängt und sich in seinem rätselhaften Sagen von Sinn emanzipiert. Wiederum ist es ein Tanz, sind es einige wenige Schritte eines Modetanzes, an dessen Ende der TV-Moderator für einen Moment in beinahe klassischer Pose erstarrt. Jeder dieser ›Tänze‹ markiert, dass hier statt der Wortbedeutung die Körperlichkeit des Signifikanten herrscht, das Zeichen in seiner bloßen Erscheinungsweise. Und auch die Begegnung Bobs mit dem merkwürdig kindlichen und geschlechtslosen Greis (der Greisin?) im Wartesaal eines Tokioter Krankenhauses entspinnt sich als Unterhaltung, die sich zunächst ausschließlich auf den Lautanteil des gesprochenen Wortes stützt, während dessen Begriffsanteil vollkommen abgesondert wird. Das Gespräch ist ein Austausch von Silben, reine Phonetik ohne jede erkennbare Semantik, reine Sinnlichkeit ohne erkennbaren Sinn.



Lediglich die Geste, die diesen Austausch beschließt, lässt sich – paradoxerweise – auch als dessen sinnvolle Bezeichnung verstehen: Indem zuerst der alte Mann und daraufhin Bob Harris mit dem Fin-

ger einen Kreis in der Luft beschreiben, scheinen sie auf das Zirkuläre eines Signifikanten zu weisen, der nichts denotiert als sich selbst, oder auch auf die Leere, die sich an die Stelle des Signifikats gesetzt und sie in eine ›Nullstelle‹ verwandelt hat.

Freilich handelt *Lost in Translation* nicht nur von scheiternder Verständigung und mangelnder übersetzerischer Äquivalenz zwischen zwei Kulturen oder natürlichen Sprachen. Übersetzung – so viel ist spätestens seit Schleiermachers Abhandlung »Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens« bekannt – vollzieht sich nicht nur in der Kommunikation zwischen den Sprachgemeinschaften:

Wenn auf der einen Seite dadurch Menschen in Berührung kommen können, welche ursprünglich vielleicht um den Durchmesser der Erde von einander entfernt sind [...]: so dürfen wir auf der andern Seite nicht einmal über das Gebiet Einer Sprache hinausgehen, um dieselbe Erscheinung anzutreffen. [...] Ja sind wir nicht häufig genöthiget, uns die Rede eines andern, der ganz unseres gleichen ist aber von anderer Sinnes- und Gemüthsart, erst zu übersetzen?<sup>6</sup>

Wenn zuvor die nächtliche Landschaft aus Leuchtschrift und Neonzeichen als Synekdoche für das Unentzifferbare der fremden Kultur gelten durfte, so wird an diesem Punkt deutlich, wie das ganze im Film dargestellte Land Japan, besser: wie eine »gewisse Anzahl von Zügen«, die hier das filmische System »Japan« ergeben, ihrerseits zur Synekdoche für eine viel grundsätzlichere Art der Fremdheit geraten. Kurz gesagt: Fremd ist dem Amerikaner nicht allein der Japaner, fremd ist ihm ebenso seinesgleichen. So kommt es, dass etwa die Verständigung zwischen Bob Harris und seiner Ehefrau mehr als einmal scheitert. Auch sie basiert auf konventionellen Zeichensystemen, die im Übertragungsprozess von einem Individuum zum anderen alle Signifikanz einbüßen. Die Ehefrau schickt Bob ein FedEx-Paket über den Ozean nach Japan, das eine ganze Anzahl von Farbmustern für den Teppich im heimischen Arbeitszimmer enthält; dazu eine Notiz mit der Bitte, die für das Büro geeignetste Farbe herauszusuchen, obwohl ja ihr – der Ehefrau – das Burgunderrot am besten gefalle. Welche aber, so rätselt Bob Harris angesichts der vielen roten Teppichfliesen, ist die *burgunderrote*? Offenbar setzt sich nicht lediglich die fremde Kultur aus asignifikanten Zeichen zusammen, sondern im selben Maße das scheinbar Vertraute. Das Wort »Burgunder« wird zu einem referenzlosen Klang, umso mehr, als es das durch es Bezeichnete, die Teppichfarbe, nicht von den übrigen Farben zu unterscheiden hilft und damit

---

6 Friedrich Schleiermacher: »Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens«, in: Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt 1963, S. 38-70, hier S. 38.

mehrere potenzielle Referenten besitzt, sondern auch weil die Muster ihrerseits Zeichen sind, die weiter verweisen auf etwas anderes, nämlich auf die bloße Idee eines räumlich abwesenden, mit rotem Teppich ausgestatteten Arbeitszimmers. Und während Charles Sanders Peirce seine Kategorie der Erstheit als etwas definiert, was so ist, wie es ist, ohne sich auf etwas anderes zu beziehen, und als Beispiel gerade die Farbe Rot wählt,<sup>7</sup> so zeigt sich hier, dass die Farbe Rot und das Wort »Burgunder« eben den Abstand zwischen einer Erstheit und einer Drittheit, auch zwischen einem Ikon und einem Symbol ausmessen und dabei alle Übersetzbarkeit in Frage gestellt wird.

Auch die Telefongespräche zwischen den beiden kranken – so ließe sich sagen – an unscharfen Bezeichnungen, die sich der Translation in den Weg stellen. Von der Farbe des neuen Teppichs im Arbeitszimmer ist die Rede, von japanischem Essen, das der vielen Pasta vorzuziehen sei (die Klarheit der Suppen, der erholsame Mangel an Tiefe des Sukiyaki, seine unvermischte Bedeutungslosigkeit).<sup>8</sup> Aber den Signifikanten dieses fernmündlichen Austauschs über alles Mögliche das rechte Signifikat zuzuordnen, oder vielmehr dem reinen Denotat von Auslegeware und rohem Fisch das hier viel wichtigere Konnotat an die Seite zu stellen, nämlich grausame Verinselung im Ehealltag, Überdruß, Müdigkeit und das Ausbluten aller Zuneigung, das misslingt immer wieder – eben die Übersetzung der Rede eines Menschen »von anderer Sinnes- und Gemüthsart«.

Schließlich bemerkt Friedrich Schleiermacher: »Ja unsere *eigene* Reden müssen wir bisweilen nach einiger Zeit übersetzen, wenn wir sie uns recht wieder aneignen wollen.«<sup>9</sup> Und welches treffendere Bild ließe sich für die Übersetzung der eigenen Rede ins eigene Verständnis finden, und wie ließe sich zugleich besser zum Ausdruck bringen, dass eine solche Übersetzung an Selbstentfremdung und Selbstaufgabe scheitern mag, als durch Bob Harris, der in einem alten Spielfilm im Fernsehen auf sein japanisch synchronisiertes Alter ego stößt und von seinen eigenen Worten nun kein einziges mehr verstehen kann. Ob also in der Begegnung mit dem fremden Land, seiner Sprache und seinen Eigenarten, ob im Umgang zweier Individuen, die denselben kulturellen Hintergrund teilen, ob in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst – stets interveniert die

---

7 »Diese Röte ist eindeutig, was sie ist. Ein Kontrast mag unser Bewußtsein von ihr verstärken, aber die Röte ist nicht relativ zu irgend etwas anderem, sie ist absolut und eindeutig. [...] Sie ist für sich genommen, in der Tat eine bloße Möglichkeit.« Charles S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. von Helmut Pape, Frankfurt/M. 1983, S. 56.

8 Vgl. Barthes Ausführungen zur japanischen Kochkunst in: Reich der Zeichen, Kapitel 4-7.

9 Schleiermacher: Methoden des Uebersetzens, S. 38 (Hervorhebung: M. O.).

Sprache, und stets versagt die Übersetzung. Was die Translationswissenschaft »Relativismus«<sup>10</sup> nennt – die grundsätzliche Inkommensurabilität zweier Denkweisen und Weltansichten, die sich in der Unübersetzbarkeit der aus ihr entspringenden Sprachen äußert, und genauso die grundsätzliche Inkommensurabilität zweier Sprachen, die in der Verschiedenheit der aus ihnen entspringenden Denkweisen und Weltansichten resultiert – der Relativismus also ist in Sofia Coppolas Film nicht nur auf das Interlinguale beschränkt, sondern erstreckt sich auf das Interkulturelle, das Intersubjektive und auf das Intrasubjektive. *Lost in Translation* entwirft eine Welt, in der alle Übersetzung und damit alles Verstehen misslingt.

II. HE TRIES WIGS ON HER. HE PUTS A LIGHT PINK WIG ON HER AND BEAMS.  
BOB SMOKES AND WATCHES<sup>11</sup>

Das aber – der Relativismus und die Unübersetzbarkeit – bildet nur den Boden, auf dem der Film seine Utopie ansiedelt. Indem er nämlich Sprache und Schrift als stumpfe Instrumente der Kommunikation präsentiert, träumt er zugleich davon, auf einer Ebene unterhalb der bewusst einsetzbaren Zeichensysteme weniger offenbare alternative Verständigungs- und Übersetzungskanäle zu öffnen. Mehr noch: *Lost in Translation* träumt nicht nur von der Überwindung des strikten Relativismus in einer übersetzerischen Praxis, sondern von einem alles einenden Universalismus, der – ganz wie die Tiefenstrukturen als Basis der Generativen Transformationsgrammatik eines Noam Chomsky<sup>12</sup> – seine Matrix unterhalb des manifesten Sprachausstausches besitzt. Das heißt, der Film begibt sich auf die Suche nach einer Ebene des Verstehens, die nicht von arbiträrer Sprache abhängt, sondern sich auf Gemeinsamkeiten des Denkens und Auffassens in einem vorsprachlichen Bereich stützt. Wie man jedoch auch Chomsky entgegenhalten kann, dass die Stufe der Abstraktion, auf der sich jene unkonkreten vorsprachlichen Universalien fänden, kaum zu bestimmen sei – zumal sie sich ja gerade aller sprachlichen Festlegung entziehe –, so scheint auch der Film gezwungen, mehrere solcher Ebenen oder Tiefenstrukturen als Alternativen des Sprachlichen zu durchlaufen, um gleichsam im Versuch diejenige Stufe auszumachen, auf der Kommunikation glücken kann: Eine dieser Ebenen, und im Film die fraglos zunächst wichtigste, ist diejenige des *Acting*.

Erste Voraussetzung des *Acting* ist, von aller (sprachlichen) Vermittlung unabhängig zu sein. Derweil mag man zwar annehmen,

---

10 Zum Begriff des Relativismus bzw. Monadismus, siehe Kapitel II »Language and Gnosis«, in: George Steiner: *After Babel*. Oxford 1998, S. 76-97.

11 Coppola: *Script*, Szene 61.

12 Vgl. besonders Noam Chomsky: *Syntactic Structures*. Den Haag 1957.

dass Bob Harris als erfolgreicher Schauspieler über ein wohlfunktionierendes Ausdrucksrepertoire verfügt. Aber sein Schauspiel ist zumeist noch ans Wort gebunden, an das seines Regisseurs, der Anweisungen in fremder Sprache erteilt, und an die darauf folgende und sekundäre Übersetzung dieser sprachlichen Anweisung in Geste und Mimik, die somit immer auf das Wort reagieren, aus ihm entspringen und auf es zurückweisen. Darüber hinaus lässt sich die Vermitteltheit des Ausdrucks besonders dann nicht übersehen, wenn die Regieanweisung vom Schauspieler Bob Harris verlangt, den Schauspieler Roger Moore zu imitieren. Durch die Sprache des Regisseurs und zudem durch den Gestus des Vorbilds gefiltert, verliert hier das Schauspiel alle ihm vielleicht mögliche Direktheit und Spontaneität. Es gerät zur unbeholfenen und schlaksigen Pose, es hat sich vom Körper gelöst, nutzt ihn bestenfalls als Ausdrucksmedium, statt ihm zu entspringen und damit im Moment des *Acting* die Körpersprache erst zu erfinden.

Das echte *Acting*, der Ausdruck, der die Sprache durch den Gestus ersetzt, will also erst gelernt sein. Und es hat tatsächlich den Anschein, als mache sich Bob Harris im Verlauf des Films mit den expressiven Möglichkeiten seiner Leiblichkeit bekannt. Zuerst noch ungeübt, kämpft sein Körper im Badezimmer mit dem zu niedrig montierten Duschkopf, im Fitness-Raum des Hotels mit dem Trainings-Laufband, das sich nicht mehr abschalten lässt. Hier mündet der Umgang mit dem Leib vor allem in ein Ausstellen seiner Unzulänglichkeiten, Beschränkungen und Mechanik – in den Slapstick, der (mit Henri Bergson) ja nichts anderes ist als das Scheitern des Leibes an der eigenen und der umgebenden physischen Bedingung, die seine Bewegung dem Maschinellen sowohl aussetzt als auch annähert. Nach der ersten Begegnung mit Charlotte (Scarlett Johansson), der jungen Frau, die seinen Lernprozess einleitet und begleitet, beginnt er allerdings unvermittelt und recht ziellos, den Körper auf die Aufgabe wortloser Verständigung zu stimmen: Nachdem sich die spiegelnden Türen im Fahrstuhl des Hotels vor seinem Gesicht schließen, kann er nicht umhin, in diesem Spiegel sich selbst stumm und noch ratlos als eine Ausdrucksfläche wahrzunehmen und spontan ein Lächeln zu versuchen. Dieses Lächeln aber – und daher ist das Ziellose der Mimik keineswegs unerheblich – dient nicht höflicher Konvention. Vielmehr erscheint es auf oder gar *aus* seinem Gesicht als ein ungewolltes und absichtsloses Phänomen.

Auch im Falle Charlottes, die genau wie Bob Harris besonders im Austausch mit ihrem Ehepartner die Grenzen der Sprache und des Verstehens schmerzhaft kennen lernt, lässt sich ein ähnlicher Impuls der Aneignung des Körpers in Richtung auf ein intentionloses *Acting* feststellen. Einerseits ist sie es, die – im Gegensatz zu Bob – das Hotelgebäude ein um das andere Mal verlässt, um mit ei-

nem durchsichtigen Regenschirm in der Hand die Straßen der Stadt zu durchstreifen. Dies schon wäre als der Versuch der Lektüre des Fremden und seiner Zeichen zu verstehen, als das Lesen von Spuren und Äußerungen der japanischen Kultur im Habitus des Benjamin'schen Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht.<sup>13</sup> Andererseits sind es stets die Momente ritualisierten Verhaltens, das Kostüm, das regelvolle Gebaren, Positionen, Formen und Formulierungen des in Szene gesetzten Körpers, die sie in Bann schlagen. In Tokio bewundert sie die gemessene Zeremonie, die Mönche in einem Shinto-Schrein abhalten; in Kyoto beobachtet sie während einer traditionellen Hochzeitsfeier den Bräutigam Hand in Hand mit der kalkweiß geschminkten Braut; in einem Spielsalon begegnet sie Jugendlichen, die die Videospiele zum Anlass einer ebenso ungeplanten wie ästhetisierten Selbstdarstellung nehmen und vor den Geräten in Pose und Tanz verfallen.



Wortlose Codes: Zeremonie und Pose

All dies ebenso stumme wie expressive Augenblicke, in denen der Körper – durch ein drapiertes Kostüm, durch eine stilisierte Bewegung – aus dem Allgemeinen in einen Gestus aufzusteigen beginnt und eine besondere, zuweilen festgeschriebene, zuweilen aber auch unkodierte Signifikanz erhält. Zwar ist auch die Hochzeit eine Symbolanordnung, ein Zeichenensemble, das wie ein Text gelesen werden will, aber sie markiert bereits den Beginn des Wegs, der (über die Selbstdarstellung des japanischen Pop-Mod-Punk) hinausführt aus dem Bereich arbiträrer Signifikanz und vielleicht hin zu einem unbedachten und doch ausdrucksvollen Spiel der Performanz. Und heimgekehrt, steht nun auch Charlotte vor dem Spiegel in ihrem Zimmer und malt sich die Lippen rot ...

Nachdem sich Charlotte und Bob so mit dem *Acting* vertraut gemacht haben, scheinen sie und der Film sich auf diese neue Art der Verständigung außerhalb geregelter Sprach- und Zeichensysteme zu einigen. An die Stelle des Gesprächs, an die Stelle der Schrift tre-

---

13 Walter Benjamin: »Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. I.2. Frankfurt/M. 1972, S. 511-604, hier S. 538.

ten jetzt Geste, Pose, Rolle, die freilich ebenso ›unmotiviert‹ erscheinen wie ein konventionelles Zeichen, die hingegen dessen bloßen Status der Übereinkunft hinter sich gelassen haben: Bedeutung ist hier dem ›Zeichen‹ nicht mehr unbedingt strukturell zugeordnet und ein Effekt des Systems, in dem es auftritt; sie ergibt sich stattdessen vieldeutig aus der Äußerung selbst – aus ihrer unvorhersehbaren Erscheinungsweise, aus der Form, der Farbe, der Kostümierung und Inszenierung dessen, was geschieht und doch *auch* als Zeichen fungiert. Aus der resignativen Haltung gegenüber der Sprache entsteht so die resignierte Fröhlichkeit des *Acting*, das die Sprache abstreift und eine alternative Form des Interagierens darstellt: Charlotte und Bob schließen sich einer Gruppe junger Japaner zum nächtlichen Streifzug durch Tokio an. Die ganze Nacht steht im Zeichen des *Acting*, das eine Gemeinschaft produziert, in der keinerlei sprachliche Übersetzung mehr möglich oder notwendig und der Traum vom Universalismus wahr zu werden scheint. Alle verkleiden sich, Bob Harris tritt in grellgelbem T-Shirt auf, Charlotte in metallic-pinkfarbener Perücke, im Lichtregen der Bars ist Sprache einerlei, in einem *Bonny-und-Clyde-Act* stürmt man durch die nassen Straßen auf der Flucht vor dem funkensprühenden Spielzeuggewehr eines Lokalbesitzers, der den Aufgebrachten mimt, in sorgloser Pose greift man zum Mikrophon und singt schief zur Musik aus der Karaoke-Maschine, deren zufällige Worte eben nicht die eigenen sind und also mit derselben Wahrscheinlichkeit sinnlos oder bedeutungsschwanger sein können: »Gonna use my arms, gonna use my legs, gonna use my style, gonna use my side-step ...« (*The Pretenders: Brass in Pocket*).

Zudem wird deutlich, wie durch solches *Acting* auch die Sprache ihren Problemcharakter verliert. Sie wird zu einem Teil der Darstellung und funktioniert damit nicht mehr als herkömmliches Zeichensystem, sondern als paritätischer Teil eines neuen Verständigungsverfahrens. Nun ist sie Element eines körperlichen Agierens, zu dem die Darstellung gegenseitigen Verstehens ebenso gehört wie die Parodie – oder vielmehr Pastiche – gegenseitigen Unverständnisses. Bob Harris sitzt also am Tisch einer Bar und unterhält sich angeregt mit seinem Gegenüber, der japanisch auf ihn einredet; die Antwort, der Einwand, die Replik ergeben hier die Imitation eines Gesprächs, scheinen aber auf einer anderen Ebene, im Bereich der Tiefenstruktur der Kommunikation, einen tatsächlichen, wenn auch schwer zu definierenden Austausch beziehungsweise die Adäquatheit der Übersetzung zu gewährleisten. Ähnliches trifft nun auch zu für die bereits angesprochene Szene, in der sich Bob im Warteraum der Klinik mit dem alten Mann unterhält. Wiederum spricht dieser nur Japanisch, während sich Bob darauf verlegt, sein Nicht-Verstehen als Spielszene auszuagieren. Sein *Acting* legt es darauf an, dem

anderen den Amerikaner, der der Sprache nicht mächtig ist und daher zu Lautmalerei und Gestik Zuflucht nimmt, vor Augen zu führen. Es geht nicht um den Ausdruck des Unverstehens, sondern um die Darstellung des Ausdrucks des Unverstehens – zum einen also um Metazeichen, zum anderen aber um ein unvermitteltes Verstehen des Fremden als solchen und um ein Einverständnis jenseits des Wortes. So bekommt der Kreis, den die beiden durchaus vergnügt mit dem Finger in die Luft zeichnen, noch eine weitere Bedeutung. Er ist nicht mehr Leerstelle und Null, er ist die Geste des Zusammenfassens, auch das Gestische, in dem sich die Individuen treffen, ein Zeichen der Konnexion individueller Punkte durch die Bande gemeinsamer subsprachlicher Tiefenstruktur, ein Zeichen des Universalismus.

Es lässt sich jedoch auch einiges einwenden gegen das *Acting* als Methode des Verstehens und damit als universalistisches und universales Übersetzungsverfahren. Denn einerseits mag der Leib als Instrument des *Acting* jenseits bewusster Aktivität siedeln, mögen sich leibliche Empfindungen und Handlungen jenseits der bewussten Kontrolle vollziehen, da – wie Bernhard Waldenfels es ausdrückt – »die leibliche Spontaneität [...] eben gerade dadurch charakterisiert [ist], daß etwas mit mir beginnt, bevor ich beginne«. <sup>14</sup> Aber das *Acting* scheint demgegenüber doch immer auch intentional zu funktionieren. Stets besitzt es einen varianten Grad an Bewusstheit, wenn das *Acting* eben »darauf zielt«, etwas jenseits der Sprache auszuagieren, mehr noch, wenn es sich des Zitats bedient und damit vollends in den Bereich des Symbolischen übergeht. Meist ist es ja das Aufrufen einer Konnotation oder der Verweis auf popkulturelles Allgemeinwissen, die jenes Körperspiel bestimmen. Es beginnt vielleicht zunächst in absichtsloser Bewegung, einer zufälligen Geste, die sich noch kaum bewusst ist, der Keim einer »Szene« zu sein; aber bald gerät die Geste zur Rolle, die sich gewisser Versatzstücke bedient – einer pinkfarbenen Perücke oder einer Plastikpistole –, um durch sie auf kulturelle Stereotypen zu verweisen. In vielen Momenten nähert sich so das *Acting* der Sprache. Beide setzen am Ende die Konvention voraus. Was in *Lost in Translation* beide voneinander trennt, ist, dass im Sprechen das Verstehen scheitert und in der körperlichen Darstellung dieses Scheitern zwar fortbesteht, aber zugleich auf fröhliche und sorglose Weise gefeiert wird.

Nichtsdestoweniger formuliert der Film die Utopie eines Universalismus und einer transkulturellen und auch transindividuellen gemeinsamen Verstehensmatrix, die sich jenseits der konkreten natürlichen Sprache findet. Nur scheint diese Matrix auf einer so ab-

---

14 Bernhard Waldenfels: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt/M. 2000, S. 194.

strakten Ebene angesiedelt, dass sich ihre Benennung schwierig gestaltet – nicht nur im sprachlichen Zeichensystem, dessen sich der vorliegende Text bedient, sondern genauso im filmischen Zeichensystem, dessen sich Sofia Coppola bedient. Anders ausgedrückt: Die Übersetzung und die Kommunikation glücken auf einer Ebene, die dem Zeichenhaften derart fern ist, dass ein Zeichensystem sie kaum auszudrücken vermag. Das wiederum setzt voraus, dass die glücklichen filmischen Momente der Kommunikation, in denen nichts in der Übersetzung verloren geht, in denen die Utopie verwirklicht scheint, keine Sprache verwenden oder dort zumindest die Sprache in den Hintergrund tritt, um für einen außersprachlichen Austausch Platz zu machen. Und tatsächlich sind derlei Momente, in denen sowohl Sprache als auch Körper gleichsam stillgestellt sind, im Film leicht auszumachen.

Wenn Bob Harris nach durchgeführter Nacht Charlotte in deren Zimmer trägt, auf das Bett legt und zudeckt, erleben beide – *neben* dem müden und kindlich-dankbaren Lächeln des Mädchens und dem großzügig-bedauernden Gesichtsausdruck Bobs – eine Übersetzung ineinander, die kaum selbst der Mimik bedarf. Bei anderer Gelegenheit liegen sie gemeinsam auf einem Hotelbett, sprechen über das Scheitern der Übersetzung in versagenden Beziehungen (Bobs Ehe) und über das Scheitern des Ausdrucks in künstlerischen Medien (Charlotte, die sich erfolglos im Schreiben, Malen und Photographieren versucht hat), doch es sind nicht die Worte, die hier das Gelingen der Kommunikation garantieren, ebenso wenig die Körper, die – in Aufsicht gefilmt – parallel nebeneinander staffiert sind.



Nichts darstellen – nur liegen

Stattdessen scheint es das langsame ›Versickern‹ des Gesprächs, das dem Verstehen Raum schafft. Indem sich zwischen Satz und

Entgegnung immer längere Pausen schieben, bis ein Gesprächszusammenhang kaum mehr auszumachen ist und die Unterhaltung in die Stille hineintreibt, wird die Übersetzung zwischen Charlotte und Bob in dem wohl ›verständnisinnigsten‹ Moment des Films erst möglich. Und als sich beide nach einem nächtlichen Feueralarm im Morgenmantel vor dem Eingang des Hotels wiederfinden, ist es ein absichtsloser und einverständiger Blickkontakt, der sie zusammenbringt, damit sie im kurzen Gespräch einige Belanglosigkeiten austauschen, in Wahrheit aber, damit zwischen ihnen etwas wie wortlose Übereinkunft eine unsichtbare Form gewinnt. Danach sitzen sie in der Bar, halten des anderen Hand und schweigen, während – offensichtlich, obwohl unsichtbar – rege und vollends unmissverständliche Kommunikation zwischen ihnen stattfindet.

### III. BOB'S P.O.V. – TOKYO GOES PAST HIS WINDOW. FADE TO BLACK<sup>15</sup>

Was *Lost in Translation* also als Utopie formuliert, ist ein Verstehen, das der Übersetzung erst gar nicht oder nicht mehr bedarf, da an diesem Austauschprozess keine Zeichensysteme beteiligt sind. Weder Schrift, die nicht entzifferbar, noch Sprache, die unverständlich, noch auch der Körper, der selbst gerne zum Zeichen gerät, stellen hier die Ebenen, auf denen der Universalismus der Filmhandlung beruht. Vielmehr geht *Lost in Translation* zurück bis zum Schweigen, das sich dem verstörenden Geplapper der Metropole Tokio als dem Bild einer allgemeinen postmodernen *conditio* entgegenstellt. Das ähnelt in seiner vielleicht ein wenig esoterischen Innerlichkeit und in seinem Idealismus gar der mystischen Lehre eines Angelus Silesius, über die George Steiner vermerkt:

Das kosmische Wort kann in keiner der bekannten Sprachen entdeckt werden; die Sprache nach Babel kann nie dorthin zurückführen. Der Lärm der menschlichen Stimmen, so geheimnisvoll vielfältig und verwirrend, schließt den Klang des Logos aus. Dorthin gibt es keinen Zugang, außer durch das Schweigen. So sind für Silesius die Tauben und die Stummen unter allen lebenden Menschen der verlorenen Sprache Edens am nächsten.<sup>16</sup>

Und geht es bei Silesius auch um die Vereinigung mit dem Himmelreich und um Sprachmystik, die die Welt vom Sündenfall reinigt, und bei Sofia Coppola scheinbar um weniger, um die vergleichsweise simple Verständigung zwischen den vom *ennui* geplagten postmodernen Menschen, so lässt die letzte Szene des Films doch ahnen, dass sich die Ansprüche auf Erlösung in diesen beiden ›Mo-

---

15 Coppola: Script, Szene 118.

16 Steiner: After Babel, S. 65.

dellen des Schweigens« tatsächlich nicht so sehr unterscheiden: Bob Harris, in seinem Wagen bereits auf dem Weg zum Flughafen, erspäht Charlotte in einer Menschenmenge auf der Straße, lässt anhalten, spricht sie an, und während der ersten geglückten Umarmung der beiden flüstert er ihr etwas ins Ohr, das sie gleichzeitig zum Weinen und Lachen bringt und die bisherige Befangenheit und Unsicherheit von ihnen abfallen lässt. Ein mächtiges Wort, das dergleichen bewirkt! Ein Wort jenseits der alltäglichen Sprache, gar kein ›Wort‹ mehr, und wenn doch, dann eben das eine einzige, mit dem – wie bei Silesius – die Welt des Films ihre vormals zerbrochene Einheit wiederfindet. Mit der letzten Szene findet der Film zur Erfüllung seiner Utopie, zum unsprachlichen Wort, das die beiden Protagonisten vollkommen in eins setzt und jede Übersetzung überflüssig macht.



Diese letzte Szene wirft eine zentrale Frage auf, nämlich die nach der medialen Vermittlung des vorgeblich Unvermittelten und Unzeichenhaften. Sie tut das, indem sie uns, die Zuschauer, zwar sehen und hören lässt, *dass* Bob Charlotte etwas zuflüstert, uns aber vorenthält, *was* er ihr zuflüstert. Dies könnte man darauf zurückführen, dass der Film am Ende selbst versucht, sich durch Verzicht des konventionellen Zeichens auszudrücken: Die Utopie von *Lost in Translation* wird von der inhaltlichen auf die formale Ebene gehoben, indem sich das Bild verständlich macht, ohne zu sprechen. Das wiederum bedeutet, dass der Film an dieser Stelle über die Vermittlungsstrategien des Kinos, über seine Medialität und seine »Universalität« reflektiert und darin vielleicht sogar zu einem Verständnis zurückkehrt, wie es bereits Béla Balázs in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts formuliert hat. Denn mit der Erfindung des Kinematographen sieht Balázs die Universalsprache der Menschheit wiedergefunden und den Fluch der Sprachverwirrung überwunden.

Ihm scheint »gerade die Filmkunst eine Erlösung von dem babelschen Fluch zu versprechen. Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt *die erste internationale Sprache*«. <sup>17</sup>

Überhaupt scheint der Dreischritt der bisherigen Argumentation – Kritik des konventionellen Zeichens, Leib und *Acting* als Alternative, Ideal der zeichenlosen Kommunikation – in der formal-ästhetischen Ausdrucksweise des Films sein Analogon zu finden: Parallel zum Scheitern sprachlicher und schriftlicher Verständigung und der Übersetzung zwischen den Charakteren ist eine deutliche Tendenz zur ›Verunklarung‹ des Bilds zu verzeichnen. Wenn man auch nicht im engeren Sinne vom Film als einer Sprache sprechen kann, so manipuliert Sofia Coppola doch die Syntax des Filmischen auf eine Weise, dass sie immer wieder die Lektüre des Bildes erschwert: *Lost in Translation* enthält so gut wie keine *Establishing shots*; das heißt, kaum eine Szene beginnt mit einer Einstellung, die einen Überblick über den Raum und die Personen gewähren würde. Überhaupt machen sich Totalen in diesem Film überaus rar; stets ist die Kamera nah an ihrem Gegenstand, zeigt Details und weniger deren Position und Kombination. Arbeitet *Lost in Translation* also bereits durch Einstellungsgrößen und Kadrierung an der Erschwerung seiner Lektüre, so tut der Bildaufbau ein Übriges. Es fällt auf, wie eng Sofia Coppola den Bereich der Bildschärfe setzt, wie gering häufig die Schärfentiefe der Einstellungen gehalten ist. Eine Ebene erscheint klar, aber alles Davor- und Dahintergelagerte, was dem fokussierten Gegenstand vielleicht nützlicher Kontext sein könnte, verschwimmt, und das Bild verflacht. Die Raumtiefe verschwindet, und was bleibt ist entweder ein in Nebel getauchtes Objekt – Charlotte im Garten des Tempels in Kyoto – oder aber ein Tableau ohne dritte Dimension – Bob in der Menschenmenge von Tokio –, dessen Flachheit besonders bei Außenaufnahmen meist aus Teleoptik-Stauchungen resultiert. Diese Strategien mögen zeigen, wie sich das Misslingen der sprachlichen Kommunikation in einer gleichsam ›asyntaktischen‹ und ›unlesbaren‹ Form des Films manifestiert.



---

17 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt/M. 2001, S. 22.

Die Frage nach der Leiblichkeit, nach dem *Acting* des Films sei nur kurz angeschnitten: Der ›Körper‹ des Films kann auf der formalen Ebene nur sichtbar werden, indem die Form das Medium und dessen dispositive Anteile in den Blick nimmt. Und diese Physikalität des Aufnahmeprozesses, der Kamera, der Produktions- und Projektionsbedingungen wird von *Lost in Translation* unaufhörlich untersucht und abgetastet. Zunächst ist da natürlich die Kamera, die nicht müde wird, auf sich selbst aufmerksam zu machen. Sie verweist etwa auf den Bildkader, indem sie ihn in das Bild hinein-nimmt: Türrahmen, Fensterrahmen, Spiegel begrenzen, beschneiden, verdoppeln das Bildfeld immer wieder – Verfahren, die in ihrer Autoreflexivität unter Umständen als ein *Acting*, als Agieren des Filmischen in der Form deutbar sind. *Lost in Translation* zeigt so permanent auf den eigenen Körper und das eigene Dispositiv. Denselben Zweck erfüllen auch all die Elemente, die das Medium und dessen Geschichte ins Bild heben – die Photographie im Film, der Film im Film, der Schauspieler Bill Murray, der den Schauspieler Bob Harris spielt, der den Schauspieler Roger Moore spielt.

Die Besetzung der männlichen Hauptrolle mit Bill Murray ist es übrigens, die hinleitet zum dritten Komplex, zur Verbannung des Zeichens aus dem künstlerischen Vermittlungsprozess. (Um das Ideal schweigender Kommunikation zu erfüllen, hätte der Film zwar jenseits signifikanter Strukturen zu operieren, müsste aber trotzdem – beziehungsweise eben deshalb – verstanden werden.) Bill Murray nämlich ist nicht nur der patente Darsteller komischer Melancholie und einer in anhaltender Verzweiflung versinkenden, sanft lächelnden Krise – man denke an seine Rollen in den Filmen Wes Andersons oder an Jim Jarmuschs *Broken Flowers* (2005). Ebenso ist sein Schauspiel durch das Paradox eines ›ausdruckslosen Expressionismus‹ gekennzeichnet; er erzielt mit kleinsten mimischen Mitteln großen Effekt. Es handelt sich immer um einen reduzierten, überaus zurückgenommenen, gefilterten Ausdruck, mithin um einen Ausdruck, der auf deutliche Zeichen scheinbar verzichtet.

Folgt der Film auch formal-ästhetisch dieser Utopie eines zeichenlosen Kommunizierens? Findet er eine Darstellungs- und Erzählweise, die sich durch eine ideale ›Bedeutungslosigkeit‹ dem Dekodierungsprozess entgegenstellt? Findet er geheimnisvolle Zeichen ohne Denotat, besser noch: vollkommen unzeichenhafte Bilder, die keine Handlung tragen und auf nichts verweisen? Dabei gälte es allerdings zugleich, verstanden zu werden, zu vermitteln und eine Stufe des Austauschs mit dem Rezipienten zu erreichen, die auf einer allgemein vertrauten ›Tiefenstruktur‹ angesiedelt ist. Diese Frage nach der zeichenlosen Kommunikation im Film ist – natürlich – einfach zu beantworten, so einfach, wie die Suche nach zeichenfreien und dennoch lesbaren Bildern in *Lost in Translation* – natürlich –

erfolglos ist. Was einem solchen Bild wohl am nächsten käme, wäre das Abstrakte, eine Komposition, die den Gegenstand als Signifikat vollends abgestoßen hat. Abstrakte Bilder aber sind bei Sofia Coppola nicht zu finden. Freilich stößt man auf ›inhaltsleere‹; immer wieder sind Szenen eingefügt, denen es an Handlung vollkommen gebricht. Wenn Bob Harris in Hotelpantoffeln auf der Kante seines Bettes sitzt, wenn er alleine im Restaurant eine Portion Sushi verzehrt, dann scheinen dies wiederum ›Nullszenen‹ zu sein, Zeitbilder, die sich zumindest der klassischen Auffassung des Erzählens in Aktion oder Bewegungsbildern entziehen. Um mehr zu wagen, um die Grenzen der Zeichenhaftigkeit filmischer Form auszutesten, ist Sofia Coppola nicht etwa zu zurückhaltend oder konventionell, sondern zu ›realistisch‹. Ihr Film ist kein postmodern-autoreflexives Experiment, das das Ende des Erzählens und der Referenz ansteuert wie den Rand der bekannten Welt. Vielmehr geht es dem Film einerseits ganz offensichtlich um die *Utopie* eines Verstehens ohne Übersetzung, andererseits aber auch darum, diese Utopie als Utopie zu markieren. Denn, so viel ist klar, der Film kann als Zeichensystem über eine Kommunikation ohne Zeichen sprechen, jedoch nie zeichenlose Kommunikation sein. Mit Bildern der Welt und ihren Gegenständen kann man Zeichenlosigkeit bestenfalls fingieren. Das versucht der Film oft, weiß aber zugleich um die Geschichtlichkeit, den Zitatcharakter, den Konnotationsreichtum dieser scheinbar bedeutungslosen Bilder. Er zeigt also keine leeren Zeichen (Barthes zufolge ist er damit vollends ›unjapanisch‹), sondern inszeniert seine Zeichen als leer, um aus ihnen das (sehr abendländisch-idealistische) Wunder eines übersetzungslosen Verstehens steigen zu lassen.



Die abschließende Kamerafahrt durch die morgendlichen Straßenschluchten Tokios formuliert genau diese Unmöglichkeit: Die alltäg-

lichen, grauen Bilder von Hochhausfassaden und Schnellstraßen bedeuten gar nichts, sie sind von allen missverständlichen Schriftzeichen, allem Glühenden und Nächtlichen gesäubert und so flach und asignifikant, dass man eigentlich erst hier von einem Erwachen sprechen kann, vom Erwachen in Japan, nicht im Wunderland. Gleichzeitig aber – wer weiß – kommen diese Bilder so bedeutungslos daher, weil sie absichtsvoll eben das Bedeutungslose einer Hauswand aus Beton zitieren? Und weshalb wohl das? Um der Bedeutungsfülle des letzten Kusses zwischen Bob und Charlotte in der vorangehenden Einstellung etwas entgegenzusetzen? Um nicht mit einem Kuss zu enden, was abgenutzt und deshalb bedeutungsleer wäre, sondern mit bedeutungslosen Betonfassaden, was dem Ende von *Lost in Translation* eine besondere Bedeutung verleihe?