

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 353

Artikel: Hotel Kino : eine Welt für sich
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

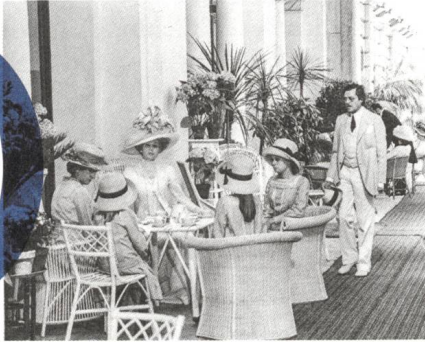
H

Gerhard Midding

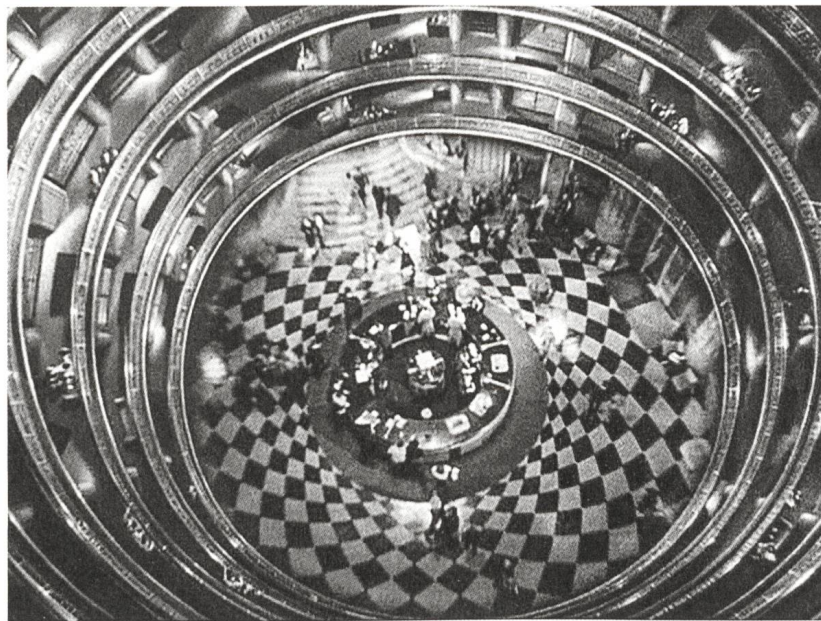
Seit 1987 regelmässiger
Mitarbeiter von Filmbulletin mit
Interessenschwerpunkten für
das französische, italienische und
asiatische Kino



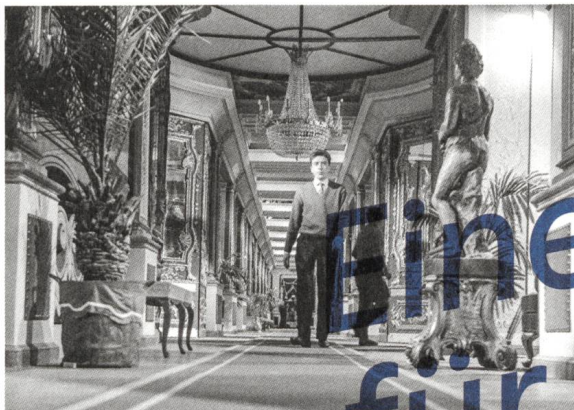
L'année dernière à Marienbad (1961) Regie: Alain Resnais



Morte a Venezia (1971) Regie: Luchino Visconti



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



L'année dernière à Marienbad (1961) Regie: Alain Resnais

Eine Welt
für sich

im

K

I

N

O

Wenn sie aus dem Hotel auschecken, sind die Figuren anders geworden. Dieser Filmort bietet als Mikrokosmos ausserhalb des Alltags Raum für Begegnungen, für Ein- oder Zweisamkeit, für allerlei Verbrechen und rauschende Bälle, für Kurzaufenthalte oder ein langes Refugium. Es herrscht ein buntes Kommen und Gehen in der langen Geschichte des Filmhotels.

Welch ein Empfang. Gustav von Aschenbach wird bei seiner Ankunft im Hotel des Bains wie ein alter Bekannter begrüsst. Seit Jahren besucht er das Grandhotel in Venedig. Der berühmte Komponist ist ein gern gesehener Gast. Sein Besuch ist ein alljährliches Ritual, auf das sich das Personal gewissenhaft vorbereitet. Er tritt ein in eine Welt, die für ihn eingerichtet ist. Schon der Gang durch die prunkvolle Eingangshalle wird in Luchino Viscontis *Morte a Venezia* zu einem Versprechen auf Behaglichkeit, Komfort und Sicherheit. Hotelmanager und Architekten wissen, wie entscheidend die ersten sechzig Sekunden nach dem Betreten für den Eindruck sind, den der Gast gewinnt.

An diesem Ort darf von Aschenbach erwarten, besser behandelt zu werden als daheim. Der empfindsame Künstler weiss die Höflichkeit und Diskretion des Personals zu schätzen. Ins Vertrauen würde er sie nur im Notfall ziehen. Sein Verhalten war stets tadellos; es belegte seine Zugehörigkeit zur guten Gesellschaft. In diesem Etablissement herrscht keine Demokratie, es ist vielmehr ein exklusives Refugium der Aristo- und der Meritokratie. Diese Welt der Spiegel, Lüster, Stuckaturen und glänzenden Marmorböden ist eine Bühne, auf der Einheimische nur als Komparsen, als dienstbare Geister auftreten. Als von Achenbach sich am ersten Abend zum Dinner ankleidet, wirkt er wie ein Darsteller, der sich in der Garderobe auf seinen Auftritt vorbereitet. Dirk Bogardes theatrales Spiel unterstreicht dies. Noch

kennt der Komponist die Rolle, die er spielen soll, genau. Aber dieser Besuch ruft eine Begegnung auf den Plan, die eine ungekannte Sehnsucht in ihm schürt. Er verliebt sich in einen bildschönen Jüngling. Für den Mann, dessen Auftreten stets den mondänen Konventionen genügt, wird das Hotel des Bains zum Ort einer Lebenskrise.

Alles kann passieren

Im Kino ist das Hotel immer mehr als nur eine Unterkunft. Es befriedigt nicht nur die Reiselust. In ihm lassen sich für eine begrenzte Zeit Abwechslung und Abenteuer erleben. Der Aufenthalt gibt das Versprechen aus, eine Ausnahmesituation zu sein. Er schürt die Hoffnung, einmal über die Stränge zu schlagen, ohne es am nächsten Tag bereuen zu müssen. Sie erweist sich, nicht nur in der *Hangover*-Trilogie von Todd Phillips, meist als Illusion. Verlockend bleibt sie trotzdem.

Die Ankunft im Hotel besiegelt die Gewissheit des Reisenden, dass ihm die Welt offensteht. Mit dem Zimmerschlüssel nimmt er den Schlüssel zur Stadt gleich mit in Empfang. Es kann, wie in *Pretty Woman* von Garry Marshall, ein Märchenschloss sein, in dem sich Wünsche erfüllen. Manchmal ist es ein Ort des Neuanfangs, wie es etwa das «Best Exotic Marigold Hotel» für eine Gruppe britischer Rentner wird, die ins preiswertere Indien umsiedeln. In einem Hotel lässt es sich prächtig über die eigenen Verhältnisse leben. Dies darf etwa das englische Ehepaar in *Le Weekend* von Roger Michell entdecken, das dreissig Jahre nach der Hochzeitsreise im teuren Georges V. in Paris absteigt und dort die Zechprellerei zu einer schönen Kunst erhebt. Es ist ihnen nicht zu verdenken, schliesslich steigt ihr Landsmann James Bond ebenfalls immer im besten Haus am Ort ab.

Ein Ort, an dem sich Fremde begegnen, leistet freilich auch kapitaleren Verbrechen Vorschub. Diebe, Hochstapler und Verführer treiben hier ihr Unwesen. Hotels sind Umschlagplätze für schnelle Geschäfte und flüchtige Gefühle. In unzähligen Kriminalfilmen lässt das Zimmermädchen vor Schreck das Frühstückstablett fallen, weil sie statt eines schlaftrunkenen Gasts eine Leiche entdeckt. Mitunter wirkt auch eine dunkle Vergangenheit weiter, sucht Gäste oder Personal heim wie in Stanley Kubricks *The Shining*. Im Gegenzug bietet das Hotel neben Komfort und Behaglichkeit aber auch Schutz. Nicht von ungefähr bezeichnete der Begriff «Concierge» im Mittelalter den Pförtner, der die Burg bewachte. Für Vertriebene und Verfolgte wird es zum Asyl. In Kriegszeiten bietet es die letzte Zuflucht, wie etwa in *Hotel Rwanda* von Terry George, der die wahre Geschichte eines Hotelmanagers nacherzählt, der 1994 in seinem Haus 1200 Tutsi vor den marodierenden Hutu rettete. Nur eines ist gewiss: Keine Figur verlässt das Hotel so, wie sie es eingangs betreten hat.

Es ist ein unverzichtbarer Kinoort. Unter dem Schlagwort «Hotel» verzeichnet die Internet Movie Database annähernd 4500 Titel. Kaum ein Film über Rock- und Jazzmusiker kommt ohne

Der Aufenthalt gibt das Versprechen aus, eine Ausnahmesituation zu sein. Er schürt die Hoffnung, einmal über die Stränge zu schlagen, ohne es am nächsten Tag bereuen zu müssen.



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Pretty Woman (1990) Regie: Garry Marshall

aus, ebensowenig wie Filme über Dreharbeiten. An keinem anderen Ort lässt sich das menschliche Verhalten so konzentriert studieren. Der englische Regisseur Carol Reed verbrachte zwischen seinen Dreharbeiten ganze Tage in der Eingangshalle Londoner Hotels. Allein in den letzten Monaten führte eine Vielzahl von Filmen vor Augen, wie unentbehrlich dieser Schauplatz ist. In der Dystopie *The Lobster* von Yorgos Lanthimos wird es zum freiwilligen Gefängnis für Figuren, die einen Partner finden müssen. In *Youth* von Paolo Sorrentino (der diesem Schauplatz schon in *Le conseguenze dell'amore* ungekannte Facetten entlockte) treffen unterschiedliche Generationen und deren Lebensentwürfe in einem Schweizer Wellnesshotel aufeinander. Der Drehort, das Waldhaus in Flims, unterstreicht dies in seiner architektonischen Mischung aus historischer Grandezza und modernem Minimalismus. In Charlie Kaufmans Stop-Motion-Animationsfilm *Anomalisa* wird das sterile Ambiente eines Mittelklassehotels zu einer Metapher für Uniformität und Einsamkeit.

In diesen Filmen spielt das Hotel nicht nur eine Hauptrolle, sondern wird zum konstituierenden Handlungselement. Obwohl es eine Stätte des Übergangs ist, eignet ihm oft eine erstaunliche Selbstgenügsamkeit. Das Hotel erlaubt es Filmemachern, die Welt draussen auszusparen. Filme wie *Quadrille* von Sacha Guitry oder die Neil-Simon-Adaptionen *Plaza Suite* und *California Suite* spielen komplett in Hotels. Wenn sich der Kreis zwischen An- und Abreise schliesst, ist das bereits ein tragfähiger dramaturgischer Rahmen. Selbst wenn das Hotel malerisch gelegen ist, haben die Gäste eher selten ein Auge für das Ambiente. Es ist die Bastion, von der aus der touristische Blick schweifen kann. Als James Stewart und Doris Day in Hitchcocks Remake von *The Man Who Knew Too Much* das berühmte Hotel Mamoumia in Marrakesch verlassen, erinnert sie die Landschaft an Las Vegas.

Ort der Schaulust

Das Kino und dieser Schauplatz sind von Anfang an eng miteinander verbunden. Sie sind verwandt: Der Betrieb eines Hotels ist ebenso aufwendig und arbeitsteilig wie die Produktion eines Films. Beide setzen auf Schauwerte und Atmosphäre. Hotels sind Stätten, wo sich Dramen zuspitzen und deren Architektur auf Bewegung ausgerichtet ist: Treppen, Fahrstühle und Drehtüren sind unverzichtbare Gestaltungselemente. In Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* wird 1924 ein Hotellift zum Instrument, um die Kamera zu entfesseln. In der ersten Einstellung gleitet die Kamera und mit ihr der Blick des Zuschauers in das Foyer eines Luxushotels hinunter. Der von Emil Jannings gespielte Portier wird aus Altersgründen von seinem Posten abberufen. Seinen Nachfolger erblickt er zum ersten Mal, als beide in entgegengesetzter Richtung durch die rotierende Drehtür gehen. Wie viele menschliche Dramen sich allein schon zutragen können, bevor die Kamera überhaupt ein Hotelzimmer betritt!

Das Hotel wird mit diesem Film als ein Mikrokosmos etabliert. Es wird zum Brennpunkt unterschiedlicher Geschichten und erweckt den Eindruck, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erfassen zu können.

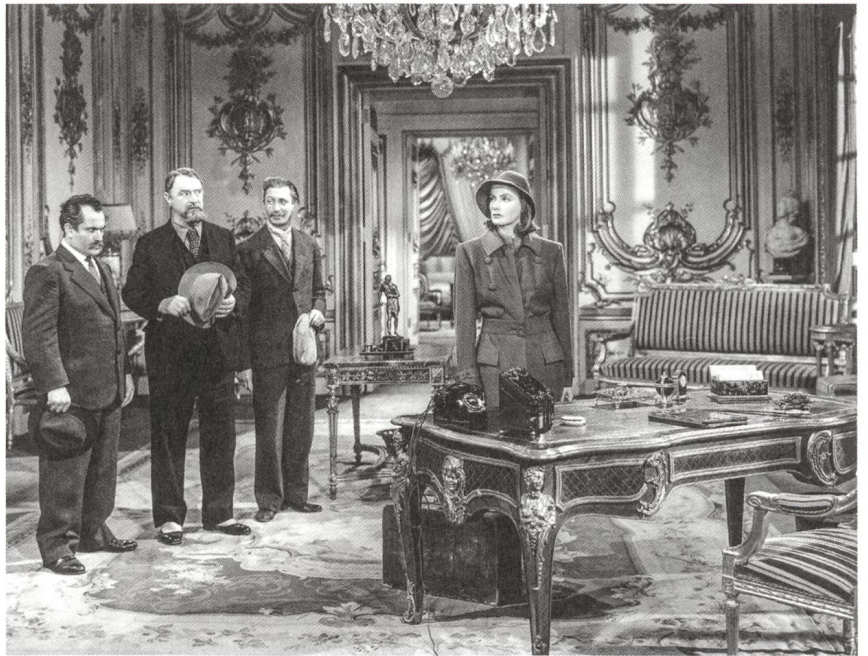
Die MGM-Produktion *Grand Hotel* wird 1932 zum Prototyp des Hotelfilms. Sie beruht auf Vicky Baums mehrfach verfilmtem Roman «Menschen im Hotel», in den deren eigene Erfahrungen als Zimmermädchen einfließen. In einem Berliner Grandhotel treffen mehrere gesellschaftliche Sphären aufeinander. Zwar spielen auch die Drehtür und die Lobby massgebliche Rollen, aber der hochkarätig besetzte Ensemblefilm macht sich vor allem die Errungenschaften des Tonfilms zunutze. Jede der Hauptfiguren wird durch ein Telefongespräch eingeführt: ein todkranker Buchhalter, der noch einmal richtig leben will; ein verarmter Baron, der zum Juwelendieb wird; eine ehrgeizige Stenotypistin; ein Industrieller, dessen Geschäftspläne zu scheitern drohen, und schliesslich eine schwermütige Ballerina, gespielt von Greta Garbo, die hier ihr berühmtes «I want to be alone» sagt. Das Hotel wird mit diesem Film als ein Mikrokosmos etabliert. Es wird zum Brennpunkt unterschiedlicher Geschichten und erweckt den Eindruck, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. Der Film muss seinen in verschwenderischem Art Déco (das freilich mehr den Imaginationen Hollywoods als der Realität Berlins angehört) ausgestatteten Schauplatz nie verlassen: Es scheint, als habe er die Welt unter einem Dach versammelt. Das Hotel wird zu einer Metapher für das unstete, moderne Leben. Während die Leiche des als Defraudant enttarnten Barons diskret durch einen Lieferanteneingang fortgeschafft wird und dort beinahe einer Fleischlieferung ins Gehege kommt, betreten zwei Neuvermählte hoffnungsvoll die Lobby. Die Dramaturgie bekräftigt und dementiert zugleich die Worte, mit denen ein verbitterter Arzt die Ereignisse kommentiert: «Immer dasselbe, ein Kommen und Gehen, aber nichts geschieht.»

Die Idee des Hotels als Mikrokosmos ist nicht an dessen Grösse gebunden. Dem frühen französischen Tonfilmkino etwa genügt schon eine Pension, ein überschaubar kleines Familienhotel, um einen Querschnitt der Gesellschaft zu zeigen. Das angloamerikanische Publikum hingegen lernt in den dreissiger Jahren vor allem die grossen Luxushotels kennen, die vor Beginn der Wirtschaftskrise in einem wahren Bauboom entstanden. Sie bilden den glamourös-eleganten Hintergrund der Musicals mit Fred Astaire und Ginger Rogers. Das Publikum erlebt auch das Aufkommen der *residential hotels*, wo in den oberen Etagen vermögende Dauergäste wohnen. So verliebt sich in Mitchell Leisens *Hands Across the Table* ein von Ralph Bellamy verkörperter Millionär in die Maniküre Carole Lombard, die im Erdgeschoss arbeitet. Der Slogan des Hotels aus *Barton Fink* der Gebrüder Coen, der in dieser Epoche spielt, lautet: «Bleib' eine Nacht oder dein ganzes Leben».

In der Depressionszeit ist freilich die Exklusivität dieses Schauplatzes bedroht. In Leisens *Easy Living* schlägt ein einfallreiches Schicksal die von Jean Arthur gespielte Angestellte in die Luxussuite eines Hotels, dessen einzige Bewohnerin sie ist. Preston Sturges wurde zu seinem Drehbuch vom anfänglichen Misserfolg der New Yorker Waldorf



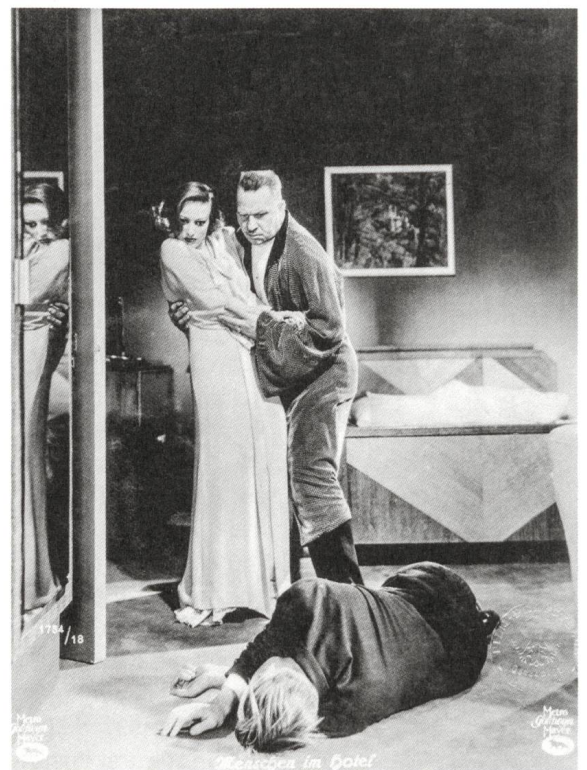
Love in the Afternoon (1957) Regie: Billy Wilder



Ninotchka (1939) Regie: Billy Wilder



California Suite (1978) Regie: Herbert Ross



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Das Schweigen (1963) Regie: Ingmar Bergman

Towers inspiriert, das während der Wirtschaftskrise zunächst keine ausreichende Klientel fand. Das Hotel muss sich im Kino demokratisieren. In Ernst Lubitschs *Ninotchka* steht es 1939 sogar dem Klassenfeind offen. Eine sowjetische Handelskommission entdeckt die Vorzüge eines Pariser Grandhotels und entschliesst sich, nach einer kurzen Schonfrist der Skrupel, dort abzusteigen.

Stammgäste

Lubitsch gehört zu den Regisseuren des klassischen Hollywoodkinos, die das erzählerische Potenzial dieses Schauplatzes am besten ausschöpfen. Für ihn ist er eine Domäne verführerischer Leichtlebigkeit, eine Bastion der Eleganz und Raffinesse, in dem das Personal wie selbstverständlich die Wünsche der Gäste erahnt und sogar dafür Sorge trägt, dass sich der Mond in den Champagnergläsern spiegelt.

In den Abenteuerfilmen und Western von Howard Hawks stellen Hotels den Lebensmittelpunkt von sich spontan bildenden Gemeinschaften dar. Seine Charaktere richten ihr Dasein als ein Provisorium ein. Bei Alfred Hitchcock ist das Hotel ein Ort der Metamorphosen, der Identitätswechsel. Die Heldinnen von *Vertigo* und *Marnie* tauschen dort ihre alte Existenz gegen eine neue ein. In *North by Northwest* wird der unbescholtene Werbefachmann Cary Grant in der Bar des Hotel Plaza in New York mit einem Geheimagenten verwechselt und muss fortan um sein Überleben kämpfen. Das Bates Motel in *Psycho* schliesslich ist der Schauplatz der bizarrsten, verstörendsten Verwandlungen in seinem Werk.

Billy Wilder jedoch ist der unangefochtene Meister des Hotelfilms. Seine Szenarien sind erfahrungsgesättigt: Als junger Reporter hielt er sich in Berlin ständig in solchen Etablissements auf; in einem seiner berühmtesten Artikel schildert er seine Erlebnisse als Eintänzer im Adlon. Hotels markierten überdies wichtige Etappen seines Exils nach der Flucht aus Nazideutschland. Dementsprechend stehen bei ihm Hotels für Kontinuität in den politischen Umbrüchen und trotz der Instabilität der Verhältnisse. Von *Five Graves to Cairo* an fasziniert ihn die opportunistische Geschmeidigkeit, mit der sie Vertreter unterschiedlicher Regimes empfangen. In *One, Two, Three*, in vieler Hinsicht ein Remake von *Ninotchka* (an dessen Drehbuch er beteiligt war), tritt wiederum eine sowjetische Handelsdelegation auf, die im Ostberliner «Grand Hotel Potemkin» residiert, das zuvor nach Goering und Bismarck benannt war. Das Hotel als Raffer der Zeitgeschichte: Das gilt auch für deutsche Filme über berühmte Häuser wie das Adlon oder Sacher, die den Wechsel der Epochen durchleben müssen; der Schatten Nazideutschlands liegt auch über dem fiktiven Hotel Luxor in Fritz Langs *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*.

Für Wilder ist das Hotel auch ein Terrain der Amoralität, in dem die Einschnürungen puritanischer Sittlichkeit gelockert werden. Darin offenbart er seine Wurzeln in der europäischen Kultur, seine

Vertrautheit mit Novellen von Arthur Schnitzler («Fräulein Else»), Stefan Zweig («Brennendes Geheimnis») und Anton Tschechow («Die Dame mit dem Hündchen»), in denen der Schritt vom Wege tragische Folgen hat. Im Gegensatz zu den Verfilmungen dieser Stoffe (unter anderen von Paul Czinner, Robert Siodmak und Josef Heifitz) bleibt bei Wilder das Ausscheren aus den moralischen Konventionen ungestraft. Der amerikanische Industriemagnat Gary Cooper, der in *Love in the Afternoon* regelmässig die Suite Nummer 14 des Ritz für das Stelldichein mit wechselnden Eroberungen mietet, verrät wahrhaft französische Lebensart. Der Polizist, der eine anonyme Anzeige gegen ihn entgegennimmt, reagiert entsprechend gelassen: Was bedeutet das schon, wenn man das grosse Ganze betrachtet, schliesslich gibt es 7000 Hotels in Paris mit 220 000 Zimmern, von denen momentan in schätzungsweise 40 000 Ehebruch begangen wird. Auch in *Avanti*, einem der romantischsten Filme des vermeintlichen Zynikers Wilder, zelebriert er ein Hotel als Enklave europäischer Zivilisation. Grazie und Eleganz dürfen über amerikanische Moralvorstellungen triumphieren. Jack Lemmon spielt den Sohn eines Industriellen, der die Leiche seines im Urlaub auf Ischia verstorbenen Vaters nach Baltimore heimholen will. Vor Ort muss er entdecken, dass sein Vater dort jahrelang eine Ferienliaison unterhielt. Auch hier herrscht an der Heilsamkeit des Seitensprungs in Europa kein Zweifel. Der Direktor des Hotels ist ein stolzer Komplize des ehemaligen Stammgasts aus den USA und hegt für ihn eine Hochachtung, wie man sie aus dortigen Filmhotels nicht kennt: «Dieser Ort wird nicht mehr derselbe sein», sagt er zu Lemmon, «nachdem Ihr Vater von uns gegangen ist.» In *Some Like It Hot* wiederum wartet eine ganze Phalanx von alternden, lüsternen Millionären in einem Ferienhotel in Florida ungeduldig auf die Ankunft einer hoffentlich freizügigen Tanztruppe.

Ein anderer Mythos

Wilder hat seine Filme in fast allen Spielarten des Hotels angesiedelt (nicht zu vergessen das Stundenhotel Casanova in *Irma La Douce*), um eine hat er jedoch einen Bogen gemacht: das Motel. Diese amerikanische Variante des Durchgangsortes taugt nicht als Mikrokosmos: Sie steht für die Vereinzelung der Gäste, hat keine Lobby, in der Begegnungen möglich wären. Als Agent amerikanischer Mobilität stellt sie, etwa in *Lolita*, ein anderes Faszinosum dar.

Vor allem auf europäische Filmemacher wie Wim Wenders oder Mike Figgis übt das Motel eine grosse Anziehungskraft aus. «Sie sind Teil des amerikanischen Mythos», meint Figgis, dessen *Leaving Las Vegas* zwischen den Hotelcasinos der Glitzerstadt und schäbigen Absteigen changiert. «Es repräsentiert den zartbitteren Aspekt des amerikanischen Traums, auch den Gedanken, dass man zwischendurch mal ganz unten sein kann und in einer solchen Absteige landet, aber dass das nichts Endgültiges sein muss.» Das Motel führt noch einen anderen Aspekt der filmischen

... schliesslich gibt es 7000 Hotels in Paris mit 220 000 Zimmern, von denen momentan in schätzungsweise 40 000 Ehebruch begangen wird.



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



The Shining (1998) Regie: Stanley Kubrick



Lost in Translation (2003) Regie: Sofia Coppola



The Bellboy (1960) Regie: Jerry Lewis

Repräsentation von Hotels vor: Die Zimmer besitzen keine eigene, unverwechselbare Anmutung. Sie sind unpersönlich, lassen kaum Rückschlüsse auf den Geschmack oder die gesellschaftliche Stellung ihrer Bewohner zu.

Verwerfungen

Die Anonymität, die Austauschbarkeit der Räume, gewinnt im europäischen Kino der sechziger Jahre eine tragende Bedeutung. Filme, die mit Anbruch der filmischen Moderne assoziiert werden – etwa *L'avventura* von Michelangelo Antonioni und *Hiroshima mon amour* sowie *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais –, tragen sich wesentlich in Hotels zu. Sie werden zum Erzählterrain von Einsamkeit und Entfremdung. Das Gefühl der Verlorenheit gehörte von jeher zum Hotelfilm. Aber in den Filmen dieser Epoche gibt es nichts mehr, durch das es aufgewogen wird. Hier gibt es nichts zu tun, aber Ruhe lässt sich dennoch nicht finden. Die Hotels in *L'avventura* und *L'année dernière à Marienbad* mögen zwar wie klassische Paläste anmuten, lassen sich aber nicht mehr als Hotels identifizieren. Ihnen fehlen entscheidende Ordnungsprinzipien wie die Rezeption und der Concierge. Sie sind zum Gehege einer mondänen Sphäre geworden, die keinen Sinn stiftet.

Die Unpersönlichkeit der Zimmer steht nun für das Unbehaustsein und für die Unverbindlichkeit von Beziehungen. *Tystnaden / Das Schweigen* von Ingmar Bergman führt die Flüchtigkeit und Anonymität von Hotelbegegnungen auf niederschmetternde Weise vor Augen. Die Szenerie ist exakt einem Hotel nachempfunden, in dem sich der Regisseur während des Zweiten Weltkriegs in Paris zusammen mit seiner Frau wiederfand. «Wir wurden da hineingetrieben und ich war krank», erinnerte er sich später. «Es war im dritten Stock, unten im Hof waren dicke Rohglasfenster und darunter sah man Menschen herumkriechen wie weisse Leichenwürmer.» Diese Malaise schlägt sich im Film nieder, in dem es zwei Schwestern und einen Jungen in ein Hotel verschlägt, das ein Abglanz einstiger Pracht ist. Sie sind Entwurzelte in einem namenlosen, von einem Krieg bedrohten Land, die sich zwischen Traum und Wirklichkeit verlieren.

Von dieser Erfahrung des Geworfenseins und der Verzweiflung hat sich das Kino seitdem nur schwer erholen können. Das Hotel steht fortan auch für den Ennui, für eine Langeweile, die nur noch Kinder ummünzen können in eine Neugierde, die geheimnisvollen Korridore der Hotels zu erkunden. Auch deren Aura soll dem Kino in der Folge bald abhanden kommen. Der Hotelbesuch verliert entschieden an Glamour. Er ist nicht mehr die Ausnahme, sondern wird banal. Nun stehen Kinohotels auch Vertretern und Geschäftsreisenden offen. Sie finden sich in Ketten wieder, deren Design austauschbar ist. Diese Ortlosigkeit treibt Johannes Naber in *Zeit der Kannibalen* auf die Spitze. Der Zuschauer hat Mühe herauszufinden, wo sich die drei Unternehmensberater gerade befinden. Das Hotelleben in China,

Indien oder Nigeria unterscheidet sich keinen Deut voneinander. Nabers Szenenbildner hat Sorge dafür getragen, dass die Stadtlandschaften vor den Fenstern, die sich nicht öffnen lassen, von Anfang an als Pappmaché zu erkennen sind. Sightseeing verbietet sich in diesem *huis clos*. Das Schicksal der sich gegenüber dem Personal verächtlich gebenden Charaktere kann sich nur in ihren Suiten entscheiden, in denen sie sich zusehends gefangen fühlen. Das Ambiente existiert bis zum dramatischen Schluss nur auf der Tonebene. Bei Bergman waren die Panzer, die das Land erobern, immerhin noch im Bild zu sehen.

Das Gefühl vom Fremdsein im eigenen Leben, das besonders bei einem Hotelaufenthalt spürbar wird, kann indes immer noch in eine heitere Atmosphäre getaucht sein. Sofia Coppolas *Lost in Translation* stellt einen melancholischen Hoffnungsschimmer für das Genre dar. Im Tokyo Hyatt erwägen der alternde Filmstar Bill Murray und die junge Scarlett Johansson, die nicht weiss, welche Richtung sie ihrem Leben geben soll, zwar schwerwiegende existenzielle Fragen. Der Film eröffnet ihnen aber die Möglichkeit, für ein paar Tage ihre Seelenverwandtschaft zu erkennen. Coppola knüpft erfreulicherweise auch an die schöne Tradition des ersten Blickkontakts im Fahrstuhl an, der hier ein romantisches Versprechen ausgibt, das er platonisch erfüllt. Der Schluss demonstriert, wie diskret und nachhaltig der visuelle Reichtum dieses Schauplatzes sich noch immer einfangen lässt. Am Ende verschwindet sie im Lift, in dessen verschlossenen Türen sich nun seine zur Abreise bereiten Koffer spiegeln.

Blickwechsel

Der Schauplatz Hotel, diese Welt für sich, in der für die Gäste so viel möglich scheint, ist jedoch zweigeteilt. Das Kino stellt diese zwei Sphären oft gegeneinander: die der bedienten Gäste und die der dienenden Angestellten. Das ist mitunter ein Machtkampf, bei dem die Hierarchien gewahrt bleiben sollen. In Henri Verneuels Thriller *Mélie en sous-sol* wollen Jean Gabin als alternder Gangster und sein junger Komplize Alain Delon ein Casino an der Côte d'Azur ausrauben. Der Mentor gibt seinem Partner genaue Anweisungen, wie er sich in dem Hotel verhalten soll, in dem er zu diesem Zweck absteigt: Er soll sich unzufrieden geben, denn das mache bei den Angestellten Eindruck.

Eher selten schlägt sich das Kino auf die Seite der Bediensteten und wirft einen Blick hinter die Kulissen. Solche Filme tauchen, wie Kometen, in grösseren Abständen auf: Kurt Hoffmanns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, *La fille seule* von Benoît Jacquot oder in letzter Zeit *Love Steaks* von Jakob Lass. In *Der letzte Mann* indes steht schon früh das Drama des Portiers im Zentrum und spielen die Gäste des Hotels eine untergeordnete Rolle. Erst tritt er in seiner prachtvollen Uniform wie ein dienstbarer Befehlshaber auf und wird dann degradiert zur Arbeit in den Toiletten. In Horrorfilmen wie Kubricks *The Shining* und Jessica Hausners *Hotel* ist es die



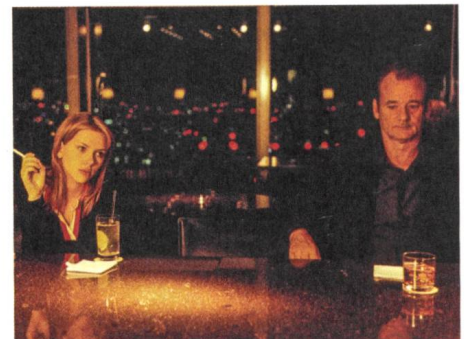
The Shining (1980) Regie: Stanley Kubrick



The Lobster (2015) Regie: Yorgos Lanthimos



Quadrille (1938) Regie: Sacha Guitry



Lost in Translation (2003) Regie: Sofia Coppola



The Grand Budapest Hotel (2014) Regie: Wes Anderson

Existenz eines Vorgängers, dessen Stelle eingenommen werden muss, die bedrohliche Schatten wirft. Damit erfährt die eigentliche Situation des Gastes, der anderen Gästen nachfolgt, eine furchterregende Spiegelung.

Meist findet dieser Wechsel der Perspektive jedoch im Genre der Komödie statt. In seinem Regiedebüt *The Bellboy* nimmt der Komiker Jerry Lewis vollends den Blickwinkel des Personals ein. Bei ihm ist das Hotel Fontainebleau in Miami (wo einige Jahre später Sean Connery in *Goldfinger* residieren wird) die Basis und treibende Kraft des Films. Systematisch überprüft Lewis jeden Bereich, von der Rezeption bis zur Wäscherei, auf sein komisches Potenzial. Dabei hält er die Perspektive des Pagen streng ein und lässt die Kamera nie eines der Zimmer betreten. Das Hotel erscheint wie ein Organismus, in dem jeden Moment Chaos und Anarchie ausbrechen können.

Zum Glück gibt es in Hotelfilmen eine Institution, die das meist zu verhindern weiss: den Concierge. Er muss sich auf Krisenmanagement verstehen. Es gibt nichts, das nicht in seine Zuständigkeit fällt. Ihm darf nichts unmöglich sein, um die Wünsche seiner Gäste zu erfüllen. Allerdings ist er ihnen nicht selten an Manieren, Taktgefühl und Weltläufigkeit überlegen. Diese Position gerät in *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson, wo Ralph Fiennes als einer der schillerndsten Concierges der Filmgeschichte brilliert, geradezu zu einem moralischen Imperativ. «Das ist schandbar unter dem Niveau des Hotels», entfährt es ihm einmal, als er sich bei einer Schwäche ertappt. Wie jeder Filmconcierge, der auf sich hält, ist Fiennes' Gustave ein verständnisvoller und verschwiegener Kenner der menschlichen Natur. Das pralle soziale Leben, das in seinem Haus stattfindet, ist sein Element. Souverän zieht er die Fäden, bewegt sich sicher im Spannungsfeld zwischen Intimität und Offenheit. Er agiert wie der Impresario einer Theatertruppe, der bestrebt ist, den Aufenthalt in seinem Etablissement zu einem einzigartigen Erlebnis werden zu lassen. Dazu hat er eine Truppe von Fachleuten eingeschworen, die ihr jeweiliges Metier in den Dienst des Schauspiels stellen.

Drehorttourismus

Der Schweizer Daniel Schmid ist in der mondänen Welt der Grandhotels gross geworden. Seine Eltern arbeiteten im Belle Epoque Schweizerhof in Flims. Für den kleinen Daniel war das ein Zauberreich. In *Hors saison* begibt er sich auf die Spuren seiner Erinnerungen, erkundet die Lobby sowie Hotelflure und -zimmer, um die eindrücklichste Impression seiner Kindheit wieder aufleben zu lassen: das Gefühl, auf einer Bühne aufgewachsen zu sein.

Dieses Motiv zieht sich durch viele Hotelfilme: die Eingangshalle als Ort, an dem eine ununterbrochene Inszenierung stattfindet. Schein und Sein lassen sich nicht unterscheiden. Auch darin sind Filme und Hotels miteinander verwandt: Sie vertrauen auf das Spiel der Fassaden, arbeiten mit Tricks und Täuschungen. In diesen Kulissenwelten

können sich selbst Profis zuweilen verirren. Der Szenenbildner Jacques Saulnier erinnerte sich an ein Erlebnis während der Arbeit an *Stavisky* ..., wo Jean-Paul Belmondo als berühmter Juwelendieb, Spekulant und Theaterimpresario eingangs mit dem Fahrstuhl in die Lobby hinabschweben sollte. Auf Anweisung von Alain Resnais installierte er am Ende der Halle einen funktionstüchtigen Lift, der so realistisch wirkte, dass die Kostümbildnerin des Films ihn nach ihrer Ankunft augenblicklich mit ihren Koffern bestieg. Der konnte sie aber nur in den ersten Stock befördern. Es dauerte eine ganze Weile, bis sie merkte, dass er nur Dekor war.

Im Gegenzug wirken die gebauten Illusionen auch in der Wirklichkeit nach. So sind viele Hotels zum Ziel von Drehorttouristen geworden und machen damit gute Geschäfte. Die Zuschauer möchten ihre Kinoerinnerungen im Leben wiederfinden. Als MGM in Las Vegas ein Luxushotel errichtete, das MGM Grand, wurde dessen Lobby exakt der Eingangshalle aus *Grand Hotel* nachempfunden. Das Hôtel du Nord, in dem Marcel Carnés gleichnamiger Film spielt, sollte in den achtziger Jahren abgerissen werden. Aber Pariser Filmbegeisterte liefen gegen dieses Vorhaben Sturm. Heute kann man noch seine Fassade am Canal Saint-Martin bewundern. Dem Hotel des Bains in Venedig ist nicht so viel Glück beschert. Es wurde entkernt, um in einen Komplex von Eigentumswohnungen verwandelt zu werden. Empörung und Trauer waren gross. Nun ist sein Schicksal ungewiss.

Das Interieur des Overlook-Hotels aus *The Shining* hingegen lässt sich neuerdings virtuell besichtigen. Und noch ein anderes Hotel macht auf Reiseportalen im Internet Furore. Zahlreiche Besucher berichten dort von ihren Erfahrungen in einem Grandhotel, das angeblich in einer Republik namens Zubrowka steht. Im letzten Dezember waren es auf der Website «Trip Advisor» bereits 185 Gäste, die dem Etablissement eine Benotung von 4,5 Sternen gaben. Sie schwärmten vom vorzüglichen Service, der malerischen Lage und vor allem von dem zuvorkommenden Concierge Gustave. Anfangs sah sich das Portal noch genötigt, eine Warnung auf die Website zu stellen: «Versuchen Sie bloss nicht, hier zu reservieren! Dieses Etablissement existiert nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Phantasie eines Filmregisseurs.» Aber die Besucher liessen sich nicht beirren: Sie hörten nicht auf, das Grand Budapest Hotel weiterzuempfehlen. x

→ Hinweis:

Noch bis Ende März ist im *Filmpodium Zürich* die Reihe «Menschen im Hotel» zu sehen, eine Auswahl aus dem Programm des Hamburger Cinefest 2015. Darunter findet sich Unbekanntes wie der Stummfilm *Grand Hotel* ...! von Johannes Guter nach einem Drehbuch von Béla Balász und *Der Page vom Dalmasse-Hotel* von Victor Janson von 1933 mit Dolly Haas in einer Hosenrolle als arbeitslose Friedel Bornemann, die sich als verkleideter Page in den Baron von Dahlem verliebt und ihn vor einer Hochstaplerin rettet. Noch zu sehen sind auch «Klassiker» des Genres wie *Drei Männer im Schnee* von Kurt Hoffmann, *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais, *The Shining* von Stanley Kubrik, *Hors saison* von Daniel Schmid und *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson.

«Versuchen Sie bloss nicht, hier zu reservieren! Dieses Etablissement existiert nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Phantasie eines Filmregisseurs.»

*crossing
europe*

filmfestival linz // 20.–25. april 2016

www.crossingEurope.at

ZDOK.16

Zürcher Dokumentarfilmtagung
19./20. Mai 2016

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Institute for the Performing Arts and Film



DO IT AGAIN

Reenactment
im Dokumentarfilm

Anmeldung und Infos: www.zdok.ch

FNSNF

SRF

KINO xenix