

Ein CineGraph Buch
Herausgegeben von Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer
und Jörg Schöning

Film-Bühne Hotel Begegnungen in begrenzten Räumen

Redaktion
Swenja Schiemann und Erika Wottrich

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sowie von Bundesarchiv, Berlin, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden.

Abbildungen: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (1); Thomas Brandlmeier, München (1); CineGraph, Hamburg (4); DEFA-Stiftung, Berlin (3); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (9); Deutsches Filminstitut / Nachlass Otto Hunte, Frankfurt am Main (1); Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden (12); Jan Distelmeyer, Berlin (4); Erdélyi Múzeum-Egyesület kéziratára, Janovics Jeno hagyatéka (Jordáky Lajos hagyatékában), Cluj (1); Réka Gulyás, Berlin (2); Kathrin Fahlenbrach, Hamburg (3); Michelle Koch, Wien (3); Österreichisches Filmmuseum, Wien (1); Tobias Haupts, Berlin (3); Leonardo Quaresima, Bologna (2); Sven Weidner, München (4)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar

ISBN 978-3-86916-521-9

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
München 2016
Levelingstr. 6a
81673 München
www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: Am Set von ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1947, Harald Braun) (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin)

Schlussredaktion, Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78,
22763 Hamburg

Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter
Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

CHECK-IN IM MIKROKOSMOS Cineastische Hotelwelten	7
Alfons Maria Arns LUXUS, HORROR, ILLUSIONEN Das Universum des Hotels im Film	11
Michelle Koch DREHTÜR IN EINE ANDERE WELT? Täuschungen, Enttäuschungen und Verwandlungen im Film-Hotel	25
Heike Klapdor DIE DRAMATURGIE DER BLICKE Der Topos »Hotel« aus filmästhetischer und filmhistorischer Perspektive	40
Leonardo Quaresima MENSCHEN IM HOTEL Ein multipler Text	61
Réka Gulyás VON LEMBERG NACH KAIRO Die fünf Gesichter von »Hotel Imperial«	79
Michael Girke TREFFPUNKT IM UNENDLICHEN Das verfilmte Exil. Ottokar Runzes Adaptation von Klaus Manns Roman »Der Vulkan«	93
Thomas Brandlmeier RAUMFLUCHTEN UND ZEITFLUCHTEN Komplexe Strukturen im Hotelfilm	101
Evelyn Hampicke DRESSCODE MIT ZEITBEZUG Roben und Garderoben im Hotelfilm der NS-Zeit	116

Detlef Kannapin RESERVIERT! Verdichtete Räume und soziale Beziehungen im DEFA-Film	127
Hans J. Wulff SEXUALISIERTE NICHT-ORTE Hotelszenarien im deutschen Schlagerfilm	137
Kathrin Fahlenbrach DAS HOTEL ALS BÖSES WESEN UND ALS GESELLSCHAFTLICHES RAUMBILD Metaphorische Inszenierungen des Hotels im Film	150
Jan Distelmeyer REALISIERTE UTOPIEN Von Transiträumen über das Kino zu den Filmen Wes Andersons (und wieder zurück)	163
Sven Weidner DAS HOTEL ALS BÜHNE Anmerkungen zu Rainer Werner Fassbinders WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (1970/71)	175
Tobias Haupts KEINE MENSCHEN IM HOTEL Inszenierungen der Einsamkeit im Neuesten Deutschen Film	186
Register	198
Dank	204
Autoren	205

CHECK-IN IM MIKROKOSMOS

Cineastische Hotelwelten

Ein prächtiger Bau, ein imposanter Eingang, davor ein Portier in repräsentativer Uniform, eine Frau im Pelzmantel gleitet durch die Drehtür, eine glanzvolle Eingangshalle öffnet sich dahinter, ein Page eilt unauffällig herbei, der Empfangschef hält den Schlüssel bereit und der Hoteldirektor begrüßt persönlich. Unweit, aber meist unsichtbar sind unzählige Gepäckträger, Köche, Telefonistinnen und Zimmermädchen eifrig beschäftigt – immer zum Wohlergehen der Gäste.¹

Die wenigsten von uns werden solch eine Begebenheit aus eigener Anschauung kennen, sind doch Hotelerfahrungen heutzutage häufig geprägt von Self-Check-in, Schlüsselkarten, leeren Gängen und Selbstbedienungsautomaten. Dennoch speisen sich oftmals individuelle Vorstellungen eines Hotelaufenthalts aus dem Repertoire eines Grand Hotels. Ein Grund dafür mögen u.a. die Filme sein, aus denen die obige Szene zusammengestellt wurde: Emil Jannings als Portier in DER LETZTE MANN (1924, F. W. Murnau) – Greta Garbo als Tänzerin Grusinskaya in GRAND HOTEL (MENSCHEN IM HOTEL, 1931/32, Edmund Goulding) – Dolly Haas als Page in DER PAGE VOM DALMASSE-HOTEL (1933, Victor Janson) – Josef Somr als Rezeptionist in HOTEL PRO CIZINCE (HOTEL FÜR FREMDE, 1966, Antonín Máša) – Paul Rippert als Hoteldirektor in HOTEL ADLON (1955, Josef von Baky).

Der Schauplatz Hotel eint diese Filme, stellt er doch eine besondere Voraussetzung für die Erzählung dar: Die Menschen sind unterwegs und befinden sich in der Regel nicht in ihrer gewohnten Umgebung. Es gibt, sowohl unter dem Personal als auch bei den Gästen, Hierarchien, die bisweilen durchbrochen werden. Und auch wenn man meinen mag, diese Geschichten ließen sich anhand weniger Filme darstellen, bietet ein begrenzter Ort wie ein Hotel, eine Pension oder auch ein Schiff schier endlose Möglichkeiten für spannende Variationen. Das XII. *cinéfest* »Menschen im Hotel. Filmische Begegnungen in begrenzten Räumen« zeigte 2015 einen historischen Abriss von Hotelfilmen, der die Entwicklung über die Historie hinweg vergleichbar machte. Der 28. Internationale Filmhistorische Kongress – die Basis des vorliegenden Bandes – vertiefte das Thema durch Vorträge von Filmhistorikern und Medienwissenschaftlern.

Hotel und Film sind bereits seit Anfang der Kinematografie eng miteinander verbunden. In seinem Beitrag führt Alfons Maria Arns in das Hoteluniversum ein und gibt einen historischen Überblick über Film und Hotel sowie Hotels im

Film. Auf die Analogien zwischen Kino und Hotel weist Michelle Koch hin. Sie stellt die Frage nach einer »Drehtür in eine andere Welt« und charakterisiert mit Hotelpersonal und Gästen zwei Personenkreise, die in der Regel streng voneinander getrennte Bereiche und Rollen einnehmen und im »Idealfall« nur in festgeschriebenen Konstellationen aufeinander treffen. Die Kommunikation wird dabei durch Klingeln, standardisierte Phrasen, Gesten und insbesondere Blicke gelenkt. Auf letzteres geht Heike Klapdor ausführlich ein und beleuchtet die Visualisierung der Dynamik des Topos »Hotel« durch die »Dramaturgie der Blicke« aus filmästhetischer und filmhistorischer Perspektive anhand dreier Filmbeispiele.

Einige, meist weltbekannte, Hotelfilme basieren auf nicht minder bedeutenden Literaturvorlagen wie zum Beispiel dem mehrfach adaptierten Roman »Menschen im Hotel« (1929) von Vicki Baum. Leonardo Quaresima beschäftigt sich mit der Vielfalt dieses Textes und seiner unterschiedlichen medialen Verarbeitungen, die von der literarischen Vorlage in Zeitschriftenfortsetzung und Buchform über Theaterstücke, Filme bis hin zum Musical reichen. Auch »Hotel Imperial« von Lajos Bíró erfuhr eine Mehrfachbearbeitung: Réka Gulyás zeichnet den Wandel des Hotels durch ein Vierteljahrhundert und fünf Verfilmungen nach, in denen das Filmskript und damit einhergehend auch Drehort und Schauplatz vielen radikalen Veränderungen unterzogen wurden. Michael Girke untersucht anhand von Ottokar Runzes *DER VULKAN* (1998/99, nach Klaus Manns gleichnamigem Roman) die Rolle von einfachen Pensionen und »Absteigen«, die für Exilanten während des »Dritten Reichs« ein neues – zeitweiliges – Zuhause boten.

Schein und Sein sind ein elementarer Gegensatz in der Hotelwelt; er bezieht sich sowohl auf Architektur, Betrieb und die Angestellten als auch auf die Gäste. Thomas Brandlmeier zeigt die Verquickung von Raum, Zeit und Scheinwelt anhand der Filme *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, 1960/61, Alain Resnais) und *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* (1947, Harald Braun). Evelyn Hampicke stellt die Bedeutung der Garderobe in NS-Hotelfilmen heraus, die auch gleichzeitig eine Codierung für ideologisch-politische Manipulation sein kann.

Aufgrund des stark verdichteten Handlungsorts und der dort zwangsläufig entstehenden sozialen Beziehungen zeichnen Hotelfilme häufig Gesellschaftsbilder. Dieses Phänomen nimmt Detlef Kannapin speziell für den DEFA-Film in den Fokus. Dabei erweitert er den Schauplatz Hotel um andere Orte, die die gleichen konstituierenden Merkmale aufweisen, wie ein Zug, die Neubausiedlung oder eine Bar. Während Kannapin im DEFA-Film verdichtete Räume vor allem im Kriminalfilm, Spionagefilm, Lustspiel und Melodrama herausstellt, wendet sich Hans J. Wulff dem westdeutschen Schlagerfilm zu, in dem das Hotel als Ferien- und Touristenort einen wichtigen Platz einnahm. Mit der erstarrenden Reiselust der Deutschen in den 1950er und 1960er Jahren wurde auch das Hotel zu einem Sehnsuchtsort für flüchtige Abenteuer und Liebeleien.

Der Schauplatz Hotel wird häufig auf metaphorische Weise inszeniert. Wie besonders im Horrorfilm das Hotel selbst häufig als böses Wesen fungiert, das den Besucher in seinen Bann zieht oder bedroht, stellt Kathrin Fahlenbrach in ihrem Beitrag heraus.

THE GRAND BUDAPEST HOTEL von Wes Anderson (2013/14) eröffnete 2014 die Berlinale und zeigt, dass zwar Grand Hotels, nicht aber ihre Darstellung, einer vergangenen Epoche angehören. Jan Distelmeyer betrachtet diesen und andere Filme Andersons als »realisierte Utopien«, in denen das Hotel vor allem die Funktion des Zwischenraums und Transits übernimmt.

Hotels dienen im Filmgeschäft nicht nur als Szenerie, sondern spiegeln gleichzeitig eine reale Alltagswelt der Filmproduktionsbeteiligten wider – wird doch häufig an fremden Orten gedreht. Rainer Werner Fassbinder konnte folglich auch aus dem eigenen Erfahrungsschatz schöpfen, als er *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* (1970/71) schrieb und drehte. Hier wird »das Hotel als Bühne« offensichtlich. Sven Weidner geht anhand des Films der spezifischen Bedeutung, die hier das Hotel als »Theaterbühne« einnimmt, auf den Grund.

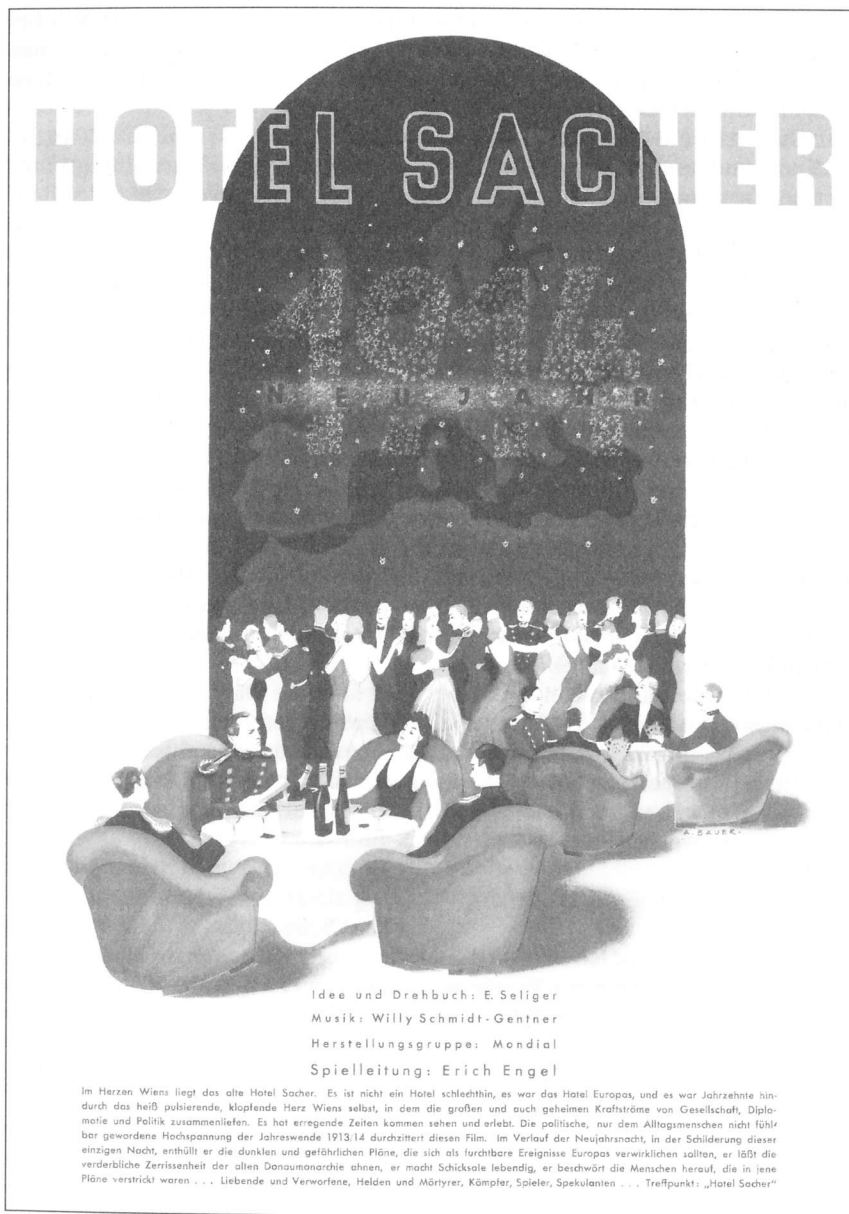
Der neueste deutsche Film hat sich in der Inszenierung des Raums weit von den Hoteldarstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfernt. Geschäftige Hotelhallen, Bars und Restaurants, die als Treffpunkt und Ort des »Sehen und Gesehen werden« fungierten, sind nun leergefegt. Der Blick der Kamera konzentriert sich auf die einzelnen Zimmer und nicht mehr auf die öffentlichen Räume. Tobias Haupts stellt heraus, wie Hotelfilme zu »Inszenierungen der Einsamkeit« geworden sind.

Der vorliegende Band bietet eine Übersicht über die Darstellungen von und den Umgang mit begrenzten Räumen durch die Filmgeschichte und verschiedene Genres hindurch. Die unterschiedlichen Ansätze und Schwerpunkte der einzelnen Beiträge zeigen die Vielfältigkeit des Themas und können gleichzeitig als Wegweiser und Grundlage für weitere Forschungen zum Hotelfilm herangezogen werden.

Swenja Schiemann, Erika Wottrich

Hamburg, im Frühjahr 2016

1) Die Genderformen sind hier bewusst gewählt, da sie, bis auf dramaturgisch bedingte Ausnahmen, den Darstellungen von Hotelpersonal in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entsprechen, auf die hier hauptsächlich Bezug genommen wird.



Hotel Sacher (1938/39, Erich Engel): Plakat von Alfred Bauer

Alfons Maria Arns

LUXUS, HORROR, ILLUSIONEN Das Universum des Hotels im Film

Gewährt aber der Aufenthalt im Hotel weder Ausblick noch Ausweg, so schafft er eine grundlose Distanz zum Alltag, die höchstens ästhetisch ausgenutzt werden mag (...). Der untätig Umhersitzenden bemächtigt sich ein interesseloses Wohlgefallen an der sich selbst erzeugenden Welt, deren Zweckmäßigkeit man empfindet, ohne die Vorstellung eines Zweckes mit ihr zu verbinden.
(Siegfried Kracauer)¹

Einer der beständigsten, weil dramaturgisch und inszenatorisch ergiebigsten Schauplätze in Spielfilmen ist von Beginn an die Welt des Hotels. Ein Universum, das aufgrund seiner räumlich wie sozial hoch verdichteten Abgeschlossenheit, Pluralität und Internationalität wie geschaffen scheint für das weltumspannende Medium Kino. Wollte man eine Liste aller bisherigen Filme mit dem Hauptschauplatz Hotel und seiner Abkömmlinge wie Motels und Boarding Houses erstellen, so käme man schnell auf mehrere hundert. Dazu gesellten sich noch einmal Filme, in denen Hotels eher Nebenschauplätze sind und trotzdem im Hintergrund eine tragende Rolle spielen.²

Unabhängig von ihrer Erscheinung (Grand Hotel, Pension, Landhotel) und Lokalität (Stadt, Land, Berge, Meer) ist die architektonische Struktur eines Hotels die Grundlage für eine beinahe standardisierte Basis-Choreografie des filmischen Hotelgeschehens mit den Elementen Fassade mit Leuchtreklame und Namenszug, Eingangsportal, Foyer, Rezeption, Bar, Salon, Speisesaal/Restaurant, Küche, Aufzug, Flure, Zimmer, Toiletten usw.

Die Hotelhalle, auch Lobby oder Lounge, mit dem Empfangstresen als Schnittpunkt aller Raumbeziehungen spielt in der Regel die »Hauptrolle« im Reigen menschlicher Hotel-Aktivitäten, wobei sich die räumlichen Schwerpunkte mit den Polen Zimmer und Halle auch verschieben können, je nachdem, aus welcher Perspektive ein Film erzählt wird. Wie Siegfried Kracauer anlässlich einer Kritik zum deutschen Stummfilm GRAND HOTEL ...! (1927, Johannes Guter) treffend formuliert hat, gibt ein großes Hotel »durch sein stets wechselndes Publikum Gelegenheit zu allen möglichen Improvisationen (...), die dem Film gemäß sind.«³ Und das mit Dimensionen, wie es etwa ein Zwischentitel aus der Feder des Drehbuchautors Béla Balázs quasi existenzialphilosophisch dem Zuschauer mit auf den Weg gibt, als ein Konzentrat menschlichen Verhaltens mit der barocken Figur des sich immerfort drehenden Lebensrads:

»Ein Hotel – Wieviel Lebenswege kreuzen sich hier! Wieviel Schicksale durchqueren sich hier. Wieviel Geheimnisse wohnen hier Tür an Tür. Lachen und Weinen, Ernst und Narrheit verschmelzen zu einem Chor. Und kurze Begegnung fremder Menschen wirbelt Schicksale durcheinander im tollen Maskenball des Lebens.«

Es war der »Hotel-Experte« Kracauer, der schon früh auf den besonderen Lebens- und Realitätsbezug sowie die soziologisch-philosophischen Dimensionen der wirklichen Hotels wie der Hotelfilme bzw. -romane hingewiesen hat – etwa in dem Essay »Hotelhalle« aus dem »philosophischen Traktat« »Der Detektiv-Roman« (1922–25) – und u.a. die naheliegende Frage stellte nach dem Verhältnis der künstlichen Studiowelt in den Filmen zum realen Geschehen in den großen Hotels. Jenen »Stätten, an denen die oberen Tausend mit den Vertretern der unteren Millionen notgedrungen zusammenstoßen«,⁴ so der Kritiker in einer Rezension des 1930 erschienenen »Reportage-Romans« »Hotel Amerika« (Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1930) von Maria Leitner. Der Detektiv- und Kriminalroman war für den Hotelfilm anfänglich die wichtigste literarische Quelle, weil sich just an diesem Ort Diebstähle, Betrugereien, Erpressungen und Morde besonders häuften.

Aus heutiger Sicht stellt sich erneut die Frage, warum das Hotel überhaupt zu einem derart beliebten Schauplatz insbesondere im deutschen und amerikanischen Film der 1920er und 1930er Jahre avancieren konnte. Der Architekturhistoriker Donald Albrecht hat darauf in seinem Buch »Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies« eine plausible Antwort gegeben. Es sei der scheinbar gegensätzlichen Geschlossenheit und Vielfalt des Orts geschuldet und seiner Modellhaftigkeit für sozialen Aufstieg; ein großstädtischer Ort, an den sich Aufstiegsfantasien hefteten und wo Träume wahr wurden: »Hotels waren Orte, wo die verschiedenen Klassen miteinander in Berührung kamen, und Filme machten daraus Geschichten. Natürlich kann man aufsteigen – schien die Botschaft zu lauten. Es bedurfte nur einiger Ambitionen und einer Portion Cleverness und Wachheit, um aus den Gelegenheiten, die solche Orte boten, Vorteile zu ziehen. (...) In diesen Filmhotels, die oft die Namen der führenden Häuser in den Metropolen trugen, war ein breites gesellschaftliches Spektrum versammelt. Eine einfache Idee; nämlich: Personen mit unterschiedlichem sozialen und wirtschaftlichen Hintergrund begegnen einander zufällig im Foyer, wurde zum Grundrezept unzähliger Filme aus dieser Zeit.«⁵

Hotel-Architekturen

Die Frage nach dem Realitätsbezug der Hotelfilme schließt natürlich die Skizzierung der architektonischen Entwicklung des Hotelbaus selbst mit ein. Der aus dem Lateinischen (*hospitale*) bzw. insbesondere aus dem Französischen (*hôtel*) abgeleitete Begriff des Hotels kennzeichnete immer schon eine Mi-

schung aus Herberge und Gasthaus für Gäste, Pilger und Reisende, wobei im Zuge der Annäherung von bürgerlicher und adeliger Lebenswelt ab dem Ende des 18. Jahrhunderts die Beherbergungsbetriebe immer höheren Ansprüchen genügen mussten. Der Luxus von Adelspalästen und königlichen Schlössern wurde so nach und nach auch auf die Bauaufgabe Hotel übertragen, wobei hier zusätzliche Anforderungen wie hohe räumliche Funktionalität und technische Modernität zum Tragen kamen. Ein Wandel übrigens, der sich im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bei den Kauf- und Warenhäusern in ähnlicher Weise vollzog.⁶

Etwa von 1870 bis 1920 und mit einem regelrechten Boom zwischen 1900 und 1914 entwickelte sich innerhalb des Hotelbaus ein spezieller Gebäudetypus, das Palast- oder Grand Hotel, das dem Repräsentationsbedürfnis einer exklusiven und vermögenden Klientel Rechnung trug, »die sich ausschließlich an aristokratischen Lebensformen orientierte. Das Hotel – Exponent dieses Anspruchs – präsentierte sich als Palast, als glänzende Kulisse zur gesellschaftlichen Selbstdarstellung.«⁷ Es ist insbesondere dieser Typus des Grand Hotels als Inbegriff des »Bürgertraums vom Adelsschloss«,⁸ der in den Hotelfilmen als Referenzobjekt immer wieder auftaucht und aufgrund der zeitlichen Parallelität die innere Affinität von Kino und Hotel vor Augen führt. Beide sind ganz besondere Orte für künstliche Träume, die sich bisweilen auch als Albträume herausstellen können.

Ein weiterer Beleg für diese Nähe ist die Tatsache, dass in vielen Palast-Hotels bereits vor dem Ersten Weltkrieg Kinovorführungen fester Bestandteil waren. Man kann sogar vermuten, dass die Attraktivität des gerade entstehenden, eher proletarischen Kinos auch für bürgerliche Schichten in dem Moment begann, als der Bau von luxuriösen Palast-Hotels seinen Höhepunkt überschritten hatte und man gewissermaßen auf der Suche war nach einer neuen, wenn auch nur virtuellen Heimat. Und so überlebte paradoxerweise die untergehende aristokratisch-großbürgerliche Welt nach dem Ersten Weltkrieg gleichsam im Film der 1920er Jahre und darüber hinaus; und das nicht nur in den expliziten Hotelfilmen. Die Entstehung großer Lichtspieltheater und Kinopaläste kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg muss daher gleichfalls in diesem Zusammenhang gesehen werden, so als hätten die Kinobauten die Fackel der damaligen architektonischen Avantgarde zwischen Historismus, Jugendstil und Moderne von den Grand Hotels und Warenhäusern übernommen.

Interessanterweise hat sich bis heute eine gewisse Zweiteilung der Hotelfilme entlang der Linien des fiktionalen und dokumentarischen Films gehalten. Während die Spielfilme immer wieder neu die in der Regel nostalgisch-vorgestellte, oft längst untergegangene luxuriöse Welt von Grand Hotels entfalten, zeigen die Dokumentarfilme über die großen Hotels der Welt ein Leben, wie es auch sein kann: nüchtern-alltäglich, geschäftsmäßig-unspektakulär, abstoßend-überfüllt, oder auch bloß abgehoben-teuer, luxuriös und abgeschottet für die Schönen und Reichen dieser Welt.⁹

Während in den frühen Hotelfilmen von 1919 bis 1945 das Hotel als gesellschaftlicher Mikrokosmos unterschiedlichster Begegnungen in Szene gesetzt wird, inklusive diverser Aufstiegsfantasien der Gäste wie des Personals, entwickelt sich der soziale Schauplatz Hotel nach dem Zweiten Weltkrieg immer stärker auch zu einem Ort historischer Vergewisserung, individueller Erinnerung, der psychisch-existenziellen Konfrontation, sexueller Leidenschaften, der Angst und des Horrors. Signifikant für diese Veränderung ist das Zurücktretan der Hotelhalle als Schnittstelle halböffentlicher Begegnungen zugunsten einzelner Hotelzimmer mit ihren intim-privaten Rückzugsmöglichkeiten.

Der kleine Traum vom großen Glück

Trotz einiger vorhergehender Filme wie beispielsweise *DAS GRAND HOTEL BABYLON* (1919, E. A. Dupont), *HOTEL ATLANTIC* (1920, Siegfried Dessauer) oder *DER DÄMON DES »GRAND HOTEL MAJESTIC«* (1922, Karl Forest) bildete Friedrich Wilhelm Murnaus *DER LETZTE MANN* (1924) den eigentlichen Auftakt einer ganzen Serie von Hotelfilmen und zeigte vorbildhaft mit rein filmisch-künstlerischen Mitteln auch gleich schon die Kehrseite der Traumwelt: den unerbittlichen Verschleiß von Menschen am Beispiel eines gealterten Portiers (Emil Jannings) im Hotel Atlantic, der vom livrierten Chefportier zum Toilettenmann degradiert wird. Durch die glückliche Fügung der Erbschaft eines Multimillionärs und Stammgasts kommt er aber am Ende doch noch in den Genuss von Reichtum und Anerkennung vonseiten jener Welt, die er zeit lebens wie ein wilhelminischer Monarch durch die stets rotierende Drehtür in »sein« Palast-Hotel geleitet hatte. Keine desillusionierende soziale Fabel also, angesiedelt zwischen den beiden gegensätzlichen Welten Hotel und Mietskaserne, von Aufstieg und Niedergang, sondern ein modernes Märchen, das den alten Traum vom Glück als ausgleichender Gerechtigkeit für erlittenes Unrecht erzählt.

Wohl nicht zuletzt wegen des enormen internationalen Erfolgs von Murnaus *DER LETZTE MANN* (US-Titel: *THE LAST LAUGH*) entstehen in der Folge weitere Hotelfilme wie *HOTEL IMPERIAL* (*HOTEL STADT LEMBERG*, 1926, Mauritz Stiller), *GRAND HOTEL ...!* (1927, Johannes Guter), *HOTELGEHEIMNISSE. DIE ABENTURERIN VON BIARRITZ* (1928, Friedrich Fehér), *FRÄULEIN ELSE* (1928/29, Paul Czinner), *DAS GRÜNE MONOKEL* (1929, Rudolf Meinert) und *EIN AUSGEKOCHTER JUNGE* (1931, Erich Schönfelder).

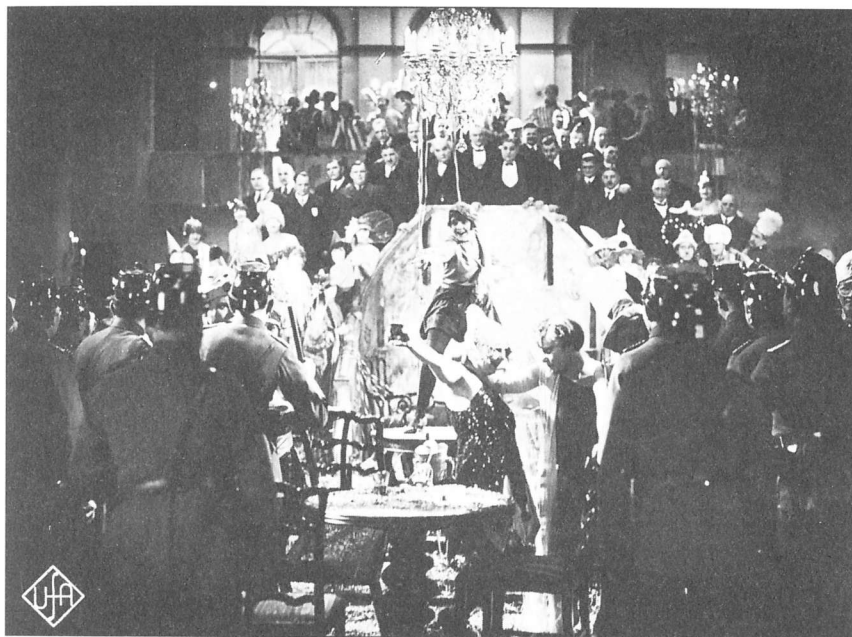
Während Kracauer in *GRAND HOTEL ...!* die mangelnde »Echtheit der Hotel-Hintergründe« mit dem lapidaren Satz kritisierte: »Ein Spitzwegbildchen; im übrigen sieht es in einem großen Hotel wirklich anders aus«, ¹⁰ lobte er dagegen bei *HOTEL IMPERIAL* »die Darstellung der östlichen Kleinstadt, die Echtheit der eingesetzten Typen, die Verbildlichung des Wechsels von Siegern und Be-



Hotelgeheimnisse. Die Abenteurerin von Biarritz (1928, Friedrich Fehér)

siegten. (...) Das Hotel muß schon vor dem Krieg [Erster Weltkrieg] viel erlebt haben, seine verdächtige Weiträumigkeit und sein angeborenes schmutziges Wesen glaubt man ihm aufs Wort.« ¹¹

Dennoch wird in *GRAND HOTEL ...!*, bezogen auf die handelnden Akteure, auf geradezu exemplarische Weise das ganze erzählerische Spektrum eines Hotelfilms entfaltet, wenn gleich in der ersten Einstellung eine elegante Limousine vor dem Hotel mit dem sprechenden Namen »Hotel Boulevard« vorfährt, ein vornehm gekleideter Herr mit zwei Begleiterinnen dem Wagen entsteigt und in die Hotelhalle entschwindet, vorbei an einem Blinden und einer vergeblich betelnden Frau. Es folgt ein querschnittartiger schneller Wechsel von Szenen mit Roulette spielenden und im Speisesaal dinierenden Gästen mit solchen des emig-schwitzenden Personals von Pagen, Köchen, Geschirrwäscherinnen, Zimmermädchen und Plätterinnen. Über all das schweift das wachsames Auge des Hoteldetektivs. Und doch wirkt die Handlung des Films überladen mit ihren sexuell übergriffigen Kellnern und älteren Herren, provinziellen Spießern, älteren Gräfinnen, zerstreuten Professoren, Politikern und Anarchisten, die laut Kracauer deshalb aufgeboten werden, »um das Bedürfnis des Publikums nach mondänen und zweifelhaften Existenzen zu befriedigen, die es in einem derartigen Hotel auf Grund von Romanlektüre vermutet«. ¹²



Grand Hotel ...! (1927, Johannes Guter)

Im Jahre 1929 erschien aber ein Roman der österreichischen Schriftstellerin Vicki Baum (1888–1960) über den zeitgenössischen Alltag in einem berliner Grand Hotel, der einen anderen, modernen und glaubwürdig-realistischeren Ton anschlug: »Menschen im Hotel« mit dem Untertitel »Ein Kolportageroman mit Hintergründen«. ¹³ Im Stil der Neuen Sachlichkeit werden jetzt die Menschen im Hotel, in erster Linie die Gäste, als Opfer einer anonymen fragmentierten Massengesellschaft gezeigt: vereinsamt und physisch wie psychisch deformiert.

Der gleichermaßen dialogisch wie erzählerisch-deskriptiv angelegte Roman u.a. über einen kleinbürgerlichen Buchhalter, eine neurotische Tänzerin, einen morphiumsüchtigen, nicht mehr praktizierenden Arzt, einen skrupellosen Generaldirektor und einen galanten Baron wird immer wieder unterbrochen von genau beobachteten Resümees von Stimmungen und Eindrücken bis hin zu der auch den Hotelfilm bis heute prägenden Erkenntnis, dass keiner der Gäste die stets schwingende Drehtür so verlässt, wie er hereinkam: »Was im großen Hotel erlebt wird, das sind keine runden, vollen, abgeschlossenen Schicksale. Es sind nur Bruchstücke, Fetzen, Teile; hinter den Türen wohnen Menschen, gleichgültige oder merkwürdige, Menschen im Aufstieg, Menschen im Niedergang; Glückseligkeiten und Katastrophen wohnen Wand an Wand. Die Dreh-

tür dreht sich, und was zwischen Ankunft und Abreise erlebt wird, das ist nichts Ganzes.« ¹⁴

Vicki Baums Roman wurde zu einem internationalen Bucherfolg und schon bald von der amerikanischen Produktionsfirma M-G-M unter dem Titel *GRAND HOTEL* (1931/32, Edmund Goulding) verfilmt als sogenannter All-Star-Film mit Greta Garbo, John und Lionel Barrymore, Joan Crawford und Wallace Beery in den Hauptrollen. 1932 überaus erfolgreich in den US-Kinos gelaufen, wurde er auch weltweit zum Kinohit und avancierte in der Folge gewissermaßen zum Inbegriff des klassischen Hotelfilms. Während Kracauer die literarische Vorlage lediglich als »mittlere Unterhaltungsware« einstufte, »der in der Hauptsache jene Publikumsschichten Beifall spenden werden, die in den großen Hotels nicht verkehren«, lobte er am Film die darstellerischen Leistungen und »die Genauigkeit des Details und die hervorragenden Schilderungen des Hotelmilieus«. ¹⁵

Von hoher symbolischer Bedeutung ist das Set Design, das mit der rotierenden Drehtür als Inbegriff von Bewegung, Hektik und Wechsel der Menschen im Hotel die Kreisform als Verkörperung der Roulette- und Glücksrad-Idee aufnimmt und weiterverarbeitet. Sie schlägt sich unübersehbar nieder in dem das ganze Foyer beherrschenden kreisrunden Empfangscounter, umgeben von einem den Raum zusätzlich dynamisierenden verzerrt-schachbrettartigen Fußbodendekor.

Der große Traum vom kleinen Glück

In deutschen Tonfilmen der frühen 1930er Jahre wie *EIN AUSGEKOCHTER JUNGE* und *DER PAGE VOM DALMASSE-HOTEL* (1933, Victor Janson) wird das Hotelleben nunmehr komödiantisch variiert mit turbulent-chaotischen Verkleidungen und Verwechslungen bei der erfolgreichen Suche nach Arbeit und Liebe, wobei aber die Räumlichkeiten eines Hotels inszenatorisch in all ihren Dimensionen ausgebreitet werden.

Der Film im »Dritten Reich« stürzt sich auffälligerweise geradezu auf den Schauspielplatz Hotel mit einer ungewöhnlich hohen Zahl von Komödien, gleichmäßig über die Jahre verteilt, so als müsste sich das autoritäre NS-Regime stets demonstrativ weltläufig und entspannt zugleich geben: *DER FALL BRENNEN* (1934, Carl Lamac), *JUNGFRAU GEGEN MÖNCH* (1934, E. W. Emo), *DU KANNST NICHT TREU SEIN* (1935/36, Franz Seitz sen.), *DIE UMWEGE DES SCHÖNEN KARL* (1937, Carl Froelich), *NARREN IM SCHNEE* (1938, Hans Deppe), *KITTY UND DIE WELTKONFERENZ* (1939, Helmut Käutner), *SEITENSPRÜNGE* (1939, Alfred Stöger), *EINMAL DER LIEBE HERRGOTT SEIN* (1942, Hans H. Zerlett), *ABENTEUER IM GRAND-HOTEL. VERGISS, WENN DU KANNST* (1942/43, Ernst Marischka), *DIE HOCHSTAPLERIN* (1943, Karl Anton), *DAS HOCHZEITSHOTEL* (1943/44, Carl Boese) und *INTIMITÄTEN. 3X KLINGELN* (1944, Paul Martin). Es sind ver-

meintlich harmlose, bisweilen recht platt konstruierte und gespielte Liebeskomödien, die jedoch ihren propagandistischen Subtext im Dienste der »Volksgemeinschaft« und gegen die »Systemzeit« sowie den Gegensatz von Stadt und Land nie vernachlässigten.

»Kriminal-Melodramen« bilden das andere Genre zum Thema Hotelfilme im NS-Film: ICH WAR JACK MORTIMER (1935, Carl Froelich), SAVOY-HOTEL 217 (1936, Gustav Ucicky) oder HOTEL SACHER (1938/39, Erich Engel). Letzterer dreht sich laut Vorspann um die europapolitische Bedeutung des Hotels Sacher in Wien vor dem Ersten Weltkrieg und ist nach dem gerade erfolgten »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich und am Vorabend des Zweiten Weltkriegs doch nur ein schwach verhüllter antieuropäischer, im Kern rassistischer Propagandafilm, der mit Einkreisungsängsten arbeitet und das Menetekel des Großen Kriegs dafür nutzt, einen zweiten anzuzetteln.

Dass die seit 1932 in den USA lebende Schriftstellerin Vicki Baum in der Lage war, auch einen politischen Hotelroman zu schreiben, bewies sie mit dem 1944 in englischer Sprache im Verlag Doubleday (New York) erschienenen Roman »Hotel Berlin '43« (deutsche Erstausgabe: »Hier stand ein Hotel«, Amsterdam: Querido 1947), der dann die Grundlage bildete für den Anti-Nazi-Film VICKI BAUM'S HOTEL BERLIN (1944/45, Peter Godfrey). Im Mikrokosmos eines berliner Hotels wird, so eine Formulierung von Norbert Grob, »ein ganzes Panorama deutscher Lebensart kurz vor dem Ende des Krieges (entfaltet): Da sind die Fanatiker und die Mitläufer, die Spitzel und die Opportunisten, die Mißtrauischen und die Gleichgültigen, die Skeptiker und die Kämpfer – und der Widerstand. In keinem anderen zeitgenössischen Film werden die Deutschen so differenziert gesehen – und gewürdigt. (...) Deutschland und die Deutschen, für Peter Godfrey ist das keine Einheit: eher ein Durcheinander unterschiedlichster Interessen und unterschiedlichster Moralität.«¹⁶

Hotel-Geheimnisse

Den allmählichen Übergang zu einer neuen Generation von Hotelfilmen markieren in München und Berlin gedrehte »Trümmer-Filme« wie ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1947, Harald Braun) und HOTEL ADLON (1955, Josef von Baky). Anhand einer ausladend angelegten episodischen Rückblende wird in Letzterem das Schicksal des berühmten Hotels am Pariser Platz / Unter den Linden Nr. 1 geschildert,¹⁷ dem gesellschaftlichen Mittelpunkt des wilhelminischen Deutschland. Ein historischer Bilderbogen nach den Lebenserinnerungen Hedda Adlons, der letzten Hausherrin, gemäß der Devise »Wenn ein Hotel erzählen könnte«. So rollen am stets gleichbleibenden Schauspielplatz in unmittelbarer Nähe des Brandenburger Tors die wichtigsten Stationen vom »Glanz und Elend« deutscher Geschichte zwischen 1907 (Eröffnung des Hotels) und 1945 ab. Wie hilflose, bisweilen hypermoralisch-spießige Versuche

der Wiedererweckung des Hotelfilms der 1920er und 1930er Jahre wirken Filme wie DER LETZTE MANN (1955, Harald Braun), BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL (1957, Kurt Hoffmann) und MENSCHEN IM HOTEL (1959, Gottfried Reinhardt). Bezeichnenderweise mithilfe von Remakes und eines historischen Romans von Thomas Mann soll die untergegangene Welt reanimiert werden.

Einen veritablen Bruch mit dieser sehr deutschen Hotelfilm-Tradition stellte der französische Film L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, 1960/61, Alain Resnais) dar. Das beginnt schon damit, dass die Originalschauplätze von drei bayerischen Schlössern (Schleißheim, Nymphenburg, Amalienburg) als Drehorte für ein Film-Hotel fungieren, wo die Flure, Gänge, Treppen und Räume noch endloser und größer sind als in einem im Studio nachgebauten Grand Hotel. Der Rückgriff auf die barocke Schlossarchitektur soll vermutlich ganz bewusst den Ursprung des hotelmäßigen »Bürgertraums vom Adelsschloss« evozieren als sinnfällige Kulisse und gewissermaßen Urform einer abgeschlossenen, auf sich selbst zurückgeworfenen Welt. Von daher wird auch jener rätselhafte Satz im Film erst wirklich verständlich, in dem es heißt: »Alle Hotels gleichen sich.« Gleichzeitig ist das Hotel eine visuelle Metapher, komplementär zum Schlossgarten, um den Gegensatz von innerer psychischer und äußerer Realität mit der Filmkamera sichtbar zu machen.

Ein namenloser Mann und eine ebenso namenlose Frau mit ihrem Begleiter treffen sich in einem mondänen Grand Hotel vor der wechselnden Kulisse einer vornehmen Gesellschaft, wobei der Mann (Giorgio Albertazzi) hartnäckig darauf besteht, dass sich die Frau (Delphine Seyrig) an eine Begegnung im letzten Jahr erinnere, bis sie am Schluss mit ihm zusammen das Hotel verlässt. In den Dialogen überlagern sich Erinnerungen, Empfindungen, Ängste und Sehnsüchte, sodass bezogen auf das Zeitempfinden des Zuschauers so etwas wie eine reine Gegenwärtigkeit entsteht. Der Schauspielplatz Hotel im Film erfährt folglich die Transformation zu einer immer schon implizit mitgedachten philosophisch-anthropomorphen Konstruktion, so dass die Frage der Frau: »Birgt dieses Hotel viele Geheimnisse?« und die Antwort des Mannes: »Unendlich viele!« auf die rätselhafte Existenz des Menschen an sich übertragen werden kann.

Zwei Jahre nach Resnais' L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD vollzog der schwedische Regisseur Ingmar Bergman mit TYSTNADEN (DAS SCHWEIGEN, 1963) den Sprung in eine wie aus der Zeit gefallene Innenraum-Hotelwelt; wegen seiner freizügigen Darstellung von Nacktheit und Sexualität war der Film extrem umstritten. Das Einzige, was man von dem Hotel in der Fantasiestadt Timoka zu sehen bekommt, wo sich die beiden Schwestern Anna (Gunnel Lindblom) und Ester (Ingrid Thulin) zusammen mit dem Jungen Johan (Jörgen Lindström) gezwungenermaßen einquartiert haben, sind Zimmer und Flure, »die samt ihrem Inventar (Spiegel, Bilder, Türen, Fenster) das Gefühl des Getrenntwerdens und Eingeschlossenseins vermitteln«.¹⁸ Auch der Name des Hotels bleibt un-



Morte a Venezia (1970, Luchino Visconti): Dirk Bogarde (rechts)

bekannt, und man sieht nichts von dem, was ein Hotel im Film normalerweise dominiert: die reklamebestimmte Fassade, die Hotelhalle, das Kommen und Gehen der Gäste, das Hotelpersonal. Nur ein alter Etagendiener ist zu sehen, der das Familientrio fürsorglich betreut, sowie eine Zirkustruppe von Liliputern. Die Fokussierung Bergmans auf die Abgeschlossenheit der Hotelzimmer ist aber weniger als Symbol für die Isoliertheit des Einzelnen gemeint, sondern soll beim Zuschauer einen dynamischen Prozess der Selbstreflexion in Gang setzen: »das Schweigen Gottes«, so der Regisseur selbst, als »negative Ausprägung« der Glaubensproblematik.¹⁹

Es war der italienische Film-, Theater- und Opernregisseur Luchino Visconti, der in *MORTE A VENEZIA* (*TOD IN VENEDIG*, 1970) den ganz anderen, umfassenden Versuch unternahm, am Beispiel der Hotelszenerie des noch heute existierenden Grand Hotel des Bains am Lido von Venedig die Epoche des Fin de Siècle wiedererstehen zu lassen. Alle nur denkbaren Mittel der Inszenierung (Interieurs, Dekors, Mobiliar, Kostüme, Requisiten, Musik) werden aufgeboten, um sowohl den historischen Moment vor dem Ersten Weltkrieg als auch die handelnden Personen glaubwürdig erscheinen zu lassen, ganz im Sinne der Proust'schen »Suche nach der verlorenen Zeit«. Im Gegensatz zum im Hotel-film vorherrschenden Großstadthotel, wo Menschen unterschiedlichster sozia-

ler Provenienz aufeinandertreffen, wird hier eine sich selbst genügende aristokratisch-großbürgerliche Welt entfaltet, die für sich beansprucht, das ganze Panorama einer kosmopolitischen Hotelgesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg zu repräsentieren.

MORTE A VENEZIA kann aus heutiger Sicht als Inbegriff eines Hotelfilms bezeichnet werden, weil die Kamera mittels der sich erinnernden Beobachterfigur des Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) auf atmosphärisch-sinnliche Weise geradezu exemplarisch die Gesamtheit an Räumlichkeiten eines Grand Hotels abtastet und dramaturgisch geschickt einbindet: vom Außenbereich über die Hotelhalle und den Salon, den Speisesaal bis zur Terrasse, vom Aufzug bis hin zu den Fluren und Zimmern, und schließlich die spezifische Strandarchitektur aus Umkleidekabinen, Zelten und Dachkonstruktionen.

Auf ähnlich rekonstruierende Weise funktionierte der drei Jahre später entstandene Skandalfilm *IL PORTIERE DI NOTTE* (*DER NACHTPORTIER*, 1973/74, Liliana Cavani), nur dass jetzt das Wien des Jahres 1957 im Zentrum stand mit dem Hauptschauplatz eines »Hotels zur Oper«. Der frühere SS-Sturmchef und jetzige Hotelportier Max (wieder Dirk Bogarde) ist Nachtportier in diesem düsteren Hotel, wo regelmäßig Treffen von ehemaligen SS-Kameraden stattfinden, die durch gezielte Morde die Aufdeckung ihrer verbrecherischen Vergangenheit verhindern wollen. Die zufällige Begegnung mit der Jüdin Lucia (Charlotte Rampling), der Überlebenden eines Konzentrationslagers und jetzigen Frau eines berühmten Dirigenten, die unmittelbare Konfrontation von Täter und Opfer in der Konstellation einer sadomasochistischen Beziehung, ist der Beginn einer nunmehr für beide tödlichen Reise in die nazistische Vergangenheit.

Auch Stanley Kubricks *THE SHINING* (1978–80) steht im Banne einer unbewältigten Vergangenheit mit dem zentralen Schauplatz des hoch in den Rocky Mountains gelegenen Berghotels Overlook. Der ebenso erfolglose wie brutale Schriftsteller Jack Torrance (Jack Nicholson) soll zusammen mit seiner Frau Wendy (Shelley Duvall) und dem hellstichtig-intelligenten Sohn Danny (Danny Lloyd) eine Wintersaison lang das Hotel als Hausmeister betreuen. Alle Gäste reisen ab, und so entfaltet sich schon bald die ganze unheimliche Leere eines riesigen, labyrinthischen Grand Hotels in den Bergen, das in seiner Innengestaltung unzählige andere real existierende amerikanische Hotels synthetisiert. Im Verlauf des Films, der auch als »heimliches Remake« von Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* bezeichnet wurde, durchmisst die Steadicam wie eine umherschweifende Person alle relevanten Räume, die sie jedoch nie in ihrer puren Pracht, sondern stets als ausweglose Orte tödlichen Schreckens zeigt.

Aus heutiger Sicht erscheint Kubricks *THE SHINING* wie die endgültige Wende hin zum bis heute dominierenden Horror im Hotelfilm; man denke nur an Filme wie *BARTON FINK* (1991, Joel und Ethan Coen), *THE MILLION DOLLAR HOTEL* (1999, Wim Wenders), *HOTEL* (2003/04, Jessica Hausner) oder sogar die



Il portiere di notte (1973, Liliana Cavani): Dirk Bogarde

vermeintliche Komödie *HOTEL LUX* (2010/11, Leander Haußmann). War das Hotel vormals ein temporärer Ort des Vergnügens und der Träume, der allzu menschlichen Kollisionen und Läuterungen sowie neuer Erkenntnisse und vielleicht auch des einsamen Sterbens, so gilt es jetzt bereits beim Eintritt in ein Hotel eine Entscheidung zu treffen gemäß dem Werbemotto des Horror-Hotels Earle in *BARTON FINK*: »A day or a lifetime!«

Komödiantische oder poetisch-melodramatische Hotelfilme wie *THE BEST EXOTIC MARIGOLD HOTEL* (2011, John Madden), *DAS MÄDCHEN UND DER TOD* (2011/12, Jos Stelling) und *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (2013/14, Wes Anderson) sind eher die nostalgischen Ausnahmen von dieser Wende und bestätigen sie dennoch: Sie verwandeln nämlich die Schrecken des Alltags wie der Geschichte (etwa die brutalen Terroranschläge auf internationale Hotels in den letzten Jahren) in romantische Märchen, die wir nur deshalb allzu gerne zu glauben bereit sind, weil sie dem Horror der Realität den unbedingten Willen zum Überleben entgegensetzen.

Interessant ist, dass ein aktueller Hotelfilm, Paolo Sorrentinos *YOUTH* (*EWIGE JUGEND*, 2015), in gewisser Weise wieder zum klassischen Hotelfilm zurückkehrt, nur dass das Grand Hotel jetzt nicht in der Stadt, sondern als Enklave in landschaftlich reizvoller Umgebung in den Schweizer Alpen gelegen ist und

folglich als urlaubsmäßiger Rückzugsort in Szene gesetzt wird. Zwischen Wellness und gutem Essen werden der Komponist und Dirigent Fred Ballinger (Michael Caine) und der Filmregisseur Mick Doyle (Harvey Keitel) mit ihrem Alter konfrontiert, mit der Konsequenz, dass sich ihr Leben, ähnlich wie bei Gustav von Aschenbach in *MORTE A VENEZIA*, zunehmend auf die distanzierte Betrachtung von Welt reduziert und der Suizid als einziger Ausweg erscheint. Und doch sind sie integrale Bestandteile des Hotellebens, ein Schauplatz eben, an dem sich stets die Dramen zuspitzen. »EWIGE JUGEND«, so Gerhard Midding in seiner Filmkritik, »fügt sich auf klassische, gleichwohl exzentrische Weise in diese Tradition. Obwohl das Grandhotel als Brennpunkt unterschiedlicher Geschichten fungiert, bildet es keinen Mikrokosmos der Gesellschaft. Dazu ist die Klientel zu exklusiv. Vielmehr dient es als Refugium, als befristete Bastion gegen die Welt draußen, in der die Jugend regiert. Als erzählerischer Resonanzraum funktioniert die abgeschlossene Welt des Hotels glänzend.«²⁰

Das Hotel als universelles »Surrogat von Heimat« ist also nach wie vor »ästhetisch hochinteressant« für Filme und Romane, wie die österreichische Schriftstellerin Eva Menasse anlässlich eines nicht realisierten Projekts mit dem Arbeitstitel »Untitled – Film ohne Namen« des 2014 verstorbenen Filmachers Michael Glawogger meint, der auf die Idee gekommen war, »ein Porträt unseres Planeten anhand seiner Hotelzimmer« zu schreiben und zu filmen. Es blieb leider »nur« bei einem literarischen Bild der Welt, einer »Kernfusion von Traum und Wirklichkeit«,²¹ die aber aufgrund ihrer kreisenden Bewegung – man denke an die emblematische Drehtür – den filmischen Bildern sehr nahe kommt.²²

Coda

Im Jahre 1929 verfasste Siegfried Kracauer für die Frankfurter Zeitung eine kleine poetische Skizze über die Tätigkeit als berufsmäßiger Flaneur in Frankfurt am Main, die den archimedischen Punkt trifft, welcher Hotel und Kino immer wieder neu und anders miteinander verbindet. Nach schier endlosen Streifzügen durch bekannte wie unbekannte Straßen der im Gegensatz zu Berlin überhaupt nicht unermesslich großen Stadt Frankfurt und langen Aufenthalt in Cafés kann der Flaneur manchmal nicht weiter. »Dann suche ich mich vom Rausch des Flanierens zu entwöhnen. Ich halte mich nur in den vertrauten Straßen auf und mache abends bei Bekannten und Freunden Visite. Mein bester Trick ist aber der: mich in einer Hotelhalle von der Straßenwelt abzuriegeln. Der Fußboden ist mit schönen Teppichen belegt, in einem Klubsessel findet der Flaneur seinen Frieden. Oder beginnt seine Wanderung von diesem Punkt aus erst recht?«²³

Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete und aktualisierte Version von Alfons Arns: Hotel als Film. In: Daidalos. Architektur/Kunst/Kultur, Nr. 62, Dezember 1996, S. 32-41.

1) Siegfried Kracauer: Hotelhalle (1924). In: S. K. Werke. Hg. v. Inka Mülder-Bach und Ingrid Behlke. Band 1. Soziologie als Wissenschaft / Der Detektiv-Roman / Die Angestellten. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 130-139, hier S. 131. – 2) Vgl. David B. Clarke, Valerie Crawford Pfannhauser, Marcus A. Doel (Hg.): Moving Pictures/Stopping Places. Hotels and Motels on Film. Lanham: Lexington Books 2009. – 3) Siegfried Kracauer: Grand Hotel! In: Frankfurter Zeitung, 24.6.1928, Stadt-Blatt. – 4) Siegfried Kracauer: Luxushotel von unten gesehen. In: Frankfurter Zeitung, 28.12.1930, 2. Morgenblatt, Literaturblatt. – 5) Donald Albrecht: Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies. New York: Harper & Row 1986; deutsche Ausgabe: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1989, S. 141 f. – 6) Vgl. Klaus Strohmeier: Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer. Berlin/West: Wagenbach 1980. – 7) Michael Schmitt: Palast-Hotels. Architektur und Anspruch eines Bautyps 1870–1920. Berlin/West: Gebr. Mann 1982, S. 7. – 8) Vgl. Wolfgang Richter, Jürgen Zänker: Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 111-117. – 9) Vgl. hierzu etwa die TV-Doku-Serie MENSCHEN & HOTELS (NDR, 2001–03) der Filmmacherin Rita Knobel-Ulrich über acht internationale Nobelhotels (The Savoy, London; Hotel Sacher, Wien; Grand Hotel Europe, St. Petersburg; Hotel Des Bains, Venedig; The Plaza, New York; Brenners Park Hotel, Baden-Baden; Mena House, Kairo; Hôtel Le Meurice, Paris). – 10) Kracauer, Grand Hotel....!, a.a.O. – 11) Siegfried Kracauer: Hotel Stadt Lemberg. In: Frankfurter Zeitung, 29.1.1927, Stadt-Blatt. – 12) Kracauer, Grand Hotel....!, a.a.O. – 13) Vicki Baum: Menschen im Hotel (1929). Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014 (7. Aufl.). – 14) Ebd., S. 309. – 15) Siegfried Kracauer: Menschen im Hotel. In: Frankfurter Zeitung, 17.2.1933. – 16) Norbert Grob: Die Vergangenheit, sie ruht aber nicht. Ein Streifzug durch 53 Filme. In: Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 1990, S. 19-69, hier S. 48 u. 50. – 17) 1937 wurde die Hausnummerzählung der Straße Unter den Linden geändert, seitdem hatte das Adlon nicht mehr die Adresse Unter den Linden 1; vgl. de.wikipedia.org/wiki/Unter_den_Linden (7.4.2016). – 18) Eckhard Weise: Ingmar Bergman. Reinbek: Rowohlt 1987 (rororo bildmonographien 366), S. 86. – 19) Zit. n. Uwe Müller: TYSTNADEN (DAS SCHWEIGEN). In: Michael Töteberg (Hg.): Metzler Film Lexikon. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005 (2. Aufl.), S. 658. – 20) Gerhard Midding: EWIGE JUGEND. In: epd film, Nr. 11, 2015. – 21) Stefan Grisseman: Glanz der Wahrheit. Zum Tod von Regisseur und Autor Michael Glawogger. In: Profil (Wien), Nr. 18, 28.4.2014. – 22) Eva Menasse: Nachwort. In: Michael Glawogger: 69 Hotelzimmer. Berlin: Die Andere Bibliothek 2015, S. 401. – 23) Siegfried Kracauer: Einer der nichts zu tun hat. In: Frankfurter Zeitung, 9.11.1929, Stadt-Blatt.

Michelle Koch

DREHTÜR IN EINE ANDERE WELT? Täuschungen, Enttäuschungen und Verwandlungen im Film-Hotel

»In diesen zu Palästen verkleideten Herbergen steckt infolge ihres usurpierten Gehabes von Anfang an der Wurm des Unauthentischen und damit eine Kinoverwandtschaft.«¹ In ihrem 1990 verfassten Aufsatz über Hotelfilme bezeichnet Frieda Grafe Grand Hotels als kinematografische Orte, als »Allegorien des Kinos«.² Die Affinität des Films zum Hotel erklärt sich also nicht allein aus dem Geschichten- und Konfliktpotenzial, das sich aus der Versammlung unterschiedlicher Figuren ergibt, die dort zufällig aufeinandertreffen. Auch jenseits konkreter Filmbeispiele offenbart sich ein wesentliches Nahverhältnis zwischen Hotel und Kino. Film scheint besonders gerne auf diesen Kulturraum zurückzugreifen, weil dieser wesentliche Eigenschaften mit dem Medium und dessen Ausstellungsräumen teilt, weil er die Mechanismen und Apparaturen des Kinos reflektiert und dabei die Konsumenten sowie auch die Produzenten mitbedenkt: in den Rollen der Gäste und des Personals. Nimmt man das Hotel als architektonischen, ästhetischen und sozialen Kosmos in den Blick, wird die Frage verständlicher, warum Film so häufig über diesen Ort nachdenkt.

Hotels wie auch Kinos sind Orte der Vortäuschung, des Glanzes und der Oberflächen, Herbergen der Freizeit- bzw. Unterhaltungsindustrie, die ihren Besuchern gegen Geld die Flucht in alternative Lebens- und Identitätswürfe versprechen. Hier wie dort versammeln sich fremde Menschen verschiedener Nationalität, Schicht, Zugehörigkeit und unterschiedlichen Alters, um sich für bestimmte Zeit auf eine Scheinwelt zu fixieren. Wie die Wahl des Kinos, des Genres und des Films verrät auch die Wahl des Hotels ebenso etwas über die Suchbilder des Gastes, wie die Wünsche des Gastes die Erscheinungsweisen und Inhalte dieser Institutionen mitformen – Bedürfnisstruktur und Angebotspalette beeinflussen sich in diesen Räumen gegenseitig.

Der vom Besucher ersehnte Eskapismus bedarf ungebrochener Illusion, die wiederum auf aufwendigen und arbeitsteiligen Prozessen basiert, auf einem reibungslosen Zusammenspiel eines funktional und hierarchisch strukturierten Ensembles an Mitarbeitern: vom Hoteldirektor über den Portier, Pagen, Kellner bis zum Zimmermädchen; vom Produzenten, Regisseur, Kameramann, Ausstatter bis zum Kabelträger; vom Kopienbeschaffer, Kartenverkäufer, Filmvorführer bis zum Platzanweiser. Der Blick auf die produktionstechnischen und logistischen Dimensionen offenbart eine wesentliche Verwandtschaft: Authentizität des Scheins setzt voraus, dass die mühsame Arbeit an diesem Schau-

Dank

Dieses Buch enthält für den Druck überarbeitete und ergänzte Vorträge, die im Rahmen des 28. Internationalen Filmhistorischen Kongresses »Menschen im Hotel. Filmische Begegnungen in begrenzten Räumen« gehalten wurden.

Der Kongress fand vom 19. bis 21. November 2015 im Rahmen des XII. *cinifest* – Internationales Festival des deutschen Film-Erbes im Gästehaus der Universität Hamburg und im Kommunalen Kino Metropolis statt. Er wurde von CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung und dem Bundesarchiv, Berlin, veranstaltet, in Zusammenarbeit mit der Kinemathek Hamburg e.V. und dem Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg.

Dank für die Kooperation gilt Michael Hollmann, Karl Griep, Jutta Albert, Undine Beier, Marlo Boelens, Roland Foitzik, Dirk Förstner, Doris Hackbarth, Evelyn Hampicke, Elisabeth Heiber, Barbara Heinrich-Polte, Babette Heusterberg, Gisela Hofmann, Ute Klawitter, Egbert Koppe, Karin Kühn, Julika Kuschke, Miriam Piorno und Florian Wrobel (Bundesarchiv), Martin Aust, Rita Baukowitz, Thomas Pfeiffer, Michael Reckert und Felix Sonntag (Kinemathek Hamburg), Thomas Weber und Erica Özkan (Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg) sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern.

Zur Vorbereitung fand vom 7. bis 10. Mai 2015 ein Sichtungskolloquium im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums in Berlin statt – Dank an Jörg Frieß, Gerald Pickrodt, Cathrin Schupke sowie ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.

Weiterhin gilt unser Dank den Archiven, Institutionen und Personen, die uns ihre Filme für das Sichtungskolloquium in Berlin und das Festival zur Verfügung gestellt haben: British Film Institute, London; Cineteca di Bologna; Claire Walka, Hamburg; Deutsche

Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin; Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden; farbfilm verleih GmbH, Berlin; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden; Kinemathek Hamburg; Mark-Steffen Göwecke, Köln; Medienarchiv Bielefeld; Národní filmový archiv, Prag; Neue Visionen Filmverleih, Berlin; Österreichisches Filmmuseum, Wien; Praesens Film, Zürich; Salzgeber & Co. Medien GmbH, Berlin; Slovenský filmový ústav (SFÚ), Bratislava; Warner Bros. Deutschland, Hamburg.

Für die tatkräftige und großzügige Unterstützung bei der Fotorecherche danken wir Julia Riedel (Deutsche Kinemathek Berlin), Ute Klawitter (Bundesarchiv), André Mies und Isabelle Bastian (DIF), Johannes Roschlau (DEFA-Stiftung), Roland Fischer-Briand (Österreichisches Filmmuseum), Zsolt Bogdányi (Erdélyi Múzeum-Egyesület). An der Konzeption des Kongresses wirkte Hans-Michael Bock maßgeblich mit, als Berater fungierten Karl Griep, Olaf Brill, Michelle Koch und Milan Klepikov. Ohne die engagierte und tatkräftige Mithilfe von Margrit Bohlen, Brigitte Corleis, Nadine Landwehr, Sabine Lang, Heiko Lißner, Maria Malzew, Isabell Pohlmann, George Riley, Stephanie Schönbeck, Alexia Stephan, Sarah Topfstadt und Sofia Vogelhaupt wären seine Organisation und Durchführung so nicht möglich gewesen.

Die Arbeit von CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. wird unterstützt von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg.

Autoren

Alfons Maria Arns, geb. 1954 in Lennestadt-Meggen. Studium der Germanistik, Politik- und Musikwissenschaft für das Lehramt an Gymnasien in Marburg. Freiberufliche Tätigkeit als wissenschaftlicher Autor, Referent, Korrektor, Redakteur und Kurator für verschiedene Verlage, Museen und Kulturinstitutionen, als Filmpädagoge in der Erwachsenen- und Lehrerfortbildung sowie als Backgroundpianist. Seit 2011 Mitgesellschafter von Drummer und Arns Historiker GbR. Ehrenamtlicher Prüfer der öffentlichen Hand bei der FSK. Publikationen u.a.: »Otto Hunte – Architekt für den Film« (1996), »Viaggio in Germania – Viscontis Begegnungen mit Deutschland« (2003), »Das verruchte Erbe – Die Filme des Dritten Reichs in ihrer Einheit von Propaganda und Unterhaltung« (2013). Lebt in Frankfurt am Main.

Thomas Brandlmeier, geb. 1950 in München. Promovierter Chemiker, habilitierter Medienwissenschaftler, Betriebswirt. Lehrt seit 1985 Medienwissenschaften an verschiedenen Hochschulen. 1994–2015 Leiter der Hauptabteilung Ausstellungsbetrieb im Deutschen Museum, München. Publikationen u.a.: »Die Phytochrom-Chromophore« (1981), »Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken« (1983), »Genre des Alpträume: Die amerikanischen Filme der »Schwarzen Serie: 1941–1953« (1985), »Meisterwerke aus dem Deutschen Museum. Band I – VI« (1999–2004), »Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts« (2007), »Kameraautoren. Technik und Ästhetik« (2008), »Manoel de Oliveira und das groteske Melodram« (2010). Lebt in München.

Jan Distelmeyer, geb. 1969 in Bielefeld. Professor für Geschichte und Theorie der Medien im Kooperationsstudiengang Europäische Medienwissenschaft von Fachhoch-

schule Potsdam und Universität Potsdam. Zu den Forschungsschwerpunkten gehören die Theorie und Geschichte des Films sowie der computerbasierten Medien. Letzte Publikationen: »Game Over?! Perspektiven des Computerspiels« (2008, Hg. mit Christine Hanke und Dieter Mersch), »Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films« (2012, Hg. mit Lisa Andergassen und Nora Johanna Werdich), »Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray« (2012), »Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs« (2013), »Machtzeichen. Anordnungen des Computers« (2016). Seit 2008 Mitherausgeber der CineGraph-Bücher. Lebt in Berlin.

Kathrin Fahlenbrach, geb. 1967 in Pirmasens. Studium der Germanistik, Romanistik/Französische Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und an der Universität Siegen. Zwischen 1996 und 2009 erst wissenschaftliche Mitarbeiterin, dann wissenschaftliche Assistentin am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg. 2001 Promotion im Fach Medien- und Kommunikationswissenschaft: »Protestinszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen«, 2008 Habilitation: »Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen«. Seit April 2011 Professorin für Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Film am Institut für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg. Lebt in Hamburg und Berlin.

Michael Girke, geb. 1962 in Herford. Autor, Filmhistoriker, Kurator. Studium der Literaturwissenschaft und Politologie in Berlin, Lehraufträge an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Kurator von Ausstellungen und Filmreihen für das Filmmuseum Düsseldorf (u.a. »1914 – Stürzende Zeit«, 2014). Veröffentlichungen u.a. in Der Frei-