

25. FILM 6:

TATI: *JOUR DE FÊTE*. KEIN FEST
DER BESCHLEUNIGUNG

Wir besteigen wieder unser nostalgisches Karussell, drehen aber am Rad der Geschwindigkeit. Diesmal ist es nicht eine verfehlte, unterlassene asketische Handlung und Haltung, die zwischen Angst und Mut die Schuld verteilt, sondern die Übertragung der Verausgabung des Festes auf die Welt der Arbeit. Wir haben über die Animation der Zeit gesprochen. Die animierte Zeit, das ist Fest, Tanz und Tempo, Rausch des Kreisens. Wir besuchen Jacques Tati in Tatis SCHÜTZENFEST, müssen in einer Analyse der Schuld nach dem Regulativ der animierten qualitativen Zeit fragen. Schuldig wird man nicht durch denken, sondern durch handeln. So kann Guy in DER FREMDE IM ZUG zu seiner scheidungsunwilligen Frau zwar sagen: „Ich könnte dich umbringen!“ –, macht sich aber nicht dadurch verdächtig, sondern erst durch die Umstände seiner Handlungen. Überall da, wo gehandelt wird, Widerstände verschoben werden, geht die Gleichung von Schuld und Arbeit auf, deren Parameter die Zeit oder das Tempo der Arbeit sind.

Tempo, Lebendigkeit, „*rapidité*“ ist das Thema von *JOUR DE FÊTE* – den Festtagen der Kirmes. Der Mittelpunkt dieses herrlich komödiantischen Festes bildet eine fahrende Provinzkirmes, – eine jener *goguettes*, die das Karussell zur Instanz der Befreiung der kleinen Lüste gemacht haben.

Das Problem der Synchronisation von Körper und Geist und dem richtigen Arbeitstempo führt uns, nein, noch nicht zu Virilio, dem Theoretiker der Geschwindigkeit, sondern zu Tati, den wir im Hinblick auch auf seine späteren Filme den *Szenografen des öffentlichen Verkehrs* nennen können. Ihn interessiert nicht die Geschwindigkeit an sich, sondern das Differential zwischen der menschlichen und der maschinellen Motorik. Aus dem Differential erwachsen Effekte der Befreiung, Verausgabung und des moderierten Schwindels, aber auch Blockaden, wie sie Hitchcock in *VERTIGO* skizziert hat. Das Defizienzgefühl der motorischen wie sensorischen Aktivitäten verschiebt das Vertrauen vom Körper auf die hilfreichen und prothetischen Dinge. Das Training, die Schulung des Körpers wird zum Sport. Das Messinstrument von Selbstvertrauen ist der Wettkampf: Chards, Siegerlisten, Ligen und Rekorde sowie die Wetten darüber sind Manifestationen des Agons, der in Alea mündet und in Ilynx umschlägt – Mimikry und List der Spieler inklu-

sive. Tati also präferiert die physische Komik gegenüber dem semantischen Witz. In seinen Filmen wird kaum gesprochen. Er interessiert sich zu Beginn seiner Karriere für das sportliche Training. Ein erster Film entsteht 1947 mit dem Titel *SCHULE DER BRIEFTRÄGER* als „Lehrfilm“. Hier werden viele Gags angeschlagen, die er später in *JOUR DE FÊTE* ausbauen wird. Davor arbeitet Tati als Schauspieler: Er spielt Tennis (*OSCAR, CHAMPION DE TENNIS*, 1932), den Raufbold 1934, einen Boxer 1936 – oft arbeitet er parallel zum Film in seinem Bühnenprogramm pantomimisch. Er zeigt die Verletzlichkeit, die Ungeschicklichkeit und die Akrobatik seines langen, dünnen Körpers. Der Stil ist immer komödiantisch, niemals pathologisch. Ja, der Körper darf einen Fehltritt machen, die Schuld wird im Lachen verstreut. Das Lachen ist das Fest der Verausgabung gehorteter Schuld. Körperschwere wird im leichten, akrobatischen Umgang mit der travestierten Verwendung des Dinggebrauchs gebrochen (oft sind es Fahrzeuge), aus dem Körper wird allmählich ein *Zeichen*, die Figur des Monsieur Hulot, dann ein *Markenzeichen*.

Die einfachste Form der Zerstreuung, Verräumlichung, Szenifikation blockierender Dinglichkeit und fehlgeleiteter Dynamik ist die des Witzes. Der Witz ist eine Explosion von etwas, das sich als Preshow, als Witzerzählung anspannt und aufstaut. Die motorisierte Form der „Explosion“ ist die Wiederholung, der *running gag*. *JOUR DE FÊTE* bietet uns eine ununterbrochene Kette von Unfällen, Missverständnissen, Schwindeln und falschen Erwartungsweckungen, sodass wir den Film als bloßen *Slapstick* abtun könnten. Während der Witz einen Dialog (Erzähler, Zuhörer und Witzfigur) benötigt, reicht Tati ein Dialog zwischen Mensch und Maschine in ihrem jeweiligen Überbietungsarrangement. Ihn als lärmende Pritsche (*slap stick*), anarchistisches Modell der körperbetonten, überspannten Helden des frühen Films abzuwerten, in dem Handlungen nicht sprechend, aber körperbetont und gerade deswegen akrobatisch-schwerelos ausgeführt werden mussten, greift zu kurz. Tatis Filme zeichnet eine subtile Korrespondenz, ja Kommunikation zwischen Ton und Bild aus, die alle Phasen des Schwindels zwischen Auge und Ohr animiert, zum leichten Fest verwandelt. Ich will *JOUR DE FÊTE* als Parodie und Animation des maschinisierten Lebens verstehen.

Bei Tati bekommt die aktive, synthetisierende Wiederholungsform eine spiralförmige Ausweitung. Die Gags stehen nicht nebeneinander, sie befruchten sich, tanzen miteinander und entwickeln, wie in *DAS LEBEN IST SCHÖN* oder *SEIN ODER NICHTSEIN*, eine narrative Choreografie, die die Einzelelemente und den Bauplan erkennen lassen, der in *SCHULE DER BRIEFTRÄGER* konzipiert wird. Tati, der nicht nur für Regie und Drehbuch verantwortlich

zeichnet, deutet in der Rolle des Postboten François schon die tragikomische und geradezu allegorisch-pantomimische Figur des M. Hulot an, die vier Jahre später, 1953 in *DIE FERIEEN DES MONSIEUR HULOT*, nicht nur in einem Fest, sondern eine ganze Ferienzeit lang das Spiel mit dem Imperativ des Dinggebrauchs aufnehmen wird. Schon der Postbote François spricht eigentlich nur mit seinem schlaksigen Körper und kleinen wie großen Gesten, indem er den Dinggebrauch subvertiert. Die Mimik des Gesichts dagegen ist eingeschränkt: Sein Blick auf die Welt ist von entwaffnender Naivität und dennoch von einer immensen Portion an Selbstgewissheit begleitet.

Ich will, um den Leser ins Bild zu setzen, die Handlungsgeschichte darstellen, ohne zunächst auf die einzelnen Gags einzugehen:

In einem verschlafenen französischen Dorf wird eine der *goguettes* (mehr Kirmes als Schützenfest) gefeiert. François, der Briefträger, macht gerade auf seinem Fahrrad die Runde und kommt zum Dorfplatz, wo der Mast für die Trikolore aufgepflanzt werden soll. Großspurig, aber etwas vertrottelt beginnt er das Unternehmen anzuleiten. Zwei Karussellbetreiber, die ihr in die Jahre gekommenes Pferdchenkarussell auf dem Dorfplatz aufbauen, wundern sich über den großmäuligen Briefträger. Einige andere Kirmes-, Los- und Wurfuden sowie ein Kinozelt arrondieren das Kirmesdorf. Das Fest beginnt, die Musik spielt. François kommt auf seiner Runde wieder am Dorfplatz vorbei, lässt sich von den Karussellbetreibern zu einem Wettsaufen animieren, wankt dann nach draußen und betrachtet durch einen Schlitz im Kinozelt einen amerikanischen Wochenschaufilm, der die Geschwindigkeit der dortigen Briefzusteller zeigt, die mit Motorrad, Hubschrauber, Flugzeugen und anderer Akrobatik die Post schneller zuteilen als François auf seinem klapprigen Fahrrad. Er muss Hohn und Spott ertragen und ersäuft seinen Frust in einem See aus Rotwein. Am nächsten Morgen animieren ihn die beiden Karussell-Rekommandeure, es den Dorfbewohnern heimzuzahlen. Sie setzen ihn – und das ist die zentrale Szene – auf das *auf dem Karussell montierte Rennrad* und *üben* seinen Umgang mit Brieftasche, Rad und Körper in geradezu *tayloristischer Weise*, wobei François gar nicht merkt, dass sie sich über ihn lustig machen, so wie er da auf dem stehenden Karussellfahrrad wie auf einem Heimtrainer seine Profession trainiert: Bewegung im Stillstand. Schließlich macht er sich ernsthaft mit seinem klappernden Fahrrad auf die Runde. Er absolviert sie jetzt in waghalsiger Fahrt unter dem Motto „Rapidité“ – „Schnelligkeit/Lebendigkeit“ ist das Zauberwort. Die Zustellung wird in vielfältigen Gags ausgearbeitet, von denen Tati einige schon in

SCHULE DER BRIEFTRÄGER ausgearbeitet hat. Die Dorfbewohner beginnen, von einem vorausfahrenden Motorradfahrer angekündigt, François zusätzlich anzutreiben. Wen wundert es, dass der Höllenritt schließlich im Dorfbach endet (nachdem das Kinopublikum natürlich die rasante Abfolge der Gags genossen hat). Ein Bauer holt den triefenden Postboten heraus, drückt ihm eine Mistgabel in die Hand und empfiehlt ihm, bei der Heuernte zu helfen. Die Posttasche wird einem kleinen Jungen übergeben, der sich nun lustig hüpfend daran macht, die Runde von François zu beenden, während die weißen Pferdchen der abziehenden Karussellbetreiber lachend ihre Köpfe aus dem Lastkarren strecken, den ein gemütlich schaukelnder Trecker zum nächsten Dorf zieht.

Die Moral der Geschichte läuft nicht auf eine naive Feier provinzieller französischer Gemütlichkeit hinaus, sondern auf den Effekt, den das wandernde Kirmeskinno bewirkt. Nämlich, dass eine langsame Weltsicht durch den Schnitt wechselnder Aufmerksamkeiten an Attraktivität gewinnt, aber nicht durch bloße Steigerung der Geschwindigkeit. Nicht Beschleunigung, sondern ein je angemessenes Timing des *leichten* Wechsels, wie er in den unterschiedlichen Kirmesattraktionen – und den Gags – zum Ausdruck kommt, bestimmt den Wert der Komödie des Menschen. Ohne dieses Timing, d.h. ohne ein schwereloses, schuldrevidierendes Gleiten, das eben nicht das der heutigen Actionfilme ist, hätte der Film nicht seine Anziehungskraft gehalten, die ihn zu einem Klassiker hat werden lassen – ein erfreuliches Schicksal, das er mit allen anderen Filmen Tatis teilt.

Was uns JOUR DE FÊTE als bemerkenswert erscheinen lässt, ist einerseits der Aspekt, dass sich der Film in kulturhistorischer Weise um ein Karussell dreht, das als Angelpunkt der *goguettes*, der Volksfeste in Frankreich, dient. Seine Ankunft schon löst Lust und Schwindel aus, andererseits aber dient es als Trainingsgerät zur Adaption an moderne Beschleunigung. Neben der Provinzidylle, in der eine alte Frau mit ihrer Ziege über den Dorfplatz schleicht, sind kontrastiv Schwindelmotive ausgearbeitet: François' Rotweinausgang, die Beschwindelung durch die Rekommandeure, des Wanderkinos, das gewiss nicht die tägliche Arbeit des amerikanischen Postboten, sondern ein Festival, eine Leistungsschau darbietet. Dazu kommen die irrwitzige Fahrt der „amerikanischen Runde“ und eine einpeitschende Flötenmusik.

Im mehrfachen Drehsinn werden Motive der Akzeleration, des Paroxysmus und Taumels, *Trieb der Moderne* schlechthin, persifliert. In TRAFIC, 1971 gedreht, transferiert Tati endgültig Lob und Kritik einer behäbigen Provinz

in die Hölle des urbanen Verkehrs, die kein Ziel mehr hat, sondern im endlosen Stau des Kreisverkehrs verharret. Ausbruchsversuche können nur noch subversiv, pathologisch oder aus purem Zufall Erfolg haben – die entsprechenden Sanktionierungen sind eingepreist, *Schuldsubstanz verflüssigt sich*.

Für uns und den Schuldzusammenhang – der Selbstentschuldung der Vorausgabung der Festökonomie – ist sicher die Szene entscheidend, in der François auf dem Karussell seine Trainingseinheit *à la taylorisme américaine* exerziert – auch wenn die Unterstellung, er sei ein ziemlich langsamer Briefträger, für die banalen Inhalte der Briefe gar nicht relevant ist. Es gilt, der nächsten Erwartungsunterstellung (möglicherweise des ebenso behäbigen Pariser Postministeriums) einen trainierten und geschulten Körper entgegenzustellen. Damit wird der Körper zu einem Guthaben, das sich bei Bedarf kreditieren oder einlösen lässt. Diesem Training geht allerdings ein ebenso scharfes Training voraus, nämlich das Wettsaufen in der Dorfkneipe. Apollinisches und Dionysisches arbeiten Hand in Hand – gegeneinander. Die Sauforgie führt zum Rausch, zu einer Gleichgültigkeit, einem Schwindel gegenüber den hoheitlichen Anforderungen einer Post, und vergeudet deren Vertrauen in den Postboten. Der dümmliche François ist sich am Ende seiner amerikanischen Tour keiner Schuld bewusst: Die Post hat Zeit, die Heuernte geht vor und die Dorfbewohner haben ihren Spaß gehabt. Arbeit und Fest – alles hat seine Zeit.

Auf einen Gag sollten wir noch eingehen. Er zeigt, wie man torkelnde Körper in Tanz übergehen lässt. Erinnert man sich noch an den Pfahl der Mutter, den Benjamin in seinem Denkbild als Anker der Karussellbewegung, als unverrückbares Bild feststellen kann? Solche cartesianischen Nullstellungen sind bei Tati einer ununterbrochenen Verräumlichung ausgesetzt. Erzählen wir diesen Gag etwas genauer.

In dem Provinzdorf, in dem die Kühe, die Hühner, ein Esel und eine Ziege noch fröhlich auf dem Dorfplatz flanieren, brechen also zur Freude der Kinder wandernde Kirmesbudenbesitzer ein. Die Rekommandeure beginnen ihre Aufbauten. François erscheint nun auf dem Dorfplatz und fängt an, den Zirkusleuten mit Kommandos beim Aufbau zu helfen – wobei die eben genannten Rekommandeure François ironisch aufstacheln: Er sei der richtige Mann, die Arbeit zu koordinieren und Befehle zu erteilen. Dabei soll der fehlgeschlagene Versuch, einen Fahnenmast aufzustellen, wiederholt werden. Ungeschickterweise bekommt François diesen bei seinen Hilfesuchen allein zu tragen. Statt ihn in ein vorbereitetes Loch zu hieven, beginnt er zu torkeln und zu tanzen, weil der Mast ihn aus dem Gleichgewicht zu

bringen droht. Er verheddert sich mit den Füßen in einem Seil, tanzt weiter, bringt es aber – in einem wackeligen Balanceakt gegen den taumelnden Pfahl kämpfend – unter dem Gelächter, aber auch der Besorgnis der Umstehenden dazu, den Pfahl endlich ins vorbereitete Loch zu senken. Diese Szene birgt das ganze Geheimnis der Kunst Tatis: die *Sabotage der Dinge* und die *Subversion ihres Gebrauchs*, d.h. dem Unterlaufen des Gebrauchswertversprechens und der Erwartungshaltung. Blumenberg hat doch gesagt, dass die entscheidende Lustverwertung von Motorik im ausgehenden Mittelalter durch eine Verschiebung von Gebrauch in Genuss zustande kommt. Der Schuldkredit wird so zum Sühneopfer der anderen Seite, der Terrorist der Dinge zum Befreiungsheld der technischen Materie von ihrer Nützlichkeit. Die Opferlogik Tatis muss allerdings in Kauf nehmen, dass die Figur des François eine pantomimische ist, deren Geist der Beschränkung unterliegt. Tati ist körperhaft, aber trotzdem tänzelnd, schwerelos, keinem Zwang von Vernunft gehorchend. Oder ist das eine Täuschung? Sie kennen die Situation: Stellen Sie sich gekonnt ungeschickt an, wird Ihnen die Arbeit weggenommen und ein anderer muss sie für den Lohn des Lobes vollenden. Wer ist nun der Klügere? Sie sehen den Schluss des Films: François führt eigentlich eine Arbeit aus, die auch ein Kind erledigen kann. Er selbst begnügt sich mit der wichtigeren Tätigkeit, muss in der Hitze des Tages bei der Heuernte helfen.

Die Initiationsszene mit dem Fahnenmast verdeutlicht, worum es in einer Gesellschaft geht, die unmittelbar nach dem Krieg versucht, ihr inneres Gleichgewicht angesichts einer sich schneller entwickelnden Welt zu behalten. Auf dem Pfahl wackelt die Trikolore dramatisch, bis der Pfahl geerdet ist und die Fahne sachte mit dem Winde weht. In dem malerischen Provinznest hat sich seit dem Mittelalter nur sehr wenig verändert. Auch der sommerliche Kirmesbesuch und das Jahrmarktstreiben sind eine erwartbare Ausnahmezeit mit Anfang, Höhepunkt und Ende, die mit der Regelmäßigkeit des Sommers kommt. Der Höhengswindel Scotties ist mit der Gleichgewichtssuche von François nicht vergleichbar. Denn als Held des kleinen und nicht ungefährlichen Tanzes mit dem Mastbaum feiert sich François selbst, indem er den Hinzukommenden die Tanzfiguren als wohlüberlegte Methode pantomimisch illustriert: Er ist einer von ihnen, aber ragt über sie hinaus. Doch die anderen lassen es François liebevoll spüren, dass er noch ein wenig unter ihnen steht. Genau dadurch aber wird er zum inneren Halt einer schwankenden und von der Moderne angegriffenen Dorfgemeinschaft. Fiktion und Realität hin- und herzutauschen, kann nur der, welcher über genügend Verhandlungsmasse an Deutungsphantasie, sprich: Beweglichkeit,

Lebendigkeit – eben *rapidité* verfügt. Gleichwohl weiß im Dorf natürlich jeder, dass François mehr Glück als Verstand hatte und die Sache auch hätte schiefgehen können. Die taumelnden Figuren werden von ihm jedoch als strategische Choreografie und somit als jederzeit wiederholbar – retroaktiv – umgedeutet, d.h., sie werden zur Körperbeherrschung stilisiert. François weiß insgeheim um den Taylorismus, aber er ist zu disziplinlos, zu spielerisch, um sich durch ihn einzwängen zu lassen.

Damit kommen wir zum Narrativ von JOUR DE FÊTE und zur Eigentümlichkeit der Inszenierung von Jacques Tati. Durchgängig für die Idee des Gleichgewichts ist die enge Verbundenheit des Postboten mit seinem Dienstfahrrad, das am Lenker ein ankündigendes Glöckchen trägt; die Geräuscheffekte der Filme Tatis sind beispiellos – kommentierend, ironisierend, ankündigend, höhnisch, lachend usw. – und tragen dazu bei, dass auch die *Dinge lebendig* werden. Ebenfalls der Erhaltung eines Gleichgewichts dient die langsame, gemütliche Tour, die François mit vielen Pausen (und vielen Gläsern) zu Beginn komponiert und die im Film zu jedem Halt mit einem Gag garniert wird. Vergessen wir nicht, dass ein Fahrrad eine besondere Beherrschung des Gleichgewichts verlangt, die François bis zur akrobatischen Spitze treibt – wobei schwer auszumachen ist, wer vernünftiger agiert: das Fahrrad oder François. Die funktionale Konstruktion dieses sowohl in Schwarz-Weiß wie in einem komplizierten 3-Farb-Verfahren (der erste Farbfilm Frankreichs!) gedrehten Films, von dem sogar eine handcolorierte Fassung existiert, verdeutlicht die Zeitlosigkeit des Themas. Es kommt nicht darauf an, die chronometrische Zeit einzuhalten, sondern die Qualität der Zeit als Ereigniszeit neu zu organisieren und zu zeigen, dass das seelische Gleichgewicht durch eine den Sinnen angemessene Tauschfrequenz organisiert werden muss.

Hitchcock hat 1948 zu seinem eigenen Bedauern in COCKTAIL FÜR EINE LEICHE – einem Film, der ohne Schnitte in Echtzeit abgefilmtes Theater ist – diese mediale Eigenheit (den Schnitt und die Manipulation der Zeit) bewusst unterbunden. Das Experiment kam beim Publikum nicht an. Besser hat es Zinnemann in HIGH NOON gemacht: Der Film spielt ziemlich genau in den 90 Minuten, die auch den Ablauf der Handlungen bestimmen und hat doch eine hohe Schnittfrequenz. Die Frage, die sich Tati stellt, ist die: Wenn die Moderne die Geschwindigkeit ihrer Handlungen nachhaltig erhöht, wo ist dann der Punkt erreicht, an dem der Schwindel mit der Ohnmacht, mit dem Verlust der sinnlichen Aneignung der Handlungswechsel, also der Schnitte verloren geht und mit ihr die sinnkonstituierende Erwartungserfüllung des

Lesevollzugs? Wo beginnt Tempo in ungewünschte Effekte überzugehen (z.B. in der kinematografischen Projektion) und Verarbeitung (Konversion) zu sabotieren? Was Tati nicht will, ist die für den frühen Slapstick typische Erhöhung der Projektionsgeschwindigkeit, eine Art Zeitraffer, die dadurch zustande kommt, dass man beim Kurbeln der Kamera etwas langsamer dreht und damit materialsparend arbeitet. Entsprechend ist die Zappelei im Slapstick penetrant, zwanghaft und manisch. Bei Tati ist sie abgeleitet und begründet. Sie führt zur Reflexion, d.h. zu einem Suspense zwischen Normalgebrauch und Travestie des Gebrauchs – sei es aus Dummheit oder aus Strategie. Das betrifft nicht nur die Motorik und Arbeit, es betrifft vor allem auch die Differenzen und Täuschungen, die Tati im Ton gegen das Bild und im Bild gegen den Ton und mit der Musik arbeiten lässt. Das Tempo, die Verzögerung oder die Asynchronie (auch zwischen Bild und Ton) sind Mittel, den Verlauf normaler Handlungen in Freiheit zu entlassen; in eine Freiheit, die uns zugleich erheitert, aber auch unruhig werden lässt.

Tati ist dafür berüchtigt gewesen, sehr langsam zu arbeiten, die Drehzeit zu überziehen, den Finanzrahmen zu sprengen und seine feinsinnigen Gags bis zur Perfektion zu proben. Deswegen hat er in dreißig Jahren nur fünf größere Filme gedreht, die aber stets um dasselbe Thema kreisen: Fest und Ferien, Verkehr und Behinderung, Arbeit und Sabotage im Tempovergleich: die moderne Zeit – die alte Zeit; der Rausch des Großstadtverkehrs – die Idylle des Privaten und der Provinz. Nicht immer ist ganz klar, auf welcher Ebene die Risse stärker hervorbrechen. Auch die Langeweile der Idylle kann zum Wahnsinn überschießender Phantasie führen, die motorisch (in Ferien, Sport und Kirmes) nicht abgeleitet wird, wenn sie nicht ab und an durch Fest und Rausch die gewohnten oder genormten Wege des Verkehrs verlässt – wozu natürlich auch das Karussell bereitsteht. François jedenfalls ist Willens, die Vision einer Post *à la américaine* zu leben, wenigstens für einen Tag.

Tatis minutiöse Regiearbeit bestimmt einen Rhythmus, der in *JOUR DE FÊTE* in der Gleichgewichtschoreografie des Setzens eines Fahnenmastes funktional wie symbolisch – und diese Kombination ist selten – die Idee des Karussells auf den Punkt bringt. Das Aufziehen der Fahne steht für den Anfang des Festes, für den Beginn einer aus der Zeit fallenden Zeit, den theatralischen Agon, den altgriechischen Geist, in dem der Krieg ruht und der Kampf der Körper in der Arena wie im Theater beginnt.

Der Vollständigkeit halber muss auf die Figuren eingegangen werden, mit denen Tati in späteren Filmen das Thema wechselnder Beschleunigung als

kommunikative bzw. verkehrstechnische Störung aufgreift. In *PLAYTIME*, (TATIS HERRLICHE ZEITEN, Frankreich/Italien 1967), bildet die *Orientierungslosigkeit* in einer modernen als gesichts- und geschichtslos skizzierten Hochhausstadt den thematischen Hintergrund: Spiegel und Glas verursachen Schwindel und optische Täuschungen. Das wirkliche Paris – dessen Monumente – erscheint nur auf dem Umweg dieser Spiegelungen. *PLAYTIME* endet mit einem sich behäbig drehenden Kreisverkehr, als sei man in einem realen Karussell gefangen: Was die Naiven sich als Zukunft erträumen, den fliegenden und fließenden Verkehr, ist in sich selbst eingesperrt. Niemandem gelingt es, sein Ziel zu erreichen, da das Leben aus Versuchen, Umwegen, Verführungen, Täuschungen und Enttäuschungen besteht. Die Modernität hat kein Ziel, sie dreht sich im Kreis. Doch gelingt es Tati, in dieser Verkehrsordnung eine poetische Choreografie einzufangen, die einen Staunen macht. Es ist der Zufall, der in minutiöser Planung – der Film entsteht in neunjähriger Arbeit – in die Banalität der Moderne hineinkomponiert wurde.

In *TRAFIC* (*TRAFIC – TATI IM STOSSVERKEHR*, Frankreich/Niederlande/Belgien 1971), eskaliert die automobile Verkehrswelt noch direkter: Sie steht im Stau, und dort, wo dieser sich löst, hindert der Defekt der Maschinen am Weiterkommen. In den Situationen des Wartens werden aus den naiven Betrachtern der vorbeiziehenden Verkehrslandschaft kritische Beobachter einer sich sinnfrei entziehenden Flucht aus dem Ziel. Der Mensch ist als Störpotential des kreuzungsfreien Verkehrs – als dessen Racheengel – unterwegs. Kreisverkehr (und diesmal ist es der *carrefour*, die nicht modellierte *Kreuzung*) und Stau sind die Figuren, die auf der Seite des Gleichgewichts den tanzenden *sidestep* vermitteln, der schon François zum Helden einer Geschichte hat werden lassen, die sich einen Phantasieraum erobert. In *TRAFIC* landet der *sidestep* nicht selten im Abgrund: aus ihm winkte die Phobie, wenn nicht schon im Voraus durch Ordnungsmaßnahmen, die den Freiraum dezimieren, verhindert wird, dass auch nur ein vager Taumel den hymnischen Zweck „Verkehr“ bedrohen könnte.

Tati alias Hulot ist eine Figur der Überschreitung, an der keine Opfersubstanz zu haften scheint. Die Schuld liegt im Zwang der Dinge. Wir lachen nicht auf seine Kosten, wir lachen über seine Logik der Entgrenzung, der Eroberung eines Freiraums. Der Grund könnte sein, dass wir die Sabotage an den Verhältnissen durchschauen: Die Dinge, die uns nützlich sind, sind einmal – ein erstes Mal, so Blumenbergs Technikbegriff – geopfert worden, aber in ihren Wiedergängern scheinen der Opfervollzug und die Schuld noch durch: als unentwegter Eintrag, der die Dinge am Laufen hält.

Fahrrad und Karussell, selbst Autos lassen sich noch steuern. Den sensorisch größten Kontrast nimmt man gegenüber solchen Objekten ein, die sich jeglicher Mobilität entziehen: den Objekten der Architektur. Ihre Widerständigkeit soll wörtlich sein: *die Realien, die Immobilien*. Das, was Heidegger in der Frage nach der Technik als *Oikos*, Ökonomie bezeichnet, lässt noch einen disponentiellen Nahbereich, einen *Chorus* minimaler Beweglichkeit zu. Der *Oikos* ist der Hof, dem im *Chorus* der Szene das *Rund* der *Scena*, entspricht, die im antiken griechischen Theater immer auch noch den Horizont freigibt.

Dass dennoch gerade durch Architektur – gemeint ist nicht der transparente Schein der Glasarchitektur, die die Auflösung der Baumasse nur erschwirrt – Bewegungen choreografiert werden, wollen wir im Folgenden zeigen. Wir knüpfen damit an die irrwitzige Inszenierung Tatis in *PLAYTIME* an. Tati ließ außerhalb von Paris eine ganze Hochhausstadt bauen, um die Zukunft dessen vorwegzunehmen, was *La Défense* vor den Toren von Paris heute darstellt. Teile dieser immobilen Kulissen wurden auf Rollen gestellt, damit man sie den Kamerafahrten und Perspektiven besser anpassen konnte. Das Immobile und das Nomadische machen diese Fassaden zu einer Art modernem Karussell, zu einer Arbeitsmaschine ganz anderer Art. Diese ist dann in *TRAFIC* konsequenterweise ein multifunktional einsetzbares *Wohnmobil*, in dem der Fahrer zu Fest- und Ferienzeiten sein nomadisches Glück sucht. Statt auf Campingplätzen wird das multifunktionale Wohnmobil im Film von seinem Ingenieur (Tati) auf mobilen Messeplätzen präsentiert: Karussell und Kommerz, Messe und Mobilität arrangieren sich.

Gehen wir zurück zur immobilen Mobilität des Karussells. Vom Wohnort zum Spielort, von der Arbeitszeit zur Zeit des öffentlichen Vergnügens, zum Kirmesfest, dem goutierten Abgesang auf eine letzte nomadische Bewegung – die in der aktuellen Renaissance des Wohnmobils aufblüht, um dem Körper wenigstens im Blick der vorbeiziehenden Landschaft Bewegung zu simulieren. Vom Mobilhome zum Karussell zeichnet die Geschichte einen gewundenen Weg. Zunächst geht es um die Frage: Woher kommt die Idee des Karussells und wie materialisiert es sich – wie wird der Idee des Schwindels eine steuerbare Mechanik verliehen?