

Thomas Waitz

Verkehr als medialer Effekt. Danièle Thompson: *Jetlag*

Félix wacht jäh im Flugzeug auf. Wo man gelandet sei, fragt er die Stewardess überrascht. In Paris, antwortet sie. Er scheint nicht sehr erfreut. „Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen, an der Art und Weise, wie die Bewegung in den Straßen schwingt“¹, schreibt Robert Musil im ersten Kapitel des *Mannes ohne Eigenschaften*, nicht jedoch, ohne anzufügen, wenigstens sei dies eine allgemeine Annahme, und es sei letztlich gleichgültig, ob sie tatsächlich zuträfe. Für den von Jean Reno dargestellten Félix, einen der Protagonisten in *Décalage horaire (Jetlag – oder: Wo die Liebe hinfliegt, 2003)* gilt diese Mutmaßung zweifellos nicht mehr. Mit der eingangs geschilderten Szene beginnt der Film der französischen Regisseurin Danièle Thompson, der einmal mehr mit dem wuchernden Diskurs um den Verlust ‚konkreter Orte‘ in Zeiten des allumfassenden Verkehrs kokettiert, ihn jedoch ironisch bricht.² Denn der unscheinbare Spielfilm ist alles andere als eine bedeutungsschwere Auseinandersetzung mit dem „einsamen“ Subjekt im Angesicht der Globalisierung, wie sie etwa der Ethnologe Marc Augé in seine Studie über die sich verändernde Raumwahrnehmung, die auf Dauer gestellte Mobilisierung, den Bedeutungsschwund einer Ankunft und das Aufkommen des „Nicht-Ortes“ versucht.³ Zygmunt Bauman hat auf die Polarisierung zwischen jenen, die sich freiwillig auf den Weg gemacht haben und denen, die es gezwungenermaßen taten, also zwischen Touristen und Vagabunden, Reisenden und Flüchtlingen, hingewiesen. Diese Aufteilung, so Bauman, produziere eine neue „globale Hierarchie der Mobilität“⁴, und zwar im Hinblick auf die Frage, welche sozialen Konflikte diese Entwicklung hervorbringe (oder eben nicht). Daher soll die Untersuchung der Strategien medialer Sichtbarmachung des Verkehrs in *Jetlag* dadurch geschärft werden, dass systematisch nach ihrer sozialen und kulturellen Mobilisierungskraft gefragt wird. Auch in *Jetlag* spielt die Frage nach der Existenz des Menschen im Verkehr eine zentrale Rolle, jedoch mit gänzlich anderen Schlüssen, als Augé und ein Großteil der zeitgenössischen Kulturtheorie sie ziehen.

Für Félix stellt sich unmittelbar nach der Landung in Paris heraus, dass seine Weiterreise unter keinem guten Stern steht: Ein Streik der Fluglotsen, dem sich weitere Beschäftigte des Transportgewerbes angeschlossen haben, wird ihn zur Immobilität zwingen – und mit ihm zahlreiche andere Passagiere, von denen wir jedoch nur eine einzige näher kennen lernen: Rose (Juliette Binoche), eine französische Kosmetikerin, die sich auf dem Weg nach Mexiko befindet. *Jetlag* ist, man ahnt es, so

etwas wie der Versuch, das Bedeutungsinventar der *romantic comedy* in eine gänzlich leidenschaftslose Ordnung zu transferieren, nämlich die des Verkehrs. Dieses Unterfangen stellt freilich selbst einen hoffnungslos romantischen Kommunikationstyp dar, der im Bewusstsein einer grundsätzlichen Unvereinbarkeit wiederherzustellen versucht, was längst verloren ist. Doch *Jetlag* erweist sich bei näherer Betrachtung als bei weitem nicht so eindeutig, dass er sich ideologiekritisch als Ausdruck eines falschen Bewusstseins ‚entlarven‘ ließe, und er wird sich auch nicht mit dem pejorativen Hinweis auf genrebedingte Unterkomplexitäten abqualifizieren lassen. Denn was ihn im Hinblick auf die Frage nach der „semantischen Substanz“⁵ seiner Verkehrsbilder so bemerkenswert macht, ist, dass sich mit ihm eine wesentliche narrativ-mediale Operation veranschaulichen lässt, von denen seine impliziten (und gewiss romantisierenden) Aussagen nicht zu trennen sind.

Als Reisende sind Félix und Rose immobilisiert: In Paris angekommen, geht es für sie nicht weiter, und das wird auch bis fast zum Schluss so bleiben. *Jetlag* thematisiert damit die Situation einer Störung, die in mindestens zwei Beziehungen zu denken ist. Zum einen liegt eine Störung in der Stockung, die eintritt, wenn gewohnte Verkehrswege nicht zur Verfügung stehen. Das Funktionssystem Verkehr ist zwar zusammengebrochen, aber ist es nicht nivelliert, bildet es doch weiterhin den Bezugs- und Handlungsrahmen der Figuren. Diese werden im Verlaufe des Films einige Versuche unternehmen, die Störung zu überwinden. Eine ganze Menge seines komödiantischen Potentials zieht *Jetlag* aus der Serialität, mit der solche Situationen wiederkehren.

Diese ‚buchstäbliche‘ Detopologisierung der Figuren korrespondiert zum anderen mit einem sinnbildlichen Verständnis der Verunmöglichung eingeschlagener Wege. Sowohl Félix als auch Rose werden als Charaktere eingeführt, die – und hier liegt das dramatische Reservoir des Films – an Punkten ihres Lebens stehen, die von ihnen weit reichende Entscheidungen und unangenehme Eingeständnisse abverlangen. Félix scheint unter Beziehungsängsten und ungeklärten Konflikten mit seinem Vater zu leiden, Rose beabsichtigt, sich von ihrem Partner zu trennen und ein neues Leben im Ausland zu beginnen. Der unvorhergesehene Aufenthalt am Flughafen und die gemeinsame Nacht im Hotel markieren den Zeitraum einer Selbstvergewisserung, innerhalb deren die Figuren eine genretypische Wandlung durchlaufen, sich ihrer Ängste und Schwächen bewusst werden und schließlich einander näher kommen. Das ist nichts Neues; im Genrekino aber ist Originalität gerade nicht eine entscheidende Kategorie, sondern die je unterschiedlichen Spielarten und Variationen stereotyper Konflikte. Thompson arrangiert nun eine Situa-

tion, die sich bereits in ihrer Ikonographie ausweist als jene der augéschen „Nicht-Orte“. Flughafen und Hotel – die zusammen beinahe ausschließlich das *setting* des Films bestimmen – bieten allerhand Anlass zu Momenten der Un-Heimlichkeit, und Kamera, Regie und Montage wissen die Eigenschaftslosigkeit dieser Räume geschickt für die Symbolisierung ihrer narrativen Absichten zu nutzen.

Kurz nach der Ankunft im Hotel bestellt Félix für sich und Rose ein Abendessen auf das Zimmer. Die Situation ist keineswegs entspannt, noch hat man sich in dieser Zweckgemeinschaft nicht passabel arrangiert, geschweige denn, dass man einander sympathisch fände. Als der Kellner den fahrbaren Tisch hereinbringt, der alle Insignien eines kultivierten, wenn auch provisorischen Mahls aufweist, will sich dennoch keine befreite Stimmung einstellen: Rose nimmt auf der Bettkante Platz, Félix, der von Beruf Koch ist, mäkelte an den Speisen, die Situation eskaliert schließlich vollständig. Die wiederkehrend eingesetzten seitlichen Halbtotalen der beiden am Tisch sitzenden Protagonisten verstärken zudem noch den konfrontativen Eindruck, den diese Anordnung auszeichnet. Wir werden Zeuge einer Konfiguration, die ihrer formalen Struktur nach eine Tischgemeinschaft darstellt, die jedoch als kulturelle Praxis um ihren Bedeutungskern gebracht worden ist – den einer Gemeinschaft nämlich. Am miteinander geteilten Tisch sitzend, sind diese Figuren dennoch an einem „Nicht-Ort“.

Die „Nicht-Orte“ des Transits bilden in *Jetlag* den Resonanzraum innerer Verwerfungen und das Ausdrucksfeld der psychologischen Tiefenstrukturen der Figuren. Was sie von jenen Augés unterscheidet, ist die Abwesenheit von Leere und Einsamkeit. Thompsons Film verhandelt zwar die Räume des Verkehrs, spart sie aber auf der Ebene seiner Bilder fast vollständig aus. So sehen wir grundsätzlich nicht, wenn die Protagonisten des Films warten, dass sie Langeweile hätten oder zur Untätigkeit verdammt wären. Wenn etwa Rose sich zu Beginn des Films durch den Flughafen bewegt, dann ist sie permanent in Handlungen engagiert, vor allem aber: in Kommunikation, und zwar mittels ihres Mobiltelefons. Während Augé sich für eine Bildsprache entscheidet, die zu jedem Zeitpunkt darauf hinarbeitet, den Eindruck von Einsamkeit manifest werden zu lassen, scheint in *Jetlag* etwas anderes dominant: unablässige Aktion und Reaktion, durchaus typisch für eine Situationskomödie.

Und doch schreibt sich auch der Diskurs um die transitorische Identität des modernen Menschen in einen Film wie *Jetlag* unmittelbar ein. Wie ein metonymischer Hinweis auf das „Unbehaustsein“⁶, die „nomadische Existenz“⁷ ihrer

Besitzerin scheint, wenn Rose fortdauernd mit ihrem Gepäck – ein Rollkoffer und eine überdimensionierte Kosmetiktasche – hantiert.

Im Hinblick auf *Jetlag* lassen sich auf der Ebene der Diegese zwei Störungsparadigmen unterscheiden, die je narrativ operationalisiert werden: Zum einen die Dysfunktion der Technik, verdeutlicht etwa in der verunmöglichten Kommunikation Roses, die ihr Mobiltelefon verliert, aber auch im Ausfall des Verkehrssystems, ein Aspekt, der eine Analogie zur gestörten Interaktion der Figuren bildet. Auf der anderen Seite steht eine Detopologisierung, in deren Konsequenz eingeschlagene Wege unmöglich geworden sind und die mit der Lebenssituation der Figuren korrespondiert.

Wenn der Verkehr gestört ist, dann gewinnen jene Machtverhältnisse Geltung, die zuvor von ihm nivelliert worden sind. Das Moment der Störung produziert die Notwendigkeit binaristischer, universeller Codierungen. Die antagonistische Freund/Feind-Schematisierung der Protagonisten wird bezeichnender Weise erst im Augenblick der Wiederherstellung freier Zirkulation überwunden. Erst in dem Moment, in welchem die Figuren wieder mobilisiert und in den fließenden Verkehr eingebunden sind, ist es ihnen ganz im Sinne einer avantgardistischen ‚Verkehrsanthropologie‘, wie sie Helmuth Plessner in den 1920er Jahren entwirft, gestattet, „einander näher zu kommen, ohne sich zu verletzen“⁸. Dass dieser Errungenschaft mit der sich anschließenden Liebesgeschichte sogleich eine romantische (und damit zu Plessners Entwurf konträre) Umwidmung folgt, ist davon zunächst unberührt. Entscheidend ist, dass der gestörte Verkehr in *Jetlag* den Umschlagpunkt bildet für eine Ermächtigung der Figuren, ihr Verhalten und ihre Lebensentwürfe zu überdenken und zu verändern. Die Störung und ihre anschließende Überwindung stellen damit in *Jetlag* eine wesentliche Evokation von Handlungsmacht, von *agency* dar.

Störungen bilden immer auch einen Moment, an dem sich mediale Konfigurationen selbstreflexiv in das jeweilige Narrativ einschreiben. So erscheint die auffällige Abwesenheit von ‚Leere‘ in *Jetlag* als Effekt genuin filmischer Verfügungen. Wenn Rose etwa durch den Flughafen eilt, komprimiert die Montage ihren Gang auf wenige, beispielhafte Stationen, die in ihrer Gesamtheit nicht die vorfilmische Dauer ihrer Bewegung repräsentieren, sondern die in Form einer Ellipse allein illustrativen Charakter aufweist. Die Montage einzelner, prominenter Schauplätze – ein Laufband im Terminal, die Kontrolle beim Zoll, der Waschraum einer Toilette – ist jedoch über die akustische Ebene, ein fortlaufend geführtes Telefongespräch, welches die bildlichen Auslassungen nicht nachvollzieht, miteinander verbunden. Was

hier – und zwar allein über das filmische Mittel eines synthetisierenden Schnitts – entsteht, ist ein hohes Maß an Kontinuität in einem Augenblick des Diskontinuierlichen. Und auch, wenn auf der Ebene der *Mise en Scène* permanent Bewegung herrscht, die entfesselte Kamera hochflexibel den Figuren folgt, ihnen vorausseilt und sie umkreist, entsteht der Effekt außerordentlicher Mobilität in einem Moment der Stase, ein Effekt, der allein aus der kontrapunktivischen Mobilität der filmischen Apparatur rührt.

Dass in *Jetlag* eine Störung den Anlass der Narration bildet, ist, so ließe sich einwenden, primär eine rhetorische Figur, die – bildlich gesprochen – darauf zielt, über die Ausnahme die Routine zu erfahren, über die schrittweise Stillstellung ein Muster der Bewegung. Andererseits liegt in der Visualisierung einer Störung ein Punkt, an dem sich beispielhaft narrative mit medialen Effekten verschränken. Denn als Abweichung von einer latenten Ordnung bildet die Stockung des Verkehrs einen Anlass, an dem ihr Funktionieren ablesbar wird. Oder, um mit Carl Schmitt zu sprechen, „in einer Zeit, die aus ihren eigenen Voraussetzungen keine große Form und keine Repräsentation hervorbringt“⁹, bildet die Störung eben jenen „Ausnahmestand“¹⁰, der einer Sichtbarwerdung von Funktions-, Wirkungs- und Machtstrukturen notwendigerweise vorausliegt.

Dieser Ausnahmestand stellt sich in *Jetlag* in dreifacher Hinsicht ein: zeitlich als Plötzlichkeit, sachlogisch als Verunmöglichung eingeschlagener Wege, und figurenpsychologisch als Infragestellung von Selbstbildern und Verhaltensschemata. Filmisch aber ist dieser Ausnahmestand als Moment einer Mobilisierung des Blickes markiert, die in einem eigentümlichen Kontrast zur Demobilisierung der Figuren steht, der Wiederherstellung des Verkehrs voraus zu greifen scheint und selbige als medialen Effekt erscheinen lässt. Erst, wenn der Verkehr gestört ist, wird er als Wahrnehmungsmodell und symbolische Repräsentation sichtbar. Indem der Film aber mittels der Kontinuität seiner eigenen Bewegung und Beweglichkeit in einem Augenblick der Stase und Stockung ein Moment der Mobilisierung generiert, produziert er den Eindruck des Fortbestehens der symbolischen Ordnung Verkehr. Die Sichtbarmachung des Verkehrs ist ein medialer Effekt, die Überwindung seiner Störung ein ideologischer. Sein Ertrag ist der Eindruck individueller Freiheit.

Denn am Ende von *Jetlag* steht – wie könnte es anders sein – die überwundene Störung. Wo Stockung und Stau herrschten, fließt nun der Verkehr. Wo Ratlosigkeit und Unentschlossenheit bestanden, herrschen nun Zuversicht und das plötzliche Erkennen neuer Wege. Rose, die sich mit Félix zum Flughafen begeben hat, um

dort endlich zu ihrem ‚neuen Leben‘ in Mexiko aufzubrechen, führt ein Telefongespräch. „Ja, das hat lange gedauert, aber jetzt kann ich endlich fliegen“, sagt sie, und dem Zuschauer ist die Mehrdeutigkeit dieser Aussage natürlich bewusst: Die Figuren des Films, so scheint es, sind ihrer ursprünglichen Sorgen enthoben. Und schließlich, denn wir haben es mit einer *romantic comedy* zu tun: Félix hat sich, der Zuschauer ahnt es bereits, bevor es der Figur bewusst wird, in Rose verliebt. Aus der Überwindung dieser Störung erwächst das spezifische Empfinden der Freiheit.

Rose wird tatsächlich nach Mexiko aufbrechen. In einer Parallelmontage sehen wir, wie sie im Flugzeug sitzt, während Félix am Boden zurückbleibt und der Maschine nachsieht. Zu einem Abschied war keine Zeit, der Aufbruch überhastet. Während sich Rose auf der Reise befindet, wird sich Félix seiner Gefühle bewusst. Auf einer Fahrt zum Haus seiner Eltern, das auf dem Land liegt, sehen wir, wie er aus dem Fenster des Taxis blickt. Die Landschaft fliegt vorbei, die schwebende, fliegende Kamera erblickt ihn aus der Vogelperspektive. Ein Auto, das schmale Straßen entlangfährt. Am Ende der Fahrt geht Félix zu Fuß, trifft auf seinen Vater, mit dem er sich aussprechen wird. Und schließlich sehen wir ihn in einer Telefonzelle, er spricht auf Roses Anrufbeantworter, gesteht ihr seine Liebe und bittet sie, umzukehren und mit ihm in Frankreich zusammen zu leben.

In *Jetlag* wird das Freiheitsversprechen des Verkehrs über die Erzeugung scheinbar schwerelosere Beweglichkeit – der Kamera, aber auch der Figuren – filmisch in einer Weise operationalisiert, dass es als gesellschaftliches Paradigma evident scheint. Und doch wird die generalisierende Aussage, „Die Kulturindustrie konzentriert sich auf die Vermittlung eines Eindrucks von freier Beweglichkeit“¹¹, solchen Effekten kaum gerecht. Zum einen unterstellt der Begriff des „Eindrucks“, dass die Freiheit, die sich im Verkehr erlangen ließe, eine von vornherein illusorische oder nur scheinbare wäre. Zum anderen unterschlägt eine solche Behauptung, dass sich die Erzeugung eines Freiheitsversprechens an spezifische filmische Verfahren – in *Jetlag*: Verfahren der Mobilisierung – knüpft und keineswegs *a priori* existiert. Denn Freiheit wohnt dem Verkehr nicht inne, sondern ist der Effekt einer spezifischen Zurichtung des Sagbaren und Sichtbaren.

In *Jetlag* ist die potenzielle „Ankunft“ im Sinne Augés tatsächlich bedeutungslos. Die letzten Bilder des Films schweben in den Mustern ununterbrochener Bewegungen, welche genau jene „Seinsentlastung“¹² zu verheißen scheinen, von der Siegfried Kracauer einmal schrieb, sie sei das Versprechen des Unterwegsseins: Wir sehen Rose, die, in Accapulco angekommen, mit dem Taxi den Weg vom Flug-

hafen in die Stadt zurücklegt. Die Einstellungen ähneln denen, die der Film für Félix' Fahrt vorgesehen hatte: ein Auto, das über eine sonnendurchflutete Küstenstraße in Mexiko fährt, Rose, die aus dem Fenster in eine objektlose, außerdiegetische Ferne zu blicken scheint. In Form eines *voice overs* hören wir nun auch die Nachricht, die Félix auf Roses Anrufbeantworter gesprochen hat, ein emphatisches Geständnis seiner Liebe. Als er zum Ende seines expressiven Monologes gekommen ist, spricht Rose mit dem Taxifahrer. „Fahren sie bitte zurück zum Flughafen“, bittet sie ihn, und aus der Luft sehen wir, wie der Wagen an einem Kreisverkehr wendet und die Fahrtrichtung wechselt. Eine Chiffre: Das Leben zu ändern heißt, die Fahrtrichtung wechseln zu können.

Jetlag vollbringt das Kunststück, dieses Verhältnis als pathetischen Wunsch zu formulieren und es zugleich ironisch zu brechen. Das Leben sei kein Hollywoodfilm, man müsse seine *happy ends* selbst erfinden, spricht Félix auf Roses Anrufbeantworter, aber dieser Hinweis adressiert in einem eigentlichen Sinne den Zuschauer. In der listenreichen Anspielung auf die standardisierten Strategien der ‚kulturindustriellen‘ Befriedigung kollektiver Bedürfnisse schreiben sich nicht nur die mediale Konfiguration und das soziale Dispositiv Kino in den filmischen Text ein. In dieser Geste am Ende des Films liegt eine Rhetorik der Unmittelbarkeit: Der Film schließt, die Zuschauer treten hinaus auf die Straße, zurück in den Verkehr.

¹ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 7.

² vgl. etwa: Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1997.

³ Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1994.

⁴ Bauman, Zygmunt: *Globalization. The Human Consequence*. New York: Columbia Univ. Press 1998, S. 70.

⁵ Metz, Christian: „Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen“. In: Ders.: *Semiologie des Films*. München: Fink 1972, S. 38.

⁶ Flusser, Vilém: *Medienkultur*. Frankfurt/M.: Fischer TB 1997, S. 160.

⁷ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: „1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine“. In: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1997.

⁸ Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemeinschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 80.

⁹ Schmitt, Carl: *Politische Romantik*. Berlin: Duncker und Humblot 1991, S. 19.

¹⁰ Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker und Humblot 1993, S. 11.

¹¹ Spiegl, Andreas/Teckert, Christian: *Prospekt*. Köln: Walther König 2004, S. 103.

¹² Kracauer, Siegfried: „Die Eisenbahn“. In: Ders.: *Schriften*. Bd. V.2: Aufsätze 1927-1931, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 176.