



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Kunsthistorisches Institut

Die Metropole der Nachkriegszeit in der Krise?

Urbanismuskritik in Jacques Tatis *Playtime* (1976)

Nastasja S. Dresler

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-34785

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3478>

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Hauptteil	5
2.1 Jacques Tati: Œuvre, Stilistische Merkmale und Einflüsse	5
2.2 <i>Playtime</i> im Kontext	8
2.2.1 Die Entstehung von Tatis liebstem aber wenig erfolgreichem Film	8
2.2.2 Historischer Hintergrund: Städtebauliche Maßnahmen im Paris der Nachkriegszeit	10
2.3 <i>Playtime</i> als Großstadtsatire: Komische Aspekte einer Zivilisationskritik	11
2.4 Mediale Realisierung des Motivs: Technische Strategien zur Wiedergabe der modernen Großstadt	13
2.4.1 <i>Playtime</i> als impressionistische Studie	13
2.4.2 Der deskriptive Charakter der Bildsequenzen	14
2.4.3 Wiedergabe der urbanen Größendimension durch Weitwinkelaufnahmen und Mittel der Verdichtung	16
2.4.4 Das Kulturerbe als Fiktion: Die Entmaterialisierung des alten Paris in der Spiegelaufnahme	17
2.4.5 Visualisierung der Erfahrung von Transparenz und Standardisierung	17
2.4.6 Die Prägung des sozialen Lebens durch die architektonischen Bedingungen	19
2.4.7 Der Bildwitz: Komik durch Metaphorik	21
2.4.8 Die abschließende Bedeutung des Tons	22
2.5 Fazit	23
2.6 Rezeption	25
3 Schluss	26
4 Literaturverzeichnis	28
5 Filmografie	28
6 Abbildungen	29

1 Einleitung

*PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegeln
ins gallertäubige Drüben,*

*doch
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu öffnen versucht,
ballt sich Atem, dir zu,*

*gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst;
den vergleichnisten Boten
aufhärteste über
an Stimme
an Stoff.*

Diese Verse von Paul Celan können als ein Kommentar auf das von Jacques Tati kritisch wie auch komisch beleuchtete moderne Paris in *Playtime* gelesen werden. Das Werk wurde 1971 in seinem Band *Schneepart* posthum veröffentlicht.¹ Ihre Verbindung zu dem Film herzustellen gestaltet sich nach einer ersten Lektüre dabei nicht ganz einfach. Vorausgesetzt die bessere Kenntnis des filmischen Geschehens und seiner Absicht wollen wir an später Stelle nochmals darauf zurückkommen. Während aus jenen Zeilen das Schwergemüt des Dichters spricht, werden Tatis Betrachtungen, darunter auch der Film, dem das Gedicht entlehnt ist, in der komödiantischen Abteilung verortet. Der Humor des französischen Filmemachers ist jedoch stets ein hinter-sinniger, Kritik und Komik werden miteinander gepaart. Näherer Gegenstand ist die Entwicklung der Großstadt in der Nachkriegszeit und ihr Einfluss auf die im urbanen Raum lebenden Menschen. Im Mittelpunkt stehen die architektonischen Neuerungen der Moderne. Tati unterhält und erhellt den Zuschauer somit nicht nur, sondern überzeugt überdies auch mit aufwendiger Ästhetik: Sein Werk ist weniger eine Erzählung in Bildern als eine Bilderzählung, so wie er mit großer Genauigkeit ein Stadtbild erfasst und seine Architektur zur Diskussion stellt (Vgl. Abb. 1 und 2). Viele *screenshots* der Hochhausfassaden erinnern dabei an Szenen der amerikanischen Fotorealisten wie Edward Hopper (Vgl. Abb. 3).²

Tati bestätigt mit diesen Aufzeichnungen exakt eine Prophezeiung von Luis Buñuel aus dem Jahre 1927, der meinte: „Das Kino wird der getreue Interpret der kühnsten

¹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 222.

² Vgl. Kat. Ausst. Paris 2009, S.98.

Träume der Architektur sein“³. Die Architekten träumen seinerzeit von Städten nach den funktionalistisch-zweckmäßigen Vorstellungen Le Corbusiers (vgl. Abb. 4). In der Nachkriegszeit versucht man dieses Konzept zu verwirklichen.⁴ Die angestrebten Neuerungen betreffen dabei nicht nur den Bautypus, sondern auch die Stadtstruktur. Gegenüber dem Idealbild der Stadt als geschlossene, mittelalterliche Form und der Vorstellung von der Notwendigkeit einer Einheit muten die Absichten der progressiven Architekten, worunter neben Le Corbusier auch Frank Lloyd Wright oder Otto Wagner anzuführen wären, äußerst brutal an. Auch die auf dem Internationalen Kongress für moderne Architektur ausgearbeiteten Ideen sorgen für Irritationen. In der Nachkriegszeit verändert sich jedoch die Ausgangslage für diese radikalen Erneuerungspläne. Mit ihrer Durchsetzung folgen auch die Einwände – vor allem gegenüber den Beispielen aus Übersee. Jane Jacobs Schrift „Tod und Leben grosser amerikanischer Städte“ wirbt für das Gestaltungsprinzip der Kleinteiligkeit und eine Wiederherstellung gesellschaftlicher Inhomogenität sowie eine Aufhebung der funktionalen Gliederung und Reintegration des suburbanen Raums. In diesem 1961 publizierten Werk kündigt sich bereits die postmoderne Skepsis gegenüber der modernen Euphorie an. Dabei blickt die Moderne keineswegs unkritisch auf ihre Entwicklung: Die Inspiration des modernen Stadtbildes durch amerikanische Bauinnovationen wird durch die Beiträge der britischen Zeitschrift *Architectural Review* hinterfragt. Sie zeichnete sich vor allem, wie die Artikelserie *Townscape* (1949) belegt, durch ihre bildbezogene Auseinandersetzung mit der Architektur aus. Die Betrachtung der soziologischen und technischen Aspekte rangiert dabei hinter der visuellen Analyse. Beschworen wird in diesem Zusammenhang die Tradition der altenglischen Stadt entgegen dem globalen Diktat des Nachkriegsmodernismus, das aus den Vereinigten Staaten kommend den europäischen Kontinent erfasst. Stimmen für und wider die Veränderungen konkurrieren fortan miteinander. In den 60er Jahren gab es neben den apokalyptisch gesonnenen Betrachtern, die den kulturellen Verfall fürchteten auch eine distanziert interessierte Gruppe, die in der zunehmenden Präsenz von Reklametafeln wie auch die künstlerische Avantgarde ein Zeichen der Erneuerung und nicht der Bedrohung sahen.⁵ Letztere Euphorie teilt Tati nicht. Seine Spielfilme entstanden in der Phase der nach dem Sozioökonom Jean Fourastié betitelten *Trente Glorieuses*, welche die drei Jahrzehnte des Wachstums nach der Befreiung Frankreichs 1945 bis zur Ölkrise in den 70ern umfasst. Die Gesellschaft und ihre Lebensform ist in dieser Zeit geprägt durch Wiederaufbau, wissenschaftlichen, technischen sowie industriellen Fortschritt. Der Lebensstandard aller Bürger erfuhr eine Erhöhung, Urlaubs- und Freizeitangebote wurden durch eine höhere Mobilität forciert. Die Aufwärtsentwicklung in den zahlreichen geschädigten Städten impliziert jedoch auch eine ‚Ermordung der Stadt‘ und eine ‚Landzerstörung‘, schafft einen Ort der ‚Unwirtlichkeit‘ oder führt sogar zu drastischen Interpretationen eines ‚industriellen Faschismus‘ und Tati weist all diese Folgen als ein europa- bzw. weltweites Phänomen nach. Er thematisiert in seinen Filmen das technisierte Wohnen, die Konsequenzen der Motorisierung, das Geschäft mit der Freizeit und in *Playtime* im Besonderen den Untergang des Individuums in der dehumanisierten Architektur der Großstadt. Tati illustriert, wie die Träume der Architekten, die in einem Bestreben nach einer lebenswerteren Welt bestanden,

³ Zitiert nach Winfried Nerdinger, in: Kat. Ausst. München 2004, S. 5.

⁴ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 5.

⁵ Vgl. Stierli 2008, S.62.

in einer Destruktion von Lebensraum und -qualität gemündet sind.⁶ Er exemplifiziert mit seinem Porträt des kleinen Mannes die Konzepte und Theorien über das moderne städtische Leben und demonstriert die Normierung des Verhaltens und die Standardisierung von Arbeits- und Wohnraum unter Einfluss der modernen Städteplanung.⁷ *Playtime* reiht sich in diese Aufzeichnung ein und bietet dabei ideales Bildmaterial für eine kunst- bzw. architekturgeschichtliche Analyse. Dabei ist die filmische Aufzeichnung eines Stadtbildes nicht erst ein Phänomen der Nachkriegszeit: Die Darstellung von einer mit Hochhäusern bevölkerten Stadt kennen wir auch schon aus Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) (vgl. Abb. 5). Der sich ankündigende Architekturtyp der Moderne realisiert sich hier beispielhaft in der deutschen Hauptstadt. Der Film der Weimarer Zeit präsentiert erste Rezeptionen der sich etablierenden amerikanischen Architektur und diskutiert die Verteidigung europäischer Idealvorstellungen gegenüber diesen Einflüssen. Auch Hans Werckmeisters *Algol* (1920) (vgl. Abb. 6) ist ein Zeugnis früher Dokumentation der Hochhausstadt. Getoppt wurden diese Anfänge durch Fritz Langs *Metropolis* (1927) (vgl. Abb. 7) mit einem Bild der Stadt als Menschenverspeisendes Ungeheuer, das zugleich mit seiner visionären Monumentalität und dem nächtlichen Farbspiel besticht. Letzterer Aufzeichnung gingen Fotografien vom New Yorker Broadway voraus (vgl. Abb. 8).⁸ Unter weiteren nennenswerten Produktionen aus Amerika, die mit ihren Werken auch das gegenwärtige Stadtbild thematisierten, wären auch Hal Roachs *Safety Last!* (1923) (vgl. Abb. 9)⁹ anzuführen, Murnau rückt auf mit *Sunrise* (1927) (vgl. Abb. 10)¹⁰ und nicht zu vergessen David Butlers *Just imagine* (1930) (vgl. Abb. 11).¹¹ Wie *Playtime* diesen Auftakt nun auf besonders originelle und zugleich aufwendige Weise fortsetzt, wird im Folgenden darzustellen sein.

2 Hauptteil

2.1 Jacques Tati: Œuvre, Stilistische Merkmale und Einflüsse

Jacques Tati war in den 50er Jahren in Europa und den USA ein gefeierter Filmemacher.¹² Dabei hat er erst spät im Alter von vierzig Jahren mit der Filmproduktion begonnen.¹³ Nach dem Dreh von Kurzfilmen und der Besetzung von Nebenrollen in den Produktionen von Kollegen drehte er seine Erfolgsserie mit der Figur des Monsieur Hulot in *Die Ferien des Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967), *Traffic* (1971) und *Parade* (1973).¹⁴ Sein erfolgreichster und überhaupt meist gesehener Film in

⁶ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 5f.

⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

⁸ Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 1996, S. 33f.

⁹ Vgl. Ebd., S. 35.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 36.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 37.

¹² Vgl. Nabakowski 1996, S. 6.

¹³ Vgl. Ebd., S. 11.

¹⁴ Vgl. Nabakowski 1996, S. 17.

Frankreich war *Mon Oncle*. Die für seine Werke charakteristische komische Hauptfigur amüsiert den Zuschauer mal in der Rolle des kleinbürgerlichen Touristen in der Bretagne, mal als Orientierungsloser in der Stadt.¹⁵ Unvollendet und als seine Verabschiedung gedacht, blieb das Werk *Confusion*.¹⁶ Innerhalb von zwanzig Jahren entstanden, haben die Spielfilme alle eine thematische Gemeinsamkeit: Sie behandeln den Konflikt, in dem der Mensch mit seiner technisierten Lebenswelt steht. Neben der inhaltlichen Überschneidung sind seine Werke auch durch den eigentümlichen Stil des Produzenten zu identifizieren: Tati vermengt Stumm- und Tonfilm und implementiert klassische Gags und narrative Elemente in einen modernen, aktuellen Kontext.¹⁷ Komische Situationen, exakt bestimmte Charaktere, kuriose Geräuschkulisse, Nutzung der Leinwandgröße und Tempo des Vorgehens sind in der Inszenierung genau aufeinander abgestimmt und machen die Ergebnisse so kunstvoll.¹⁸

Eine Einordnung in eine bestimmte Filmtradition ist dennoch schwierig.¹⁹ Der französische Film der Depressionszeit mit namhaften Produktionen von Jean Renoir und René Clair ging Tatis Wirken in Hinblick auf den Kunstcharakter voraus.²⁰ Obwohl seine Werke voll komischer Elemente sind, wie vorausgeschickt, lassen sie sich nicht restlos unter dem Komödiengenre subsumieren. Hinsichtlich einer Gattungsbestimmung kann die Komödientradition in Frankreich aber zu mindestens als einflussreich angeführt werden. Die Komödie war zu Beginn des 20. Jahrhunderts das französische Genre schlechthin. Manche Parallelen mit Chaplin können durch diese gemeinsamen Wurzeln erklärt werden. Ein entscheidender Impuls kommt dabei im engeren Sinne von dem Komödienproduzenten Max Lindner. Lindner arbeitete nicht mit Verfolgungsjagden, gestischen Witzen oder technischen Kniffen, sondern konzentrierte sich auf eine Filmfigur, die seine verlorene Würde wiederherzustellen versuchte. Ähnlich versucht auch der etwas tollpatschige Monsieur Hulot an seinem Image zu arbeiten.²¹ In seinem ersten eigenen Filmprojekt *Tatis Schützenfest* stand noch der Postbote François im Mittelpunkt des Geschehens. Tati wollte jedoch einen universalen, flexiblen Charakter, der sich in verschiedene Kontexte einfügen ließ. (Zu der Figur des Hulot wurde er wohl während seiner Zeit beim Militär durch einen Feldweibel mit besonders gutmütigen Wesen und einem Architektenfreund mit komischen Gang angeregt.)²² Wie bereits angedeutet bilden die Übereinstimmungen mit Charlie Chaplin einen beliebten Referenzpunkt. Chaplin war in der frühen Komödienproduktion als die Clownfigur schlechthin anerkannt. Sie prägte auch die Assoziation von Tatis Hulot.²³ Dabei distanzierte dieser sich persönlich jedoch dezidiert von diesem Vergleich. Von dem imitierten Dandytum eines Chaplin bei Tatis Protagonisten keine Spur. Hulot bescheidet sich und ist nicht unzufrieden dabei, während Chaplin die Sehnsucht nach dem *social climbing* repräsentiert.²⁴ Im Gegensatz zu Chaplin hätte Tati

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 19.

¹⁷ Vgl. Maddock 1984, S. 11.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 11.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 13.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 38.

²¹ Vgl. Ebd., S. 16f.

²² Vgl. Ebd., S. 60.

²³ Vgl. Ebd., S. 18.

²⁴ Vgl. Nabakowski 1996, S. 49.

darüber hinaus seine Arbeitsweise nicht von außen prägen lassen. Er war ein Solokünstler, der kein Interesse an einer Zusammenarbeit mit der Filmindustrie hatte. Tati selber verglich sich somit lieber mit Buster Keaton. Keaton hatte einen komischen Typen kreiert, dessen versteinerte Miene Hulot adaptiert hat. Auch Keaton zeigt einen Einzelkämpfer in einer erdrückenden Welt – so wie auch Tatis Protagonist sich in einer versachlichten Gesellschaft zurechtfinden muss – und konfrontiert den Menschen mit der Allmacht des Maschinellen.²⁵ Tati bestand insbesondere auch auf eine Unterscheidung von der von Chaplin entwickelten eigentümlichen amerikanischen Form der Situations-Komik. Seine Gags werden nicht von der Hauptfigur ersonnen, sondern ergeben sich aus der Wahrnehmung der Realität. An einer Abbildung der Wirklichkeit war Tati sehr gelegen. Die Gags passieren Hulot einfach. Sie sind nicht konstruiert, sondern ergeben sich aus den beobachteten Situationen. Das Komische findet sich in der Welt selber.²⁶ Die Mehrzahl der witzigen Einlagen arbeitet sich somit an den Merkmalen der Architektur und dem öffentlichen Raum der 70er Jahre ab.²⁷ Tati hangelt sich dabei nicht einfach von einem Gag zum nächsten: Seine Komödie bildet ein rundes Ganzes mit abgeschlossenen Einlagen.²⁸

Schwer einzuordnen ist Tatis Art von Stummkino auch in eine zeitliche Epoche. Darauf, dass er sich aus der Perspektive der Postmoderne einer Betrachtung der Moderne annähert, deutet seine Haltung zum Denkmalwürdigen hin: In der Architektur der Postmoderne wird das Ornament wiederentdeckt und so könnten man den Schluss ziehen, dass Tati die Moderne kritisiert, die die Forderung von Adolf Loos nach Beseitigung des Ornaments eingelöst hat. Zugleich sind die Betongiganten, die sich in die Stadtmitte drängten, auch ein Produkt postmodernen Bauens. Das Zeitalter steht hier im Widerspruch mit sich selber – nicht minder wie auch die Moderne, die genauso gegenläufige Tendenzen mit kritischen Formulierungen an den Hochhausbauten kennt. Möglicherweise beziehen sich seine Einwände somit auf Moderne als auch Postmoderne – und auf den Irrsinn epochaler Kategorisierung und Homogenisierung. Tatis Botschaft bleibt eindeutig und somit ist es vielleicht auch unerheblich, vor welchem stil- und ideengeschichtlichen Horizont er operiert und eine rein zeitliche Einordnung vorzuziehen: Gegenstand seiner Kritik ist das Bauen in der Nachkriegszeit, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder der benannten Zeit der *Trente Glorieuses*.²⁹

Tatis Filmproduktion ging seine Varieté-Tätigkeit voraus: Undenkbar wäre ihre Gestalt ohne die Erfahrungen aus Pantomime-Praxis und Slapstick-Einlagen in Theater, Zirkus und Kabarett. Davor hatte er sich als impressionistischer Maler betätigt. Die mediale Wandlung ist somit eine gewaltige, wenn auch, wie sich noch zeigen wird, stilistisch völlig kohärente.³⁰ Mit seinem letzten Spielfilm *Parade* kehrte er wieder auf die Zirkusbühne zurück.³¹ Die Erwartungshaltung des Live-Publikums, die Tati während seiner Phase der Bühnenarbeit erfahren hat, hat ihm gelehrt, sich auf das Notwendige zu konzentrieren. Er war der festen Überzeugung, dass man, um eine gute

²⁵ Vgl. Maddock 1984, S. 21f.

²⁶ Vgl. Nabakowski 1996, S. 39ff.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 231.

²⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 175.

²⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 8f.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 11.

³¹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 17.

Filmkomödie zu drehen, vormals den direkten Kontakt zum Zuschauer erlebt haben muss.³² In *café-concerts* trafen Leute aus allen Gesellschaftsschichten zusammen, um sich bei der Einnahme von Getränken unterhalten zu lassen. Tati glaubte an die Vereinigung von Kunst und Leben wie seine Kollegen aus der Fluxus- und Happening-Szene. Er vermisste dies in der Kinokultur seiner Zeit, in der der Rezipient in einem dunklen Raum das Geschehen für sich alleine verarbeitet.³³

Nach dem Erhalt seines Oscars für *Mon Oncle* 1959 bekam Tati viele Angebote von Filmstudios in Hollywood, doch lehnte er diese ab. Tati blieb Avantgardist, der sich einer Ökonomisierung und Anpassung seiner Werke an die Erwartung der Mehrheit verwehrt – weshalb *Playtime* schließlich auch scheitern musste.³⁴ Er zog weniger Interesse als die Starregisseure auf sich, da seine Produktionen mit einer vielschichtigeren kritischen Botschaft versehen waren und besonders *Playtime* dem Publikum abverlangte, das Geschehen vor diesem Hintergrund zu lesen, um in ihm den tieferen Sinn entdecken zu können.³⁵

2.2 *Playtime* im Kontext

2.2.1 Die Entstehung von Tatis liebstem aber wenig erfolgreichem Film

Das Lexikon des Internationalen Films rezensiert *Playtime* wie folgt:

„[Der Film ist eine] Satire auf die Hektik und Vermassung des modernen Menschen in der Großstadt, auf seinen Kampf mit den Auswüchsen einer bis zur Gesichtslosigkeit normierten Zivilisation und den Tücken des Objektes. (...) Ein von melancholischer Herzlichkeit geprägtes Welttheater, organisiert wie ein filmisches Ballett, das keiner Geschichte bedarf, sondern nur Bewegungen und Begegnungen als Initialzündungen braucht. Ein bisweilen etwas betuchlicher, stets aber intelligent unterhaltender Spaß von hohem ästhetischem Reiz.“³⁶

Die Handlung in *Playtime* ist nicht sonderlich komplex. Der Film beginnt auf dem Flughafen von Orly, wo eine Gruppe amerikanischer Touristinnen landet und zu einer Stadtbesichtigung aufbricht. Gleichzeitig begegnen wir Monsieur Hulot, der sich aufmacht, seine Verabredung, Monsieur Giffard, in Paris zu treffen und sich in eine Irrfahrt durch die Metropole begeben wird, auf der die beiden sich immer wieder verpassen werden. Die Wege Hulots kreuzen dabei immer wieder die der Touristinnen. Die Handlung gipfelt in einem Fest im Restaurant *Royal Garden*. Zwischen Hulot und einer der Touristinnen, Barbara, zeichnet sich eine Annäherung ab. Mit ihrer Abreise bricht diese aber wieder ab.

Der Film sollte in Deutschland zunächst unter dem Titel „Tatis Feiertage“ gezeigt werden. Die in allen übrigen Ländern erfolgende Beibehaltung des englischen Titels gründete sich auf die breite Kritik an der deutschen Entsprechung. Der Originaltitel,

³² Vgl. Maddock 1984, S. 38.

³³ Vgl. Nabakowski 1996, S. 14.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 28.

³⁵ Vgl. Maddock 1984, S. 13.

³⁶ Vgl. LdIF, S. 5520f.

so bedachten die Verantwortlichen, war unübersetzbar. Währenddessen überlegte man sich für die deutschsprachige Version den vermeintlich besseren Titel „Tatis Herrliche Zeiten“. Tati selber erklärte seine Wahl mit der zunehmenden Verbreitung von Anglizismen auch in der französischen Sprache, so dass er seine ursprünglich angedachte Bezeichnung *Récreation* verwarf und das gegenwärtige Pariser Leben unter den Vorzeichen einer modischen, also englischen, Betitelung präsentieren wollte: Der moderne Pariser pflegt *hobbies*, fährt ins *week-end* und raucht die Zigarettenmarke *Flash*. Inhaltlich ist der Titel dahingehend zu verstehen, dass in dem Film der Aufenthalt ausgewählter beispielhafter Menschen über zwei Tage und Nächte in der Metropole porträtiert wird- ein Zeitabspann, der der Freizeit und dem Urlaub dient, also zum „Spielen“ gedacht ist.³⁷

Das neue Werk trägt sich nicht in einem verschlafenen Nest in der französischen Provinz, an einem beschaulichen Urlaubsort oder dem Vorstadtmilieu, sondern im Herzen der hochmodernen Hauptstadt zu.³⁸ Die exklusiv zu diesem Zweck außerhalb von Paris errichteten Kulissen bildeten eine eigene Stadt und trugen darum auch den Namen *Tativille*. *Tativille* war für die potentielle Beherbergung von 15.000 Einwohner ausgelegt: 50.000 m³ Beton, 4.000 m² Kunststoff, 1.200 m² Glas wurden auf einer Fläche von 15.000 m² zu gigantischen Bauten heraufgezogen.³⁹ Ein eigenes Elektrizitätswerk generierte eine authentische Beleuchtung für Ampeln, Reklamefelder, Wohnzimmerlampen und sonstiges Equipment. Das Filmteam nutzte in diesem Bezirk eine Kantine sowie seine Garderobe und Aufnahmestudios. Tatis Versuch die zu einer Touristenattraktion erwachsene Retortenstadt für Nachwuchscineasten zu erhalten scheiterte jedoch am nächst gelegenen Autobahnbauprojekt der Stadt Paris.⁴⁰ Für die Errichtung dieses überwältigenden Settings arbeitete der Produzent mit dem Filmarchitekten Jacques Lagrange zusammen. Dieser entwarf nicht nur die Kulisse der Tati-Stadt (vgl. Abb. 12–15), sondern wirkte auch als Co-Drehbuchautor mit. Mit der Wertschätzung für seine Arbeit belegt sich sein über eine Kritik an der Urbanität hinausgehendes Interesse an ihrer exakten Wiedergabe.⁴¹ Die Errichtung der Gebäude folgte dabei einem Vorbild: Mies van der Rohes Seagram-Building (vgl. Abb. 16) und das Lever-Building von Skidmore, Owings und Merrill (vgl. Abb. 17) prägten die Gestaltung wesentlich. Die Häuserkulisse stand auf Schienen und konnte beliebig arrangiert werden. Langrange äußerte sich selber selbstbewusst zu dem Werk, er habe damit den Abschluss des berühmten, die Stadtkulisse prägenden Bürokomplexes *La Defense* (vgl. Abb. 18) vorweggenommen.⁴²

Obwohl Tati für diese Maßnahmen ein Budget von 12 Millionen DM zur Verfügung stand, verschuldete er sich mit 4,5 Millionen DM. Mit der Inszenierung in Hollywood-Dimension hatte Tati sich verhoven. Der Film floppte an der Kinokasse. Dies war zum einen auf die komödienuntypische, künstlerisch anspruchsvolle Gestaltung des Werks selber zurückzuführen. Zudem, und dieser Umstand kam als technisches Hindernis hinzu, verfügten die meisten Kinos nicht über die Abspielmöglichkeiten der von Tati ausgewählten anspruchsvollen 70mm Produktion und er war nicht bereit, die Auf-

³⁷ Vgl. Nabakowski 1996, S. 224f.

³⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 101.

³⁹ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 8.

⁴⁰ Vgl. Maddock 1984, S. 102.

⁴¹ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 7f.

⁴² Vgl. Ebd., S. 48.

nahmen auf 35mm zu transformieren. Somit verspätete sich die Ausstrahlung in den USA schließlich auch noch um sieben Jahre.⁴³ Als wären diese Faktoren einer Entlohnung der intensiven Bemühungen nicht hinreichend abträglich gewesen, nahm man für die englische Fassung auch noch eine Kürzung des Films von zweieinhalb auf zwei Stunden vor.⁴⁴

2.2.2 Historischer Hintergrund: Städtebauliche Maßnahmen im Paris der Nachkriegszeit

Der Produktion von *Playtime* geht eine Zeit voraus, in der die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts mit den Modernisierungsbestrebungen der Nachkriegszeit quasi einer zweiten Welle der Haussmannisierung unterzogen wird. Indem man große Boulevards durch den Stadtkern pflügte, um monumentale Sichtachsen auf die wichtigen Stadtzentren, für deren Konzipierung der Stadtplaner Georges-Eugène Baron Haussmann verantwortlich war, herzustellen, sollte der Stadt bereits hundert Jahre zuvor ein neues Gesicht verliehen werden. Die überfällige Realisierung der Ideen des Bauhauses, die in den 20er/30er Jahren die Modernität als eine Ideologie verkauft hatten, die im Dienst der Gesellschaft stand, bedeutet jedoch unter den sozio-ökonomischen Bedingungen der 60er Jahre eine gegenteilige Versklavung der Menschen durch die uniformierte, gleichförmige und funktionalisierte Architektur.⁴⁵ Sie betrifft das tägliche Leben in der Stadt – im Wohnraum wie am Arbeitsplatz. Die Schaffung von neuen Bauten läuft nach Ende des 2. Weltkriegs dabei erst zögerlich an, da man sich nach der Besatzungszeit zunächst auf infrastrukturelle und industrielle Entwicklung konzentriert.⁴⁶ Die Stadtplaner halten noch relativ lange an den Verhältnissen nach 1945 fest. Somit machen sich die Architekten gegenüber dem Ministerium für Wiederaufbau und Urbanismus für eine Anpassung des Stadtbildes an den sozialen, industriellen und technischen Wandel stark. 1959 schließlich werden einige hundert Hektar für eine neue, repräsentative Bebauung zur Verfügung gestellt. Nach dem Plan „Paris de l’an 2000“ nimmt man sich zahlreiche, aus dem 19. Jahrhundert weitestgehend unberührt hervorgegangene Viertel vor. Projekte wie *Maine-Montparnasse* (1958-77), *Front de Seine* (1966-78) (vgl. Abb. 19) oder *Secteur Italien-Gobelins* (1964-74) tragen zur radikalen Erneuerung des Stadtbildes bei⁴⁷ und am Stadtrand schafft man große Wohnsiedlungen, die gegenüber dem alten Einfamilienhaus wesentlich komfortabler sind. Zur gleichen Zeit beleben Angebote von Haushaltsgegenständen und Konsumgütern den Markt. Nach der Erleichterung durch Kühlschranks und Waschmaschine erwacht schließlich auch das Interesse an Inneneinrichtung. Modernes Design ersetzt zunehmend rustikale Funktionalität. Mit der Erlebnisorientierung wächst auch der Tourismus. 1950 eröffnete in Paris die erste Messe für Sport- und Camping. Dieser Event fügt sich in das Bild der rasend wachsenden Urbanisierung im Sinne einer konsequen-

⁴³ Vgl. Nabakowski 1996, S. 239f.

⁴⁴ Vgl. Maddock 1984, S. 117.

⁴⁵ Vgl. AlSayyad 2006, S. 116.

⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 11.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 19.

ten Kultivierung: auch der Abenteurer nächtigt nicht mehr in der freien Natur, sondern siedelt zum Campingbus über.⁴⁸

Der Slogan „Ärmel Hochkrempeln und Anpacken“ ist seit dem Beginn der besatzungsfreien Zeit nicht abgebrochen. In der Stadt verwirklicht sich die Forderung nach stetiger Produktionssteigerung durch die wachsende Industrie. So steigt das Bruttoinlandsprodukt sowie durchschnittliche Einkommen von 1950 bis 1958 um 41 %. Von 1951 bis 58 wächst die Zahl der Fahrzeugbesitzer von 1,7 auf 4 Millionen.⁴⁹ Für Behörden und bedeutende Firmen müssen zunehmend moderne Repräsentationsbauten errichtet werden. Paris forciert das moderne Bauen somit nicht nur um der Steigerung der Wirtschaftskraft willen, sondern auch, um ihre internationale Stellung als Metropole abzusichern – und: um mit der Dimension der Städte in Übersee konkurrieren zu können, die mit ihren Konstruktionen aus Stahl und Glas das Bild moderner Urbanität, wie im Vorfeld erläutert, prägten. Der Aufschwung erfordert schließlich – ebenfalls inspiriert durch die Bauweise in den Vereinigten Staaten – einen Ausbau in die Höhe: so beginnen in den Augen vieler Betrachter Anfang der 70er Jahre die Türme in dem historischen Panorama der *Champs-Élysées* zu stören. Die Moderne droht das Kulturerbe zu übertrumpfen⁵⁰ und die Abneigung gegenüber den modernen, standardisierten Städten und die Substituierung des Altstadt-kerns durch gesichtslose, uniforme Blöcke von öffentlichen und Verwaltungsgebäuden sowie Sozialbauten wächst kontinuierlich⁵¹ und so wird der Wettlauf um Höhe und Dichte schließlich mit einer Wiederentdeckung und Wertschätzung des alten Bestandes eingedämmt. Tati registriert die Gefahr der Veränderungen sehr früh und konfrontiert uns mit der Frage nach der tückischen Dialektik von Umbaunotwendigkeit und Schutz der kulturellen Schätze.⁵²

2.3 *Playtime* als Großstadtsatire: Komische Aspekte einer Zivilisationskritik

Die moderne Großstadt ist der eigentliche Protagonist des Films. Die Menschenströme gleichen Epiphänomenen, die in ihrer an die architektonischen Richtlinien der standardisierten Bauweise angepassten Bewegung ein eigenes Muster bilden. Der Blick auf die Massen ist dabei distanziert und unpersönlich – Siegfried Kracauer sieht in dieser pantomimischen Ornamentbildung eine ästhetische Repräsentation der ökonomischen Rationalität, die in der gegenwärtigen Gesellschaft Einzug gehalten hat.⁵³ Die sich verbreitende solitäre Wohnform und Etablierung des Autos als Fortbewegungsmittel sowie die allgemeine Hektik und Anpassung des Einzelnen an den Arbeitsrhythmus des Stadtbetriebes verhindert eine Pflege von zwischenmenschlichen Beziehungen. Die grundlegenden natürlichen menschlichen Bedürfnisse werden dem Effizienzdogma unterstellt.⁵⁴ Das Wachstum der Stadt ist somit in jeder Hinsicht eine Aufhebung des Natürlichen. Die Natur wird nicht nur aus der Stadt verdrängt, sie wird um sie herum in der Expansion aufgezehrt und fällt der urbanen Gleichförmig-

⁴⁸ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 11f.

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 15f.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 15.

⁵¹ Vgl. AlSayyad 2006, S. 9.

⁵² Vgl. Ebd., S. 19.

⁵³ Vgl. Nabakowski 1996, S. 227.

⁵⁴ Vgl. Maddock 1984, S. 139f.

keit zum Opfer, oder, um es mit einem gängigen Kontrastpaar analog zur Stadt-Land-Dichotomie auszudrücken: Natur wird von Kultur aufgezehrt – wie im Rahmen der historischen Kontextualisierung bereits angerissen wurde.⁵⁵ Gleichzeitig scheint dieser Trumpf seine Feldherren zu überfordern: Die Erfinder verstehen irgendwann die Komplexität ihrer Erfindungen selber nicht mehr.⁵⁶ In dieser völlig funktionalisierten und durchorganisierten Welt scheint nichts zu klappen und dann aber irgendwie wieder doch alles seinen gewohnten Lauf zu nehmen.⁵⁷ Die Bewohner wissen die neuen Geräte nicht zu bedienen und gelangen doch irgendwie an ihr Ziel.

Mit Monsieur Hulot und seinem Irrgang durch den Großstadtdschungel wird jedoch nicht nur eine zynische, kritische, sondern, wie einleitend angekündigt, auch äußerst amüsante Perspektive auf das moderne städtische Leben geworfen.⁵⁸ Dabei hat Hulot nichts von der Souveränität eines Charlie Chaplin: Der urbane Wahnsinn versetzt ihn regelrecht in Panik. Während Chaplin sich seiner Lage bewusst ist, versteht Hulot oft gar nicht, wie ihm geschieht.⁵⁹ Er stolpert von einer Bredouille zur nächsten und sieht sich dabei mit komplexen lebensweltlichen Strukturen mit technischen Apparaten konfrontiert – wie es jedem anderen im urbanen Chaos auch passieren könnte.⁶⁰ Wie vormals schon angedeutet zeichnet Tati das Bild einer Welt, der die Komik innewohnt. Er muss diese nur noch freilegen bzw. einfangen.⁶¹ Er präsentiert somit also keine Situationskomik, in der ein Einzelner sich dumm und lachhaft benimmt, sondern karikiert die Menge und ihre grotesken Handlungen.⁶² Die Mitglieder der städtischen Gesellschaft machen sich zum Narren, indem sie dieses Spiel mitspielen. Und je öfter sie in diesem Mitspielen gezeigt werden, desto lächerlicher werden sie. Die Wiederholung ist daher ein Mittel der Komik aber auch der Einsicht.⁶³ Da die Gags nicht konstruiert, sondern tatsächlich möglich sind, wird Tati seinem Anspruch auf Realitätsnähe gerecht. Obendrein gewinnen sie dadurch wiederum an Witz.⁶⁴ Dialoge sind dabei selten und unnötig. Tati findet hinreichend komisches Potential in der Darstellung des Menschen in der täglichen Begegnung mit der urbanen Technik. Die menschliche Stimme ist ein Ausdrucksmittel unter zahlreichen anderen: Die Akteure erzeugen die Komik daher nicht durch das Gespräch, sondern das Übertreiben eines Verhaltens.⁶⁵

⁵⁵ Vgl. Nabakowski 1996, S. 233.

⁵⁶ Vgl. Maddock 1984, S. 140.

⁵⁷ Vgl. Haberer 1996, S. 75.

⁵⁸ Vgl. AlSayyad 2006, S. 101.

⁵⁹ Vgl. Maddock 1984, S. 20.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 18.

⁶¹ Vgl. Maddock 1984, S. 175.

⁶² Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 47.

⁶³ Vgl. Maddock 1984, S. 140.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 25f.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 11.

2.4 Mediale Realisierung des Motivs: Technische Strategien zur Wiedergabe der modernen Großstadt

Die Erfahrungen der Stummfilmzeit erklären mitunter Tatis verstärkte Ausrichtung auf das bild- und nicht kommunikationsbezogene Geschehen.⁶⁶ Dieser Umstand qualifiziert seine Werke umso mehr für eine Betrachtung aus kunstgeschichtlicher Perspektive. Intention und Aussage des Films werden wie auch bei anderen Fällen aus der Bildenden Kunst durch ästhetische Mittel entsprechend kommuniziert. Im Folgenden soll anhand zahlreicher (Bild-)Beispiele die Korrespondenz zwischen Methode und Sinndimension aufgeklärt werden.

2.4.1 *Playtime* als impressionistische Studie

Tati vergleicht die Wirkung seiner Filme mit der impressionistischen Gemälde: Je länger man sie betrachte, desto intensiver würden sie auf einen wirken.⁶⁷ Er bezeichnet sich auch nach Verlassen seines anfänglichen Betätigungsfeldes der bildenden Kunst als Maler, der die flüchtigen Eindrücke seiner Umgebung festhält – wenn auch in einem anderen Medium. Dabei fängt er jedoch nicht nur visuelle Eindrücke ein: Die Vernachlässigung einer Aufzeichnung von Dialogen schließt nicht die akustische Aufzeichnung aus und so begründet das Spektrum von kuriosen Lauten und Geräuschen nach Tati vielerorts die Komik der Situationen – viel eher als die Semantik von Gesprächen es könnte.⁶⁸ So haben auch oder erst recht die Bilder der Metropole in *Playtime* impressionistischen Charakter. Sie gleichen dank der transparenten Glasarchitektur einer diffusen Lichtmalerei ohne räumliche Tiefe (vgl. Abb. 20). Die Möglichkeit von Orientierung und Wohlbefinden wird in diesem Kontext in Frage gestellt.⁶⁹ Impressionistisch und für die Wahrnehmung der Großstadt prägend sind auch die Momente der Singularität, des Splitterhaften, Punktuellen, Momentanen, Fragmentarischen, Variablen und nicht zuletzt der Flüchtigkeit.⁷⁰ Die Zerstückelung zeigt sich nicht nur auf der Bildebene, sondern auch anhand der narrativen Struktur. Die Sequenzen sind vielgliedrig – ein typisch postmodernes Merkmal an dieser Stelle. Es fehlt eine Einheitsstiftende Erzählstruktur. Als Bindeglied kann am ehesten noch die Figur des Monsieur Hulot begriffen werden.⁷¹ Die Reduzierung der Handlung und erzählerischen Komplexität dient der Fokussierung auf die Parodie der stilllosen, einfältigen, bürokratischen Architektur.⁷² Und Dekonstruktion anstelle von Handlung ist dabei wieder ein impressionistisches Merkmal – und ein Grund für die Unvereinbarkeit seiner Vorgehensweise mit dem Hollywood-Kino.⁷³

Um den impressionistischen Charakter noch zu steigern, sehnte Tati sich als Kind der Ära von Schwarz-Weiß-Aufnahmen nach Farbe.⁷⁴ Vor der Produktion von *Playtime*

⁶⁶ Vgl. Haberer 1996, S. 69.

⁶⁷ Vgl. Maddock 1984, S. 150.

⁶⁸ Vgl. Nabakowski 1996, S. 224.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 233f.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 86.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 72ff.

⁷² Vgl. Ebd., S. 232.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 87.

⁷⁴ Vgl. Nabakowski 1996, S. 92

entwickelt er sogar ein eigenes Farbverfahren zur Einfärbung alter Schwarz-Weiß-Produktionen namens *Scopochrome*. Seine Erfindung fand jedoch keine Anwendung.⁷⁵ Darüber hinaus hat die Farbe das wichtige Merkmal, ein Element der populären Massenkultur und somit der Illustration des sozialen Alltags dienlich zu sein.⁷⁶ So nutzt Tati in *Playtime* die Innovation des Farbfilms auch zu dem Zweck, Gefühle und soziale Milieus zu betonen, aber auch um Provinz und Stadt in ihrer spezifischen Phänomenalität zu unterscheiden.⁷⁷ In *Trafic* vermag die satte Farbe der Landschaft es daher erst, den Kontrast zur Stadt zu verdeutlichen.⁷⁸ Bei der Betrachtung von *Playtime* stellt sich hingegen ein merkwürdiger Effekt ein: Obwohl Tati seinen Film in Farbe gedreht hat, wirken die Aufnahmen zu Beginn nicht sehr satt. Es dominieren abgestufte Grautöne. Die Leuchtkraft wird erst in der zweiten Hälfte des Filmes mit der Festivität gesteigert- einem sozialen und befreienden Ereignis, welches es in ebensolcher Farbigkeit vor dem Hintergrund des erdrückenden, faden Lebensraumkontextes auszudrücken gilt. Die Bedeutung dieser Szenen wird an späterer Stelle noch ausführlicher zu diskutieren sein.⁷⁹

2.4.2 Der deskriptive Charakter der Bildsequenzen

Playtime ist vor dem Hintergrund dieser Eigenschaften ein deskriptives, sachorientiertes Vorgehen zu attestieren – erst durch die Person des Monsieur Hulot, der beispielhafte Erfahrungen in der Metropole sammelt, kommt eine wenn auch zurückhaltende dramatische Komponente hinzu.⁸⁰ Das Werk kann daher auch als eine Art demokratische Komödie beschrieben werden: Hulot ist nicht mehr oder weniger präsent als die übrigen Personen bzw. Personengruppen. Er erfüllt eben nur eine exemplarische Funktion und spielt keine Sonderrolle. Verstärkt wird dies durch die Einführung eines Doppelgängers.⁸¹ Während Hulot auf seine Verabredung im Bürogebäude wartet und auf und ab marschiert, die Räumlichkeiten inspizierend, wird er immer nebensächlicher: Das Gebäude tritt in den Vordergrund.⁸² Das öffentliche Leben ist für Tati interessanter als das Seelenleben Einzelner und so zieht er ein Gesellschaftsportrait der Darstellung von Einzelschicksalen vor. Den Protagonisten kommt jedoch die wichtige Aufgabe zu, als Identifikationsbrücken zu fungieren: Eine Menschenleere Stadt käme nie einer realen Stadt gleich und wäre für den Zuschauer eine Fiktion, die ihn persönlich nicht tangiert. Die beschriebene Strategie ist ein Grundmerkmal von Tatis Schaffen, doch mit *Playtime* sind die Hauptfiguren auf dem Höhepunkt ihrer Depersonalisierung angelangt.⁸³

Monsieur Hulot hat in Tatis Produktionen eine Wandlung durchlaufen. Tati spielt sich in der Rolle des Tollpatsches als Zivilisationskritiker, vollzieht dies hier jedoch

⁷⁵ Vgl. Maddock 1984, S. 164.

⁷⁶ Vgl. Nabakowski 1996, S. 93.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 93.

⁷⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 164.

⁷⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 101.

⁸⁰ Vgl. Haberer 1996, S. 76.

⁸¹ Vgl. Maddock 1984, S. 106.

⁸² Vgl. Haberer 1996, S. 75.

⁸³ Vgl. Maddock 1984, S. 148.

nicht als komischer Exzentriker wie in vorherigen Werken, sondern aus beobachtender Distanz. Er verweilt an bedeutungslosen Orten und streift langsam durch die Szenerie. Er nimmt eine Lektüre der Stadt und ihren Erscheinungen auf und strömt mit den Massen durch die Pariser Straßen wie auch der Baudelaire'sche Flaneur etwa 100 Jahre zuvor. Er ist gefesselt von den Eindrücken, doch zugleich durch das Neuartige bedrückt.⁸⁴ Nach der These der Architekturtheoretikerin Joan Ockman kann Hulot aber auch als der idealtypische zerstreute Betrachter nach der Vorstellung von Walter Benjamin betrachtet werden, der schaut ohne zu sehen und sowohl ein Produkt als auch eine Repräsentation der Moderne und ihren Enttäuschungen darstellt.⁸⁵ Dabei trägt er wenig individuelle Züge, sondern scheint ununterscheidbar: Er geht in der Masse nahezu unter und verliert seine Hauptrolle gegenüber dem urbanen Treiben. Auf die Deindividualisierung der Person wird dabei an späterer Stelle nochmals näher einzugehen sein. Oft wird Hulot auch in der unpersönlichen Rückenansicht gezeigt. Und dabei steht nahezu auf derselben Ebene wie der Zuschauer. Mal hat er diesem gegenüber wieder das Privileg sich in der Szenerie bewegen zu dürfen, mal steht er plötzlich sogar im Zentrum des Geschehens,⁸⁶ dabei eingeschüchtert von der Konfrontation mit der konsequenten Ästhetisierung der Lebenswelt – sprachlos eben. Das Gefühl der Bedrängung und Verunsicherung durch diese Eindrücke drückt sich aber auch ganz allgemein durch seinen Habitus aus. Körpersprache und Pantomime sind seine Mitteilungszeichen- die sehr verhalten zum Einsatz kommen:⁸⁷ Hulot scheint sich beinahe kaum zu trauen er zu sein. So wie er die Handlung nur pointiert ohne eigentlicher Dreh- und Angelpunkt des Geschehens zu sein,⁸⁸ ist seine Existenz eine diskrete, Hemmung das Seinsprinzip.⁸⁹ Mit der Transformierung der Pantomime in ein modernes Setting wählt Tati somit ein hervorragendes Mittel zur Repräsentation des Untergangs des Individuums in der bürokratisierten Nachkriegsstadt.⁹⁰ Der sachbezogene Charakter im Sinne einer Orientierung an Authentizität ist auch durch Tatis Vorgehen bei der Besetzung der Rollen gewährleistet: Er lässt viele Laien, auch aus seinem Filmteam, agieren. Er sucht die Darsteller beliebig aus und so wenig individuell die durch die Straßen von *Tataville* strömenden Passanten sind, so wenig exzeptionell sind seine unprofessionellen Schauspieler. Er sucht kein ausgewiesenes Talent, sondern meint mit der Natürlichkeit des Verhaltens ungeübter Schauspieler einen höheren Realitätsgehalt erzielen zu können. Im eigentlichen Sinne sollen sie auch nichts spielen, sondern bei der Widergabe der festgelegten Choreographie einfach sie selbst sein.⁹¹

⁸⁴ Vgl. Nabakowski 1996, S. 235.

⁸⁵ Vgl. AlSayyad 2006, S. 118.

⁸⁶ Vgl. Nabakowski 1996, S. 228.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 6.

⁸⁸ Vgl. Haberer 1996, S.7.

⁸⁹ Vgl. Chion 1997, S. 47f.

⁹⁰ Vgl. Nabakowski 1996, S. 12.

⁹¹ Vgl. Maddock 1984, S. 109.

2.4.3 Wiedergabe der urbanen Größendimension durch Weitwinkelaufnahmen und Mittel der Verdichtung

Als ein zentrales Gestaltungsmittel ist der *longshot*, also die lange Einstellung, anzuführen (vgl. Abb. 21).⁹² Diese ermöglicht eine Erfassung der phänomenalen Fülle und konfrontiert den Zuschauer besonders einprägsam mit den Momenten der Beklemmung und Ausweglosigkeit, welche die urbane Szenerie suggeriert und die andauernde Präsenz der Aufnahmen zwingt den Betrachter zur Einfühlung in diese. Zugleich setzt die Konstituierung eines authentischen Stadtbildes den Einsatz von Totalaufnahmen voraus. Erst aus der Entfernung kommt das Verhältnis der nur noch als Körper agierenden Personen zum gigantischen Stadtbild zur Geltung. Die Lächerlichkeit des einzelnen Seins und Tuns wird erst aus der Dimension ersichtlich und so machen Distanz und Panorama den visuellen Gag oft erst möglich.⁹³

Tatis eigentümlich Strategie zur Erzeugung der Komik ist nicht gänzlich gegen Kritik gefeit: Der monumentale Charakter des großformatigen Bildes ist der Generierung von Gags eher abträglich, folgt man der These von Walter Kerr, da diese immer über einzelne Menschen vermittelt werde und nicht durch ein unpersönliches, abstraktes Treiben in einer hierarchielosen Menschenmasse. Tati zeigt, wie expliziert wurde, jedoch so gerade, dass die komischen Elemente dem Banalen innewohnen und sich Abenteuer im Alltäglichen verbergen- wie im unbeholfenen Spaziergang durch eine überfüllte Straße - und die amüsierte Reaktion des Zuschauers wird den Einwand wohl beseitigen.⁹⁴

Der Weitwinkel bedeutet auch einen Appell an den Zuschauer: Er soll entscheiden, welches Geschehen er fokussiert.⁹⁵ Mit dieser Aufforderung wird er ge- aber auch rasch überfordert: Viele Bildwitze werden erst nach mehrmaliger Betrachtung erkannt.⁹⁶ Einige Szenen haben den Charakter der Bilder Bruegels, so viele gleichzeitige Tätigkeiten gibt es zu entdecken. Die Zuschauer lachen folglich auch nicht zur selben Zeit- da sie nicht zur selben Zeit das Gleiche entdecken.⁹⁷ Mit dieser Anregung der Betrachtung reagiert Tati auf die zeitgenössische Unterforderung des Zuschauers: Dieser ist keine Aktivität mehr gewohnt, sondern ein Fernsehen, das ihm nichts abverlangt. Bei Tati bekommen die Zuschauer hingegen nicht einfach von der Kamera gesagt, was sie sehen sollen.⁹⁸ Verstärkt wird diese Anstrengung durch den Eindruck der Realzeit, die den Rezipienten nicht selten dazu verleitet, sich aus dem Geschehen auszuklinken. Für Tati war jedoch auch dies ein wichtiger Aspekt einer möglichst echten Wiedergabe.⁹⁹

⁹² Vgl. Haberer 1996, S. 69.

⁹³ Vgl. Maddock 1984, S. 24f.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 104.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 162.

⁹⁶ Vgl. Nabakowski 1996, S. 231.

⁹⁷ Vgl. Maddock 1984, S. 112.

⁹⁸ Vgl. AlSayyad 2006, S. 117.

⁹⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 45.

2.4.4 Das Kulturerbe als Fiktion: Die Entmaterialisierung des alten Paris in der Spiegelaufnahme

Das zentrale Problem des Films thematisiert Tati mit einer besonders raffinierten Darstellung: Mit der Modernisierung der Stadt ist das alte Paris zu einem Traum, einer bloßen Spiegelung geronnen.¹⁰⁰ Die Schätze der alten Welt existieren nur noch als Vexierbilder ohne substantielle Grundlage und so finden sich auch die alten Wahrzeichen wie Eiffelturm oder Triumphbogen nur als periphere, zufällige Reflektionen bei der Bewegung von allgegenwärtigen Glasfenstern und -türen (vgl. Abb. 22 bis 24).¹⁰¹ Nur einmal sieht man in der Entfernung den Eiffelturm in Realität (vgl. Abb. 25). Mit der Phantomisierung des Kulturerbes werden zugleich Klischees deformiert: Durch ihre Verzerrung oder Verkleinerung zu Spiegelbildern in den neuen Gebäuden karikiert Tati die Tourismus-Attraktionen und referiert damit obendrein auch noch auf den Täuschungscharakter der Stadt im Allgemeinen.¹⁰² Inmitten der Touristenscharen errichtet Tati dann ein Denkmal vergangener Zeiten: Die Besucher stoßen auf einen kleinen Kiosk, der von einer Blumenfrau betrieben wird (vgl. Abb. 26). Dieses Relikt des alten Paris ist ein beliebtes Motiv für eilige Aufnahmen. Denn bei ihrem Besuch des traditionellen Europas auf eine Wiederholung der eigenen amerikanischen Verhältnisse zu stoßen, damit hatten die Touristinnen nicht gerechnet.¹⁰³ Bei ihrer Abfahrt schenkt Monsieur Hulot dann Barbara noch ein Halstuch mit denjenigen altherwürdigen Motiven, die sie nie wirklich gesehen hat (vgl. Abb. 27).¹⁰⁴ Das Prinzip der Spiegelung wird konsequent durchgeführt: Nicht nur die Relikte, auch Hulot selber wird im Glas wiedergegeben. So verpasst auch seine Verabredung Monsieur Giffard ihn, da er irrtümlicherweise seiner Spiegelung folgt.¹⁰⁵

2.4.5 Visualisierung der Erfahrung von Transparenz und Standardisierung

Der Betrachter der von Tati dokumentierten Stadtbilder ist kaum imstande zwischen der tatsächlichen Bausubstanz und der illusorischen Glasspiegelung ihrer Architektur zu differenzieren. Die Materialität der Stadt ist eine transparente und das macht sie auf eine Art unerklärlich und geheimnisvoll, wie auch das anfänglich angeführte Gedicht von Celan thematisiert. Das Stadtbild ist somit schwerlich zu lesen und einzuordnen.¹⁰⁶ Anstelle von rationaler Klarheit, wie es diese progressive Gestaltung eigentlich zu verkörpern gedachte, evoziert das Glas mit seiner Transparenz und Spiegelung somit einen gegenteiligen Effekt.¹⁰⁷ Giffard rennt gegen eine durchsichtige Tür, als er Hulot folgen will und beklagt die Gefährlichkeit dieser Konstruktion (vgl. Abb. 28). Die sich immerzu wiederholende Glasauskleidung begründet neben der monotonen,

¹⁰⁰ Vgl. Maddock 1984, S. 102.

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S. 188.

¹⁰² Vgl. Nabakowski 1996, S. 226f.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 227.

¹⁰⁴ Vgl. Maddock 1984, S. 110.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 108.

¹⁰⁶ Vgl. Nabakowski 1996, S. 227.

¹⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 48.

reduzierten Formgestaltung die Uniformität und folgliche Identitätslosigkeit der Gebäude: Zu Filmbeginn meint der Zuschauer in eine leere Eingangshalle eines Bürohauses zu sehen. (vgl. Abb. 29) Als den Raum zwei Nonnen, ein scheinbarer Arzt und ein altes Ehepaar betreten, ist man geneigt diesen in einem Krankenhaus zu lokalisieren. Die Frau fragt ihren Mann ob er alles eingepackt hat und appelliert an ihn, dass er nicht krank werde. Wie jedoch immer mehr Menschen hinzutreten, erkennt man schließlich, dass es sich hierbei um die Wartehalle eines Flughafens handelt. Die phantasielose Glas-Stahl-Konstruktion lässt eben alle Gebäude einander gleichen.¹⁰⁸ In ihrer Präsenz durch Invarianz werden die Bauten übermächtig und der Einzelne in seiner Individualität überwältigt.¹⁰⁹ Aufgrund des bereits angedeuteten Paradoxons der visuellen Durchlässigkeit bei gleichzeitiger materieller Standhaftigkeit verliert die Figur sich in der (einsehbaren) Masse.¹¹⁰ Bei seinen unkoordinierten Streifzügen durch die sterilen, faden Bürogebäude begegnet er einer Menschenmasse, die wie in einer Vitrine präsentiert und ausgeliefert ist (vgl. Abb. 30). Der Blick über den Büroraum erinnert an Foucaults These von der kompletten Überwachung. Der Betrachter Hulot ist erhaben, die Kamera jedoch nochmals erhabener- auch über ihn. Die eigentliche Aufsicht im Glaskasten ist untergeordnet. Aus dieser sonst unzugänglichen, eindringlichen Perspektive zeigt sich der totalitäre Charakter dieser durchwegs administrierten Welt. Alle Vorgänge sind kontrollierbar und der Versuch der Arbeitenden sich durch ihre Arbeitsboxen abzuschirmen ein vergeblicher.¹¹¹ Stattdessen sitzen sie in diesen wie in Schaukäfigen¹¹² und arbeiten wie kleine, fleißige, verletzte Tierchen eines großen Volkes in einem übergroßen Gehäuse. Die Anonymisierung hat somit zwei Seiten: Sie impliziert einerseits eine Aufgabe der Individualität und Typisierung, andererseits aber auch eine Versachlichung und Aufgabe der Privatssphäre.

Die Größendimension der neuen gigantischen Einrichtungen wird mittels der zu Beginn der Irrfahrt erfahrenen Unmöglichkeit, in diesen Entfernungen als reale räumliche Maße einzuschätzen, veranschaulicht: Als Hulot in einem riesigen Bürogebäude auf seine Verabredung warten will und auf einem Plastik-Sofa Platz nehmend schließlich den Herrn am Ende des Korridors sieht und aufstehen möchte, signalisiert ihm der Portier, dass er noch warten solle, da seine Ankunft noch dauern würde (vgl. Abb. 31). Mit den Aufnahmen der Ausstellungshallen des *Salon des arts ménagers* parodiert Tati die Monotonie und Seelenlosigkeit der Technisierung besonders eindrücklich. Hulot, der sich in dieser einfältigen, gläsernen Architektur schon längst nicht mehr zurechtfindet, wird hier obendrein noch von der Flut an Konsumgütern bedrängt.¹¹³

Während Tati hier eher ein negatives Bild der neuen Durchsichtigkeit zeichnet, kennt die Theoriegeschichte auch euphorische Beiträge: In der Glasarchitektur konnte man schließlich auch Potential für das ästhetische Erlebnis der nächtlich erleuchteten Fenstern sehen. Dies vor Augen habend prophezeite Paul Scheebart eine wunderbare Entwicklung der Architektur. Auch Erich Mendelsohn, der in „Amerika. Bilderbuch eines Architekten“ (1926) die Fassaden bei Tag kritisch betrachtete, war bei Nacht

¹⁰⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 105.

¹⁰⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 23f.

¹¹⁰ Vgl. Maddock 1984, S. 195.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 193.

¹¹² Vgl. Haberer 1996, S. 44.

¹¹³ Vgl. Nabakowski 1996, S. 225f.

fasziniert von dem, was sich ihm in den Hochhausschluchten darbot.¹¹⁴ *Playtime* zeigt den Effekt der aneinandergereihten strahlenden Vierecke ebenso, ohne diesen jedoch zu glorifizieren (vgl. Abb. 32).

2.4.6 Die Prägung des sozialen Lebens durch die architektonischen Bedingungen

Die architektonischen Neuerungen prägen, wie bereits angedeutet, das soziale Leben in den Arbeitsräumen wie auch den privaten Alltag gleichermaßen: Anstatt miteinander zu kommunizieren sitzen die Leute in ihren Wohnungen zusammen vor dem Fernseher (vgl. Abb. 33). Die monotonen Fenster gleichen dabei selber Fernsehbildschirmen, in die Tatis Zuschauer schaut.¹¹⁵ Und es sind dieselben Fernseher vor, und dieselben Zimmer in denen sie sitzen – dieselben – womöglich amerikanischen – Sendungen schauend.¹¹⁶ Standardisiert ist auch die Kleidung: Die Menschen tragen alle dasselbe.¹¹⁷ Die Rahmenbedingungen des städtischen Bauens betreffen somit nicht nur den Lebensgang des Einzelnen als Teil der formierten Menge, sondern auch die Interaktion untereinander. Hulot wird aufgrund der Dimensionen des Gebäudes immer wieder daran gehindert, Giffard zu erfassen – wie auch umgekehrt.¹¹⁸ Die neuen Gestaltungsprinzipien sind jedoch nicht nur unpraktisch, sondern auch unmenschlich. Die Störung des zwischenmenschlichen Verhältnisses gründet sich daher auf ihre Realisierung in Zerstückelung und Unterkühlung – so wie die Architektur es vorgibt. Der Flughafen als Schauplatz erfüllt eine wichtige Funktion bei der Vergegenwärtigung dieses Umstandes: Er bezeichnet nicht nur das Problem der Ähnlichkeit von modernen Bauten, wie aus den zunächst vergeblichen Identifizierungsversuchen hervorgeht. Tati regt den Zuschauer mit dem Arrangieren der Personen und ihren Implikationen möglicherweise gezielt dazu an, hier zu glauben, das Setting eines Krankenhauses vorzufinden, um ein Grundthema des Films zu repräsentieren: Tatsächlich handelt es sich bei diesem Bau wie auch bei allen anderen um ein Krankenhaus insofern, als dass die Bewohner dieser Stadt durch ihre Architektur geschädigt sind.¹¹⁹

Nach längerer Konfrontation des Zuschauers mit diesen subtilen Repressionen, wird er im zweiten Teil des Films Zeuge ihrer Aufhebung. Die zentrale Szene im Restaurant *Royal Garden* kann nach eigener Angabe von Tati beinahe als Film im Film eingestuft werden und nimmt ein Drittel der Gesamtlänge ein. Der Nightclub ist noch nicht vollends fertig gestellt, als die Besucher eintreffen (vgl. Abb. 34). Die Bodenfliesen sind erst gerade verlegt und die Dekoration noch rasch und windig angebracht worden. Bei Eintreffen der Schar ist das Inventar noch nicht auf seine Funktionstüchtigkeit hin geprüft worden. Diese Zustände referieren auf ein allgemeines Problem: Das moderne Bild trägt, denn die Bautechnologie war noch nicht so ausgereift, dass wertige Materialien zum Einsatz kamen. Hinzu kommt, dass in der Nachkriegszeit viele Büro- und Wohngebäude in aller Eile in Anpassung an die Anforderungen der neuen

¹¹⁴ Vgl. Stierli 2008, S. 62.

¹¹⁵ Vgl. AlSayyad 2006, S. 114.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 101.

¹¹⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 110.

¹¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 48.

Zeit aufgezogen wurden.¹²⁰ Trotz des kontinuierlichen Verfalls unterhalten sich die Besucher jedoch prächtig (vgl. Abb. 35). Die zufällig sich dort eingefunden habende Gemeinschaft schließt sich zur spontanen Initiierung eines burlesken Festes zusammen, das vor dem Hintergrund der verpfuschten Architektur des Restaurantneubaus zu vielen Bildwitzen führt.¹²¹ Besonders in dieser Szene bewährt sich die Weitwinkeloptik: Ein Gag jagt den nächsten und Tati hat es sich nicht nehmen lassen, jedes Detail exakt zu planen. Die Menschen tanzen immer exzessiver, geradezu ausgelassen ob des Einbruchs der beklemmenden Starrheit, in der sie sich sonst bewegen. Es entfaltet sich die volle Lebensfreude,¹²² wo die Bewegung der Menschen sonst an die starre, Geometrie der Architektur angepasst ist.¹²³ Es bricht aus, wonach die Menschen sich auch die ganze Zeit sehnten, und was sie in ihrer Regulation durch den Rhythmus der Stadt nicht ausleben können.¹²⁴ Tati hat somit, wie sich in seiner Darstellung des Festes und ihres fröhlichen Potentials zeigt, nichts gegen die Volksmassen einzuwenden. Endlich kann das Ungezügeltere, Menschliche zur Geltung kommen und die administrative Welt untergraben werden. Auch die Anonymität wird zuweilen aufgebrochen,¹²⁵ denn mit der Dekonstruktion der physischen Welt fallen auch die sozialen Grenzen: Menschen sprechen miteinander, die sich zuvor nicht angeblickt hätten.¹²⁶ Am Ende des Festes, als die Decke in den Tanzsaal hinab hängt und einen neuen Raum abteilt, ergreift ein Amerikaner die Gelegenheit, hier eine Exklusiv-Party abzugrenzen (vgl. Abb. 36). Eingeladen wird, wer den Abdruck der Krone an den Stuhllehnen trägt. Tati karikiert hier ein Merkmal der Gesellschaftsfähigkeit.¹²⁷ Sogar Monsieur Hulot wird in den exklusiven Kreis aufgenommen. Die lächerliche Bildung einer Elite in den Trümmern amüsiert enorm und der Fall des chicen aber maroden Nightclubs ist eine Abrechnung mit dem Snob.¹²⁸ Tati ironisiert das elitäre Ambiente und verweist auf den Nepp auch durch das Verhalten der Kellner. Statt einer Behandlung des Kunden als König, wird er nicht nur mit baufälliger Architektur, sondern auch schlechtem Essen bedient. Die Kellner gehen von Tisch zu Tisch und salzen permanent nach: Mit diesem Gag karikiert Tati, wie aus dem Anliegen, den Kunden zufrieden zu stellen und daraus zugleich möglichst viel Profit zu gewinnen, Gegenteiliges resultiert.¹²⁹ Den Menschen sind im städtischen, ökonomisierten Lebensraum die sozialen Werte abhanden gekommen. Doch die Gier rächt sich. Der Soziologe Georg Simmel untersucht in seinem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ dieses Phänomen und beschreibt, wie ein neuer Pragmatismus das Handeln des Stadtmenschen bestimmt. Er agiert mit egoistischem wirtschaftlichem Kalkül auf einem anonymen Markt ohne persönliche Interaktion zwischen Einzelpersonen.¹³⁰ Im Film reali-

¹²⁰ Vgl. Nabakowski 1996, S. 225.

¹²¹ Vgl. Maddock 1984, S. 116.

¹²² Vgl. Ebd., S. 113.

¹²³ Vgl. Ebd., S. 106.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 108.

¹²⁵ Vgl. Nabakowski 1996, S. 236f.

¹²⁶ Vgl. ALSayyad 2006, S. 114.

¹²⁷ Vgl. Nabakowski 1996, S. 231.

¹²⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 113f.

¹²⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 225f.

¹³⁰ Vgl. Simmel 1995, S.121f.

sieren sich diese Beobachtungen. Das tragische Moment des Films liegt im Miteinander der Menschen, nicht in den Hindernissen, die sich Hulot ständig in den Weg stellen. Die Tragik ist eine sehr hintergründige, die in der Unstimmigkeit in den zwischenmenschlichen Beziehungen besteht, welche durch die unmenschlichen Lebensbedingungen verursacht wurde. In der Nachtclubszene erweist sich diese Tragik als zu mindestens teilweise durchbrochen.¹³¹ Rührende Momente erhält sich Tati inmitten des inhumanen Technisierungswahns von Mal zu Mal. Dabei beherrscht er es, nicht in eine Überzeichnung zu verfallen.¹³² Die Begegnung von Hulot und Barbara zeigt, dass trotz der unmenschlichen Umstände zwischenmenschlicher Austausch möglich ist (vgl. Abb. 37). Barbara entlockt Hulot romantische Neigungen.¹³³ Sie ist im Gegensatz zu den anderen Touristinnen sehr still, hat eine individuelle Haltung und richtet ihre Aufmerksamkeit auf von ihren Mitreisenden unbeachtete Dinge.¹³⁴ Intimere Annäherungen sind jedoch nicht einmal denkbar und so betrübt das Verhältnis doch etwas in seiner bestehenden Förmlichkeit. Ein Happy End, dass sich in einer bleibenden Subversion der urbanen Gängelung realisieren müsste, bleibt aus: Barbaras und Hulots Wege trennen sich wieder.¹³⁵ Es bleiben also kurze, rare aber dennoch eindruckliche Momente der Romantik, die über die technisierte Welt triumphieren, wie besonders eindrücklich zuletzt der selige Blick Barbaras von ihrem Maiglöckchenstrauß hinauf zu den formähnlichen Straßenlaternen (Vgl. Abb. 38 und 39).¹³⁶ Dabei ist der Moment nicht eindeutig: Der Vergleich wirft die Frage auf, ob die Technik durch Poesie verwandelt wird und organische Formen annimmt, so also eine Reintegration der natürlichen Sphäre versucht wird, oder man die Natur in eine dehumanisierte Welt projiziert, ihre Gestalt sich den Vorgaben der städtischen Formen beugt, was die Befürchtung um einen Verlust des Natürlichen bekräftigen würde. Auch hier wird der Zuschauer heraus- und aufgefordert: Eine klare Interpretation legt Tati nicht nahe.¹³⁷

2.4.8 Der Bildwitz: Komik durch Metaphorik

Eine bildtechnische Originalität stellt die metaphorische Perspektive dar, die Tati auf die Schauplätze einnimmt: So ist das Büro ein Labyrinth oder der Blumenstrauß den Straßenlaternen ähnlich. Aus dieser Perspektive ergeben sich auch zahlreiche Bilder, die zu dem komischen Gehalt des Films bedeutend beitragen: Wenn der Ladenbesitzer die Pforten schließt, setzen ihm die Türgriffe Hörner auf (vgl. Abb. 40). Das kann man einfach nur amüsant finden, oder darin einen Hinweis auf das ungezügelte Treiben im Royal Garden lesen. Wenn der Kreisverkehr sich in ein Karussell verwandelt (vgl. Abb. 41)¹³⁸ hebt und senkt sich die Frau auf dem Motorrad bei ihrer Fahrt wie auf einem Pferdchen¹³⁹ und am Ende gleicht die Straße einem Zirkus: Die Touristen sind

¹³¹ Vgl. Haberer 1996, S. 49.

¹³² Vgl. Maddock 1984, S. 144.

¹³³ Vgl. Ebd., S. 116.

¹³⁴ Vgl. Haberer 1996, S. 43.

¹³⁵ Vgl. Chion 1997, S. 122.

¹³⁶ Vgl. Maddock 1984, S. 116.

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 51.

¹³⁸ Vgl. AlSayyad 2006, S. 115.

¹³⁹ Vgl. Maddock 1984, S. 188.

nicht in der Arbeit, sondern in ihrer Freizeit, bei einem Spiel, in der Stadt, die zu einem Vergnügungspark mutiert ist. Auch die Zerstörung des Restaurants hat den Charakter von *Playtime*. Der Titel hat somit auch eine metaphorische Anwendung und Wahrnehmungsimplication.¹⁴⁰ Diese Momente exemplifizieren vortrefflich, wie die Komik in *Playtime* meist nicht an Monsieur Hulot entwickelt wird, sondern sich aus den Wahrnehmungen von Sinnestäuschungen im neu konstituierten Raum der Nachkriegsarchitektur ergibt. Hulot greift in einem Autobus an eine Möglichkeit, sich festzuhalten und verwechselt die Haltestange mit dem Stiel einer Stehlampe eines Mitfahrgastes. Wenn der Kellner im Restaurant am Tisch hinter einer Dame Champagner eingießt, sieht es so aus, als würde er ihre Blumenhut bewässern.¹⁴¹ Und wie ein Geistlicher vor der Neonschrift des *Drugstores* steht, leuchtet das „O“ auf und verleiht ihm einen Heiligenschein (vgl. Abb. 42).¹⁴² Abgerundet wird die Komik dieses Bildes dabei erst durch den passenden, bzw. unpassenden Ton: Das „O“ surrt, als wäre es am Durchschmoren. Diese Konstellation als Parodie auf die therapeutische Funktion von Religion zu lesen legt das Thema des Films eigentlich weniger nahe. Möglicherweise wird an dieser Stelle mit dem Defekt der Installation jedoch auf die Beseitigung eines Raums für spirituelle Gefühle referiert.

2.4.9 Die abschließende Bedeutung des Tons

Mit dem 70mm Format entschied sich Tati auch für eine anspruchsvolle Vertonung eines, wie anfänglich bereits angedeutet, unverzichtbaren Elements zur Vervollständigung der Impressionen:¹⁴³ Die Symphonie von Türdrückern, Straßenlärm, Neonreklamen und elastischem Leder sind wirksame Effekte der Komik (vgl. Abb. 43)¹⁴⁴ und verständigen erst Hulots Pantomime.¹⁴⁵ Die in einem übertriebenen Tonfall abgehaltenen Durchsagen am Flughafen werden gepaart mit lächerlichen lasziven Gesten und das Geräusch, das immer wieder durch die Schuhe auf dem Boden erzeugt wird, ist in seiner Deutlichkeit energierend.¹⁴⁶

Eine wesentliche Komponente ist zudem die Musik:¹⁴⁷ Die Komposition der seichten, altmodischen, idyllischen, fröhlichen Melodien – auch zum eigentlich traurigen Schluss, zu dem Monsieur Hulot Barbara nicht einmal persönlich sein Geschenk geben kann, da er dem Ordnungswahn bei der Kassenschlange zum Opfer fällt – schafft in Verbindung mit der Schonungslosigkeit der Großstadt Momente voller Ironie.

Auch die Entdeckung des komischen Potentials, welches eine musikalische Begleitung bereithält, verdankt Tati, nebenbei bemerkt, seinen Erfahrungen aus der Zeit im Variété.¹⁴⁸

¹⁴⁰ Vgl. AlSayyad 2006, S. 117.

¹⁴¹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 230.

¹⁴² Vgl. Maddock 1984, S. 109.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 162.

¹⁴⁴ Vgl. Nabakowski 1996, S. 230.

¹⁴⁵ Vgl. Maddock 1984, S. 114.

¹⁴⁶ Vgl. Haberer 1996, S. 45.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 34.

¹⁴⁸ Vgl. Maddock 1984, S. 169.

2.5 Fazit

Tati zeichnet in dem vorliegenden Werk eher eine Prognose einer Stadt, als dass er ihre Gegenwart wiedergibt, insofern, als dass er die zu seiner Zeit noch bestehende Pariser Altstadt gänzlich ausblendet und damit eine Schreckensvision zeichnet und eine beunruhigende Tendenz abbildet.¹⁴⁹ Die Plakate im Tourismuszentrum preisen weltweit sehenswerte Städte mit der Abbildung des exakt selben Hochhauses an (vgl. Abb. 44). Dabei erfasst die architektonische Uniformierung nicht nur den urbanen Raum: Sogar Urlaubsregionen sind von der modernen Gleichschaltung betroffen.¹⁵⁰ Die ästhetischen Annäherungen der Institutionen in ein und derselben Stadt wird sich, so Tatis Befürchtung, zu einem Nationen übergreifenden, globalen Phänomen entwickeln. Die Apotheke unterscheidet sich nicht mehr von der Metzgerei – innerhalb von Paris ebenso wenig wie von ausländischen Metropolen. Das Stadtbild ist auch ein Stück Lokalkultur und diese droht mit der sich abzeichnenden Homogenisierung verloren zu gehen. Mit der Darstellung des Extremen möchte der Filmemacher das Bewusstsein des Zuschauers für das Grauen dieser möglicherweise bevorstehenden unendlichen Replikation des seelenlosen Identischen schärfen, wie es sich in der bisherigen Vergewaltigung des einstigen Pariser Stadtbildes durch den Modernisierungswahn und den nivellierenden Formalismus bereits im Ansatz verwirklicht hat.¹⁵¹ All dies geschieht unter dem Vorwand des Komforts, den Tati nicht in Abrede stellen will, der aber nicht den alten Kern berühren darf, sondern vor den Toren historischer Schätze wie die alter Städte realisiert werden sollte. Tati lehnt also nicht die Stadt per se ab. Er positioniert sich auch nicht im Streit um das Leben auf dem Land oder in der Stadt. Er schätzt die Stadt, aber eben die alte Stadt und eröffnet an dieser Stelle eine Diskussion um die Vereinbarung von Modernisierung und dem Erhalt der Altstadt. *Playtime* kann somit als Anregung zur Erneuerung ohne Substituierung des Denkwürdigen gelesen werden. Denselben Vorwurf formulierte ein Jahrhundert zuvor bereits William Morris als Reaktion auf den in den britischen Großstädten vor sich gehenden Raubbau und Jürgen Habermas sieht in dieser Mentalität das notwendige Bestreben, die Architektur in die kulturellen, historischen sowie natürlich auch räumlichen Gegebenheiten einzufügen.¹⁵²

Darüber hinaus stört sich Tati an dem modebetriebenen Gebrauch, der Fetischisierung der neuen Entwürfe. Er ist gegen einen bestimmten Lebensstil, eine sterile Homogenisierung und die Bestimmung unseres Denkens durch den Ort, an dem wir leben, nicht aber eben gegen erforderliche Fortschritte.¹⁵³

In der parodistischen Dokumentation der bedauernswerten modernen Lebenswelt schwingt aber auch Optimismus mit. Bei der Aufführung aller Defizite geht er mit seinen Personen nicht ins Gericht. Sie sind Opfer dieser Entwicklung.¹⁵⁴ Das „Schlechte“ ist etwas Systemisches, wenn auch ursprünglich vom Menschen Geschaffenes und alle sind gleichermaßen davon betroffen. Er ruft jedoch nicht zur Revolutionierung

¹⁴⁹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 233.

¹⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 48.

¹⁵¹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 232.

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 237.

¹⁵³ Vgl. AlSayyad 2006, S. 115.

¹⁵⁴ Vgl. Maddock 1984, S. 138.

der Umstände auf, sondern lediglich zu ihrer Reflexion.¹⁵⁵ Monsieur Hulot untergräbt die Organisation der Industriegesellschaft nicht, so dass wohl auf eine Einsicht in die Unverzichtbarkeit des Standards, den sich die westlichen Nationen aus Trümmern erarbeitet hat, und seine notwendige wenn auch nicht kompromisslose Annahme zu schließen ist.¹⁵⁶

Wie ersichtlich wurde, transportiert Tati seine Botschaft mit entsprechenden visuellen Mitteln. Die aufgeführten Kennzeichen des technischen Vorgehens lassen sich im Grunde genommen allesamt in einem Leitmotiv zusammenfassen oder zu mindestens auf dieses hinführen: so wird der Film dominiert durch das Prinzip der Elimination und Prototypisierung. Eliminiert wird das Überflüssige, Dekorative, aber auch der Charakter. Hulot ist ein Irgendwer, ohne Familie und Freunde. Er kommt von nirgendwo und geht nirgendwo hin. Eliminiert wird neben dem Protagonisten, wie bereits diskutiert, die Story. Das Drehbuch ist absolut zirkulär und kurbelt eine sich wiederholende Welt an. Traditionelle dramatische Mechanismen werden beseitigt: Es gibt nichts zu erobern, nichts durchzusetzen, keine Haut zu verteidigen, nur eine Gängelung zu durchleben, gegen die sich aber eben niemand explizit auflehnt. Eliminiert wird die Natur: Kein Gras, keine Seeluft, keine Tiergeräusche lockern die beklemmende Szenerie auf. Nur einmal schreit absurderweise für die Überlebenden der durchzechten Nacht der Hahn. Eliminiert wird die Stadt Paris: Der Betrachter erfährt nur ihre geisterhaften Reflektionen. Eliminiert werden die Farben: Sie existieren nur auf Schildern, als Lichter in einem Ozean von grau-blauem Stahl.¹⁵⁷ Und eliminiert wird der Sinn: Die Stadt ist Ort des Konsums und Hulot begegnet auf der Messe allerlei Überfluss an unsinnigem und lächerlichem Firlefanz, wie eine Sonnenbrille, die zum Schminken aufklappbar ist (Vgl. Abb. 45).¹⁵⁸ Weitere reduktionistische Vorgehen werden in den in *Playtime* spezifisch praktizierten Mitteln der Abstraktion und Typisierung ersichtlich: Es handelt sich bei den Amerikanerinnen um eine Reisegruppe mittleren Alters und mittlerer Klasse – Tati zeichnet hier also das beispielhafte Bild eines Touristen.¹⁵⁹ Nur Barbara ist jünger und hat, wie beschrieben, kein Interesse an Konsum, sondern sucht nach Aufnahmemöglichkeiten des alten Paris und stört sich an Gleichschaltung und Massentourismus.¹⁶⁰ Tati betont zwar stets Hulots realistischen Charakter und doch ist auch er eine mehr oder weniger prototypische Konstruktion,¹⁶¹ in *Playtime* vielleicht weniger als in den übrigen Filmen. Hier moniert er auch einmal. Letztlich bleibt er aber doch eher ein Konformist, ein Durchschnittsmensch, der nicht auffallen und den Sittenkodex verletzen will, aber trotzdem seine Marotten pflegt.¹⁶² Das Outfit repräsentiert ihn als spießigen Angestellten und offenbart aber zugleich auch wieder seine schrullige Person: Der Trench-Coat ist zerknittert, die Hosen zu kurz. Den unentbehrlichen Schirm benötigt er eigentlich nie. Er hat eine Pfeife im Mund und einen unmodischen Hut.¹⁶³ Mit der Kontrastierung von überhol-

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 138.

¹⁵⁶ Vgl. Haberer 1996, S. 77.

¹⁵⁷ Vgl. Chion 1997, S. 34f.

¹⁵⁸ Vgl. Nabakowski 1996, S. 229.

¹⁵⁹ Vgl. AlSayyad 2006, S. 109.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 112.

¹⁶¹ Vgl. Nabakowski 1996, S. 12.

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 51.

¹⁶³ Vgl. Nabakowski 1996, S. 48.

ter Kostümierung und futuristischem Setting bedient sich Tati hiermit wieder eines Satireelements.¹⁶⁴ Die Deindividualisierung des städtischen Bewohners ist keine Erfindung von Tati, sondern blickt auf eine längere Tradition in der Kunst- als auch Theoriegeschichte zurück. Simmel setzt sich auch mit der Frage nach der Individualität im urbanen Raum auseinander und stellt fest, dass der Städter seine Individualität praktisch aufgibt, anstatt sie zu konturieren, da ihre Ausbildung auf einem natürlichen, emotionalen Bestreben und nicht einer Versachlichung und Subsumierung beruht, der er sich unterzieht. In der Stadt droht der Mensch von der urbanen Kultur überformt zu werden. Gleichzeitig stellt Simmel fest, dass er tatsächlich in der Kleinstadt viel bedrängter lebt und seine Lebensform den Überwachungen der anderen ausgesetzt ist. Die Kürze und Oberflächlichkeit der Begegnungen in der Metropole ermöglicht dagegen gerade eine Profilierung der eigenen Person: hier kann ein bestimmtes und begrenztes Selbstbild präsentiert werden. In der Menge der Großstadt ist der Mensch also aus dieser Warte gesehen frei, er sein zu können, was kein uneingeschränktes Votum für den städtischen Raum impliziert, der den Menschen auch zu einem degenerierten, überreizten Geschöpf gemacht hat. Simmel fasst diesen Zustand der selbstgefälligen Abstumpfung auch unter ‚Blasiertheit‘.¹⁶⁵

Die Abstraktion der Personen im Sinne ihrer Prototypisierung entspricht in *Playtime* der Abstraktion der Gebäude im Sinne ihre Standardisierung. Mitunter erspäht der Zuschauer konkrete Firmennamen auf Schildern oder Werbungen. Zugleich greift aber auch hier Tatis Grundsatz einer unpersönlichen Gestaltung dieser Stadt: Vielerorts werden die Institutionen nur mit abstrakten Bezeichnungen wie *Drugstore* oder *Salon de l'Auto* belegt.¹⁶⁶

2.6 Rezeption

Nach der nun erfolgten Auseinandersetzung mit dem Filmgeschehen und seinen Bedeutungen sollte ein Zugang zu dem eingangs vorgestellten Gedicht und seiner Beziehung zu Tatis Werk erleichtert sein. Dank der Frühzeitigkeit und anhaltenden Brisanz seiner Reflexion auf das westliche Stadtbild der Nachkriegszeit kann ungeachtet der mäßigen Resonanz von Seiten des Publikums von einer breiten, wenn auch nicht explizit dokumentierten Einflussnahme auf die folgende Auseinandersetzung mit der Thematik ausgegangen werden. Ausdrücklich referieren die Zeilen Celans auf *Playtime*: Die Deformierung von Pariser Wahrzeichen, wie der Regisseur sie mittels der Inszenierung von Glasreflexionen vermittelt, werden bei Celan als ‚Spiegelung ins gallertäubige Drüben‘ beschrieben.¹⁶⁷ Er beschreibt die Suche des Blicks nach Geheimnissen in den gleichförmigen, anonymen Fenstern: die Unmöglichkeit, in der von Tati präsentierten allgegenwärtigen Gleichförmigkeit etwas aufzuspüren, macht diese noch dubioser. Die Charaktere sind in einer Anonymität verborgen und die Stadt, die sie bilden, ist gesichtslos. Ihre Fenster treten ‚heraus aus den Wirbeln‘ an den Betrachter heran, heraus aus der urbanen Fülle und Bewegung. Mit ‚vergleichniste Boten‘ bezieht der Dichter sich wohl auf die übrigen Menschen. Die gesellschaftlichen

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 237.

¹⁶⁵ Vgl. Simmel 1995, S. 116-120.

¹⁶⁶ Vgl. Chion 1997, S. 147.

¹⁶⁷ Vgl. Nabakowski 1996, S. 222.

Bedingungen, formiert in ‚Stimme‘ und ‚Stoff‘, sind ‚auf härteste‘. Die Masse äfft den Einen, alle wollen gleich sein und bedrängen sich in der Menge, in der es ‚ballt sich Atem, dir zu‘. Doch manches Mal verfehlt ein Individuum die Farbe. Die Stunde hält gestärkt inne; jene sind temporäre Sieger über die Gleichschaltung.¹⁶⁸ Vielleicht ist Tatis Hauptperson, Monsieur Hulot, das Du im Gedicht, so unpersönlich wie im Film, dieser eine, der ‚entstummt‘ ist, sich also – zu mindestens zuweilen – aus dem Zustand der Depersonalisierung befreit hat, dem die Menge zu Opfer gefallen ist.

3 Schluss

Der Schriftsteller Georges Perec moniert in seiner Erzählung „Les Choses“ aus dem Jahre 1965 die Vorstellung vom ‚Glück von Orly‘ und der allseits kursierenden Annahme, nur wer modern sei, sei auch glücklich.¹⁶⁹ Tati hat illustriert, wie der ungehaltene Fortschrittsglaube die Menschen eher in einen Rückschritt, nämlich ihre Entmündigung, geführt hat: Die Stadtgestaltung determiniert den Lebensrhythmus und unterstreicht die allgemeine Rationalisierung aller Lebensvorgänge vom Beruf bis zur Freizeit. Die fortschrittliche Architekturmoderne bis zum 2. Weltkrieg wird hier in der Nachkriegszeit *ad absurdum* geführt. Eine Stadt muss wachsen und kann nicht von heute auf morgen aus dem Boden gestampft werden. Die historischen Viertel zu bewahren und gegebenenfalls auch zu renovieren ist somit, wie gezeigt wurde, Tatis zentrale Forderung. Er verlangt nicht das einfache, bodenständige Bauen als Alternative, sondern postuliert im Duktus des Denkmalschützers eine wohlüberlegte Abstimmung von Erhaltungs- und Erneuerungsmaßnahmen.

Der Film kann mit dem beschriebenen Grundthema auch als Ergänzung zu den vorherigen Produktionen betrachtet werden. In *Tatis Schützenfest* und *Die Ferien des Monsieur Hulot* herrscht noch die geruhame Welt. Sie wird in *Mon Oncle* verdrängt und in *Playtime* schlussendlich aufgehoben, was nicht ausschließt, dass viele der Darsteller sich ihr altmodischen Gemüt bewahrt haben und noch nicht richtig in der neuen Zeit angekommen sind.¹⁷⁰ Tati rezipiert auch viele einzelne Elemente aus seinen vorherigen Werken: Der sich stauender Kreisverkehr, der weiter fährt, wenn eine Münze in die Parkuhr geworfen wird, erinnert an das Karussell aus *Tatis Schützenfest*. Einer Touristenmeute wie in *Playtime* begegnen wir auch bereits in *Die Ferien des Monsieur Hulot* und das chice Restaurant wirft Assoziationen mit der Lebenskultur der Familie Arpel aus *Mon Oncle* auf.¹⁷¹ *Playtime* fügt sich somit in Tatis Gesamtwerk, das die Freilegung der Schattenseiten der nachkriegszeitlichen Modernisierungswelle zum Grundthema ernannt hat. Da der Ansturm auf die Städte und ihre Erweiterung bis in die Gegenwart ungebrochen ist, hat Tati nichts an Aktualität eingebüßt: Er hat ein Gespür für die Absurditäten des Alltags – die zur Mitte des 20. Jahrhunderts ähnlich denen zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind – und spricht ein breites Publikum an, da er grundlegende Aspekte der modernen Lebenswelt dokumentiert und reflektiert. Zwar lässt sich doch heute ein bestehendes Bewusstsein für die Schutzwürdigkeit des

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 223.

¹⁶⁹ Vgl. Kat. Ausst. München 2004, S. 16.

¹⁷⁰ Vgl. Maddock 1984, S. 102.

¹⁷¹ Vgl. Maddock 1984, S. 104.

kulturellen Erbes feststellen, doch einige Merkmale sind dem Stadttreiben zu jeder Zeit immanent und die Relevanz ihrer Thematisierung bzw. Karikierung à la Tati hat sich daher erhalten.

Die Anstrengung, die die Auseinandersetzung mit einem hinterfragenden Werk bereithält, wird in *Playtime* dank der gehäuften Koppelung mit komischen Elementen reduziert. Auch der wenig ambitionierte Zuschauer wird so mit kontinuierlichen Gags mitgenommen. Der Sinn des Geschehens erschließt sich ihm jedoch nur, wenn er diese als Instrument der kritischen Aussage begreift. Mit dem hohen, aber niemals einfältigen Unterhaltungsfaktor eröffnet Tati dem Zuschauer einen Zugang zu der ernsthaften Bedeutung, ohne Gefahr zu laufen diese durch die Überzeugungskraft der Komik völlig in den Hintergrund treten zu lassen, was seinem Werk die Besonderheit verleiht, den Zuschauer zu fesseln und zugleich künstlerischen Ansprüchen zu genügen. Die Abhandlung einer existentiellen Problematik mit treffsicher witzigen, aber niemals verharmlosenden und spektakulären ästhetischen, aber niemals plumpen Mitteln verleiht seinem Werk besondere Originalität.

4 Literaturverzeichnis

Quellen:

Simmel 1995: Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1. Frankfurt am Main 1995.

Forschungsliteratur:

Monografien:

AlSaiyyad 2006: Nezar AlSaiyyad, *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*, New York 2006.

Chion 1997: Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*, Toronto 1997.

Haberer 1996: Peter Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, Alfeld 1996.

Maddock 1984: Brent Maddock: *Die Filme von Jacques Tati*. Aus dem Amerikanischen von Karola Gramann und York von Wittern. München 1984.

Nabakowski 1996: Gisliind Nabakowski, *Jacques Tatis Life- Style-, Urbanismus- und Designkritik*, Lüneburg 1996.

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Frankfurt 1996: Kat. Ausst. Frankfurt am Main. Dietrich Neumann, *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, Frankfurt am Main, 26.6. -8.9.1996.

Kat. Ausst. München 2004: Kat. Ausst. München. Winfried Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, Mit Beiträgen von Winfried Nerdinger, Fiona Meadows und Lionel Engrand, München 19.2-2.5.2004.

Kat. Ausst. Paris 2009: Kat. Ausst. Paris. Macha Makeïeff und Stéphane Goudet, *Jacques Tati, deux temps, trois mouvements...*, Paris 8.4. - 2.8.2009.

Beiträge in Zeitungen:

Stierli 2008: Martino Stierli, „Die Stadt als Bild. Die urbane Form der Nachkriegszeit im Zeichen von Automobilisierung und Pop- Ästhetik“, in: *Neue Zürcher Zeitung* 256/2008, S. 62.

Lexikonartikel:

LdIF: *Lexikon des Internationalen Films*, herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation (KIM) und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, 10. Bde., Reinbek bei Hamburg 1995.

5 Filmografie

Jacques Tati, *Playtime*, I/ F 1967, Jolly Film/ Specta Films.

Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann*, D 1924, Union Film der Universum Film AG (Ufa).

Wilhelm Murnau, *Sunrise*, US 1927, Fox Film Corporation.

Hans Werckmeister, *Algol*, D 1920, Deutsche Lichtbild- Gesellschaft e.V. .

Fritz Lang, *Metropolis*, D 1927, Universum Film AG (Ufa).

Hal Roach, *Safety Last (Ausgerechnet Wolkenkratzer)*, US 1923, Hal Roach Studios/ Pathé Exchange.

David Butler, *Just imagine*, US 1930, Fox Film Corporation.

6 Abbildungen



Abbildung 1: Tativille (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 2: Blick aus einem Bürogebäude auf die Straße (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 3: Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, Art Institute Chicago (Ingo Walther (Hg.), *Malerei der Welt*, Köln 1955, S. 555).



Abbildung 4: Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1929- 1931, Poissy (Bernard Toulhier, *Architecture et patrimoine du xx siècle en France*, Paris 1999, S. 105 Abb. a.).



Abbildung 5: Auf einer Straße in Berlin (Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann*, 1924, © Union Film der Universum Film AG (Ufa)).



Abbildung 6: Blick aus Robert Hernes Büro (Hans Werckmeister, *Algol*, 1920, © Deutsche Lichtbild- Gesellschaft e.V.)



Abbildung 7: Blick in die Strassenschlucht von Metropolis (Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, © Universum Film AG (Ufa)).



Abbildung 8: Fritz Lang, *Broadway, New York*, 1924 (Kat. Ausst. Frankfurt am Main. Dietrich Neumann, *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, Frankfurt am Main, 26.6. -8.9.1996, S. 3)



Abbildung 9: Harold Lloyd hängt an einem Zeiger einer Hochhausuhr (Hal Roach, *Safety Last!*, 1923, © Hal Roach Studios/ Pathé Exchange).



Abbildung 10: Blick auf den Bahnhof (Wilhelm Murnau, *Sunrise*, 1927, © Fox Film Corporation).

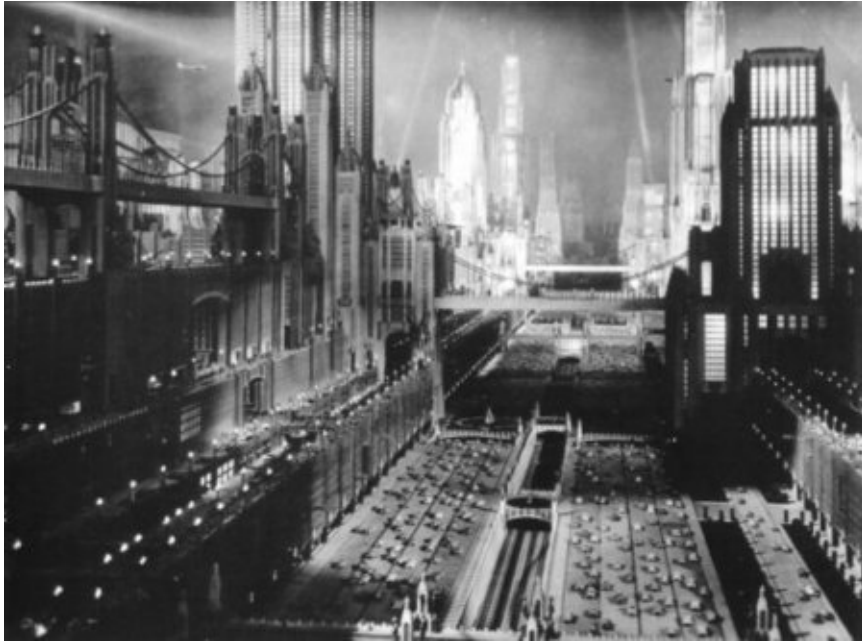


Abbildung 11: Blick über die Stadt (David Butler, *Just imagine*, 1930, © Fox Film Corporation).

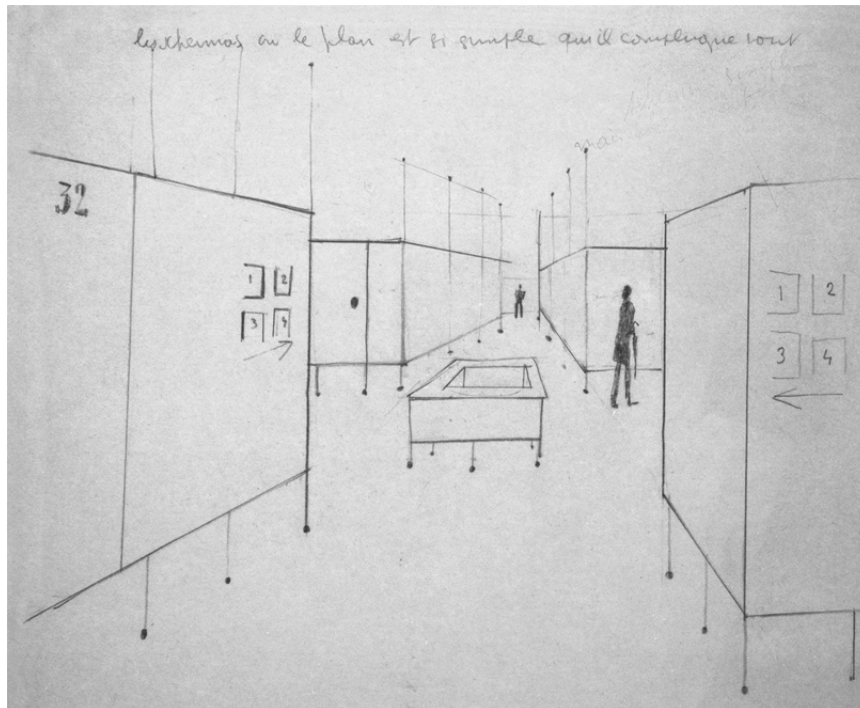


Abbildung 12: Jacques Lagrange, Büros, Skizze zu Playtime, 21 x 27 cm, Sammlung Hyacinthe Moreau- Lalande (Kat. Ausst. München. Winfried Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München 19.2-2.5.2004. S. 40).

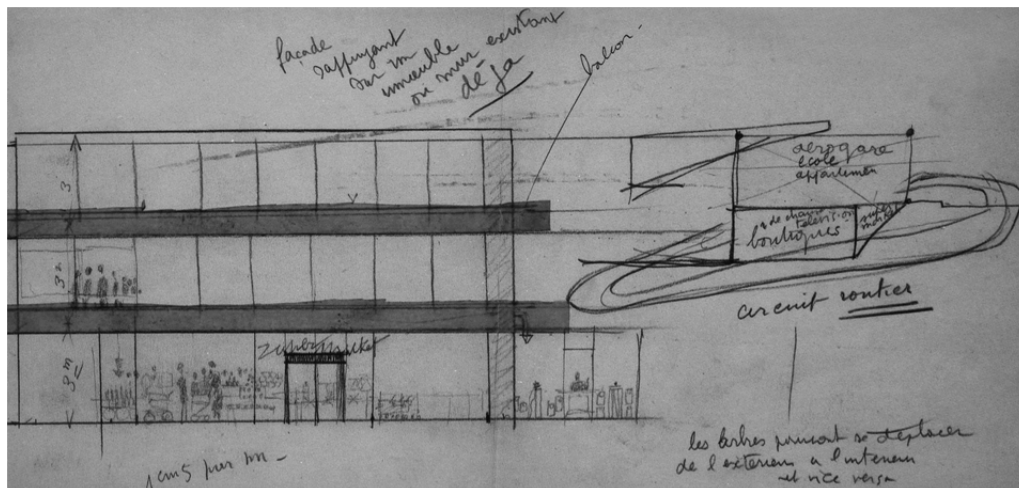


Abbildung 13: Jacques Lagrange, Bürogebäude, Skizze zu Playtime, Farbband, 23 x 46 cm, Sammlung Hyacinthe Moreau- Lalande (Kat. Ausst. München. Winfried Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München 19.2-2.5.2004. S. 41).



Abbildung 14: Jacques Lagrange, *Geschäfte*, Aquarell, 24 x 32 cm, Sammlung Hyacinthe Moreau- Lalande (Kat. Ausst. München. Winfried Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München 19.2-2.5.2004. S. 42).

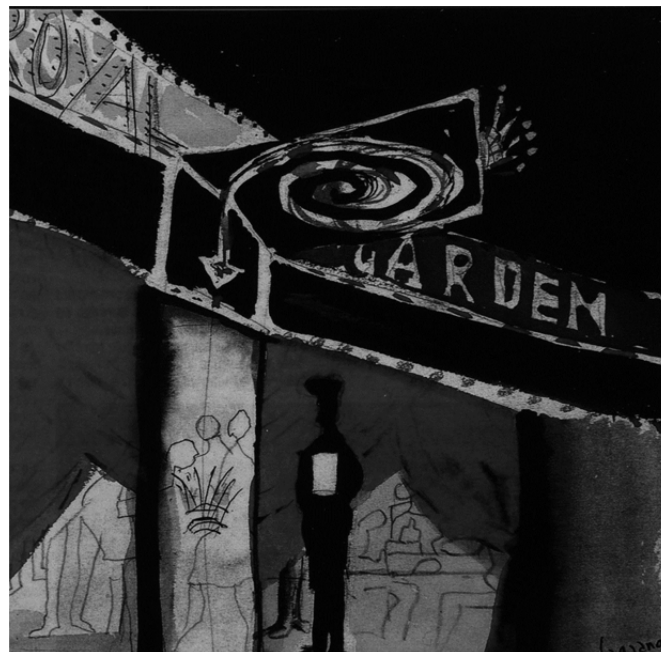


Abbildung 15: Jacques Lagrange, *Royal Garden*, Aquarell, 16 x 21 cm, Sammlung Hyacinthe Moreau- Lalande (Kat. Ausst. München. Winfried Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München 19.2-2.5.2004. S. 43).



Abbildung 16: Ludwig Mies van der Rohe, *Seagram- Building*, Aussenansicht von Nordwest, Nachmittag, 1954- 1958, New York (Phyllis Lambert (Hg.), *Mies van der Rohe in Amerika*, New York 2001, Abb. 4.228.)



Abbildung 17: Skidmore, Owings and Merrill, *Lever Building*, 1952, New York (© Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte)



Abbildung 18: Der Pariser Bürokomplex *La Défense* (J. Colson / M.-Ch. Lauroa,(Hg.), *Dictionnaire des monuments de Paris*, Paris 1992, S. 228).

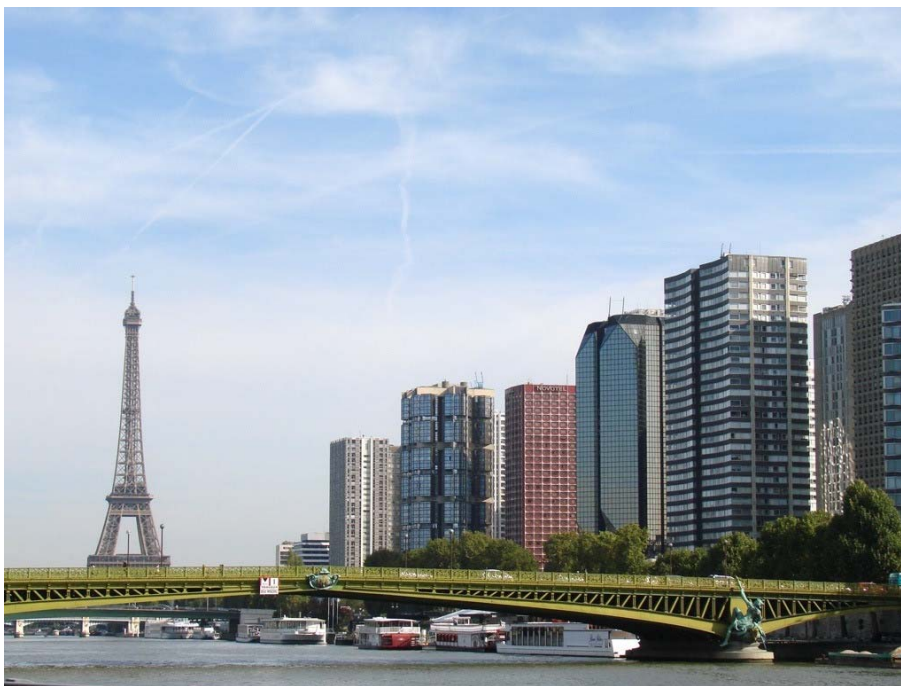


Abbildung 19: Paris de l'an 2000: Vue sur le Front de Seine (© Jean Pierre Dalbera, 2006)



Abbildung 20: Monsieur Hulot auf der Suche nach Monsieur Giffard (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 21: Im Morgengrauen nach dem Fest (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 22: Die Reflektionen des alten Paris: Der Eiffelturm (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 23: Die Reflektionen des alten Paris: Der Triumphbogen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 24: Die Reflektionen des alten Paris: Sacré Cœur (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 25: Die reale Präsenz des Eiffelturms in der Entfernung (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 26: Ein Relikt des alten Paris: Der Blumenstand (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 27: Barbara beim Auspacken des Tuches mit Pariser Wahrzeichen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 28: Giffard rennt beim Sichten von Hulots Doppelgänger gegen die Glastür (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 29: In der Wartehalle des Flughafens von Orly (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 30: Hulots Blick auf den modernen Arbeitsplatz (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 31: Hulot will seine Verabredung begrüßen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 32: Die Metropole bei Nacht (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 33: Standardisiertes Arbeiten...wie Wohnen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 34: Die Eröffnung des *Royal Garden* Restaurants (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 35: Die Begegnung mit der maroden Architektur des *Royal Garden* (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 36: Die Etablierung einer geschlossenen Gesellschaft (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 37: Barbara und Hulot (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 38: Barbaras vergleichender Blick zu den Straßenlaternen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 39: Die Ähnlichkeit der Straßenlaternen mit den Maiglöckchen (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 40: Ladenschließung (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 41: Der Kreisverkehr (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 42: Die Erleuchtung des Priesters (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).

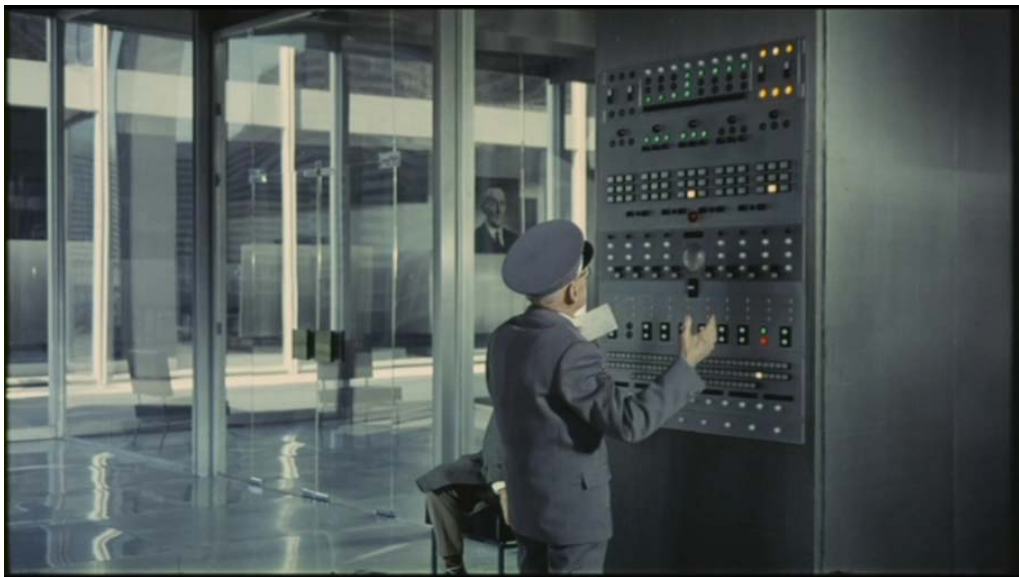


Abbildung 43: Der Hauswart verzweifelt an den technischen Instrumenten (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).



Abbildung 44: Barbara im Tourismuszentrum beim Studieren der Angebote (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Universum Film).



Abbildung 45: Kuriose Entdeckungen auf der Messe (Jacques Tati, *Playtime*, 1967, © Jolly Film/ Specta Films).