

Vom Kreisverkehr zum Karussell

Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati

Wolfram Nitsch (Köln)

ZUSAMMENFASSUNG: Marc Augés Begriff der ‚Nicht-Orte‘ hat in verschiedenen Disziplinen Karriere gemacht und dabei eine weitreichende Schattierung erfahren, teils durch den Autor selbst, teils durch kritische Leser. Nuanciert wurde er vor allem in zeitlicher, historischer und perspektivischer Hinsicht: zeitlich durch die Unterscheidung zwischen ‚heißen‘ und ‚kalten‘ Orten, die durch Zufuhr oder Verlust von Energie ineinander übergehen; historisch durch Fallstudien zu Orten wie der Pariser Metro, die sich immer mehr von einem ‚Erinnerungsort‘ zu einem ‚Nicht-Ort‘ wandelt; perspektivisch dadurch, dass man verschiedene Blicke auf denselben Transitraum und verschiedene Praktiken seiner Nutzung einander gegenüberstellt. Solche Schattierungen treten besonders hervor, wo ‚Nicht-Orte‘ als filmische Schauplätze fungieren. Dies ist vielfach im neueren französischen Kino, aber auch schon bei Jacques Tati der Fall, besonders in seinem visionären Film *PLAY-TIME* (1967). Dort, so meine These, werden hyperbolisch zugespitzte ‚Nicht-Orte‘ nicht mehr wie noch in *MON ONCLE* persönlicheren ‚Gegenorten‘ gegenübergestellt, sondern ihrerseits in komische Spielräume verwandelt. Ein schlagendes Beispiel dafür bietet der am Filmende gezeigte Kreisverkehr, eigentlich ein urbaner Durchgangsraum *par excellence*, der hier jedoch Züge eines Karussells annimmt und somit auf die Herkunft des Kinos aus der populären Heterotopie des Jahrmarkts zurückverweist.

SCHLAGWÖRTER: Filmwissenschaft; Raumtheorie; Tati, Jacques; Nicht-Orte; Komik

Nicht-Orte als Drehorte

Der vor rund zwanzig Jahren geprägte Begriff der ‚Nicht-Orte‘ hat sich als so erfolgreich erwiesen, dass er seinen Urheber Marc Augé bis heute verfolgt. Wo immer der französische Anthropologe auftritt, muss er *no lens volens* zu der von ihm ausgelösten kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatte Stellung beziehen¹. Auf diese Weise hat das im gleichnamigen Essay

¹ Zum aktuellen Stand dieser Debatte vgl. Matei Chihaiia, „Nicht-Orte“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler (Berlin/New York: De Gruyter, 2015), 188–95; *Non-Place: Representing placelessness in literature, media and culture*, hrsg. von Mirjam Gebauer, Helle Thorsøe Nielsen, Jan Tødtloff Schlosser und Bent Sørensen, *Interdisziplinäre kulturstudier 7* (Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2015). Im letztgenannten Band ist eine englische Übersetzung des vorliegenden Beitrags erschienen: „From the Roundabout to the

von 1992 noch über scharfe Kontraste bestimmte Konzept der *non-lieux* inzwischen eine umfassende Schattierung erfahren, zuerst durch kritische Interpretationen, dann aber auch durch den Autor selbst. Eingeführt wurde es bekanntlich als Oberbegriff für jene abstrakten und weithin standardisierten Zonen, die nach Augé die räumliche Signatur der späten oder Hypermoderne bilden: Verkehrsmittel wie Flugzeuge oder Hochgeschwindigkeitszüge, Durchgangsräume wie Flughäfen und Autobahnen, Konsumstätten wie Einkaufszentren oder Freizeitparks². In solchen Zonen scheint die Ferne stets gegenwärtig, während die Vorstellung eines eigenen kulturellen Territoriums verloren geht. Damit werden Nicht-Orte von Augé zweitens als das genaue Gegenteil von ‚anthropologischen Orten‘ bestimmt, die eine markante kulturelle Identität repräsentieren. An solchen konkreten und charakteristischen Örtlichkeiten kann man der eigenen oder einer fremden Kultur noch tatsächlich begegnen, an Nicht-Orten dagegen nurmehr eine globale Zivilisation flüchtig wiedererkennen. Selbst an einer Straßenkreuzung in der modernen Metropole scheint Begegnung noch möglich, an einem hypermodernen Autobahnkreuz hingegen fährt man einsam aneinander vorbei³. Insofern betrachtet Augé die *non-lieux* drittens als Komplementärphänomen zu den von Pierre Nora so genannten ‚Erinnerungsorten‘ oder *lieux de mémoire*⁴. Auch diese bilden kein vitales Milieu kollektiver Erinnerung mehr, zielen aber auf die künstliche Wiederbelebung einer von der Gegenwart bereits abgetrennten Geschichte. Zu ihnen gehören etwa die Simulakren lokaler Monumente, die in Flughäfen oder am Autobahnrand auf sonst nicht mehr greifbare anthropologische Orte verweisen. Aus Nicht-Orten, so klingt es vielfach in der Schrift gleichen Titels, sind konkrete Erfahrung und lebendige Erinnerung unwiderruflich verschwunden.

In neueren Arbeiten Augés und seiner Leser wurde diese thesenhaft zugespitzte Bestimmung jedoch in zweifacher Hinsicht nuanciert. So hat zum einen der Historiker Karl Schlögel für eine Temporalisierung des Begriffes plädiert. Je nach Grad der Bevölkerung und Beleuchtung können Nicht-Orte entweder als ‚heiße Orte‘ oder als ‚kalte Orte‘ erscheinen. In stark frequentierten und hell illuminierten Transitzonen entsteht laut Schlögel

ein Energiepotential, das Neues hervorbringen, den Nicht-Ort in einen „Inkubationsraum“ verwandeln kann⁵. Verlassene und verdunkelte Durchgangsräume hingegen präsentieren sich als Nicht-Orte im starken Sinn, ähneln einer Wüste oder toten Zone. Im Extremfall gleichen sie ‚Unorten‘ im Sinne von Jörg Dünne: dauerhaft verlorenen Orten, die man überhaupt nicht mehr betritt⁶. Durch Erhitzung oder Erkaltung kann sich die Opposition zwischen Orten und Nicht-Orten verschieben: Ein hyperfunktionales Geschäftszentrum kann zur urbanen Brache geraten, diese wiederum zum schöpferischen Möglichkeitsraum. Auch Augé selbst hat inzwischen eingeräumt, dass das Pariser Büroviertel La Défense bei Tag ganz anders wirke als bei Nacht⁷. Entsprechend ist er in neueren Fallstudien zu einer schon von Schlögel vorgeschlagenen Historisierung seines Konzeptes gelangt. Dies geht aus seinem Essay *Le métro revisité* hervor, in dem er zwanzig Jahre nach einem ersten, gleichfalls vieldiskutierten Bericht nochmals als Ethnologe die Pariser U-Bahn beschreibt⁸. Danach hat sich die manchmal pauschal als Nicht-Ort etikettierte Metro erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts in einen solchen verwandelt. In ihrer modernen Phase gab sie noch kollektiver wie individueller Erinnerung Raum, stiftete durch historische Stations- und Liniennamen Gemeinsamkeit und stimulierte auch das persönliche Gedächtnis, das sich an die täglich befahrene Stammstrecke wie an eine „Lebenslinie“ anlagern konnte. Zu einer hypermodernen Transitzone wurde sie erst durch Dezentrierung, Musealisierung und Medialisierung: durch den Ausbau des Streckennetzes weit über die Stadtgrenzen hinaus, durch den Einbau von Gedenktafeln und Vitrinen, durch die Entfernung des Personals zugunsten automatischer Steuerungs- und Kommunikationsanlagen. Insofern spiegelt die Metro für Augé den an anderer Stelle skizzierten Übergang von der Stadt der Erinnerung und Begegnung zur Stadt der Fiktion. Bevor die Bildschirme Einzug hielten, trug sie als historische und soziale Kontaktzone noch Züge einer ‚Heterotopie‘ im Sinne Foucaults, eines anderen Raumes, in dem das Ungleichzeitige und das Entlegene aufeinander

⁵ Siehe Karl Schlögel, „Heiße Orte, kalte Orte“, in *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (München: Hanser, 2003), 292–303, hier 296.

⁶ Vgl. Jörg Dünne, „Über das Verlorengehen von Orten“, in *Lost Places: Orte der Photographie* (Hamburg: Hamburger Kunsthalle/Kehrer, 2012), 19–24, hier 21.

⁷ So in einer Diskussion über seinen Vortrag „Les transformations du paysage urbain“ im Institut français Bonn am 10. November 2009.

⁸ Siehe Marc Augé, *Le métro revisité*, Librairie du XX^e siècle (Paris: Seuil, 2008); vgl. Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Textes du XX^e siècle (Paris: Hachette, 1986).

Carousel: Non-Places as Comic Playgrounds in the Cinema of Jacques Tati“, 113–28.

² Vgl. Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Librairie du XX^e siècle (Paris: Seuil, 1992), 97–144.

³ Vgl. Augé, *Non-lieux*, 135.

⁴ Vgl. Augé, *Non-lieux*, 37, 100, sowie Pierre Nora, „Entre mémoire et histoire“, in *Les lieux de mémoire*, hrsg. von Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984), Bd. 1, XV–XLII.

treffen⁹. In seinem Aufsatz über „Orte und Nicht-Orte der Stadt“ hat Augé zum anderen eine Perspektivierung seines Begriffes zu bedenken gegeben. Ob ein Nicht-Ort als solcher erlebt wird, hängt nicht zuletzt, mit Michel de Certeau gesprochen, von den subjektiven ‚Raumpraktiken‘ seines Benutzers ab. Ein Flughafen hat für einen Fluggast nicht die gleiche Bedeutung wie für die Angestellten vor Ort; ein Einkaufszentrum wirkt anders auf die Kunden als auf die Jugendlichen, die sich dort ohne Konsumabsichten versammeln¹⁰. Daher kann unter Umständen sogar ein Nicht-Ort, *per definitionem* eigentlich das Gegenteil einer Utopie, ein utopisches Potential gewinnen¹¹. Wird er taktisch gegen die Strategie seiner Planer genutzt, ähnelt er im äußersten Fall jenen für alles offenen Brachen oder *terrains vagues*, die ihn nicht selten umgeben¹².

Besonders gut lässt sich eine solche Temporalisierung und Perspektivierung in einigen neueren Spielfilmen beobachten, die Nicht-Orte als zentrale Drehorte wählen. Bei Augé ist von dieser Option nie die Rede, obwohl er sich gerne auf das Kino bezieht. Ihm geht es jedoch in erster Linie um Filme, in denen die Orte der Moderne vergegenwärtigt oder aber die wilden Nachbarschaften hypermoderner Nicht-Orte erkundet werden. Für die erste Variante zitiert er exemplarisch F. W. Murnaus *SUNRISE* (1927) wo die moderne Metropole als aufregende Stätte der Begegnung erscheint; für die zweite Variante Wim Wenders’ *LISBON STORY* (1994), wo die *terrains vagues* am Rand der Autobahn in den Blick geraten¹³. Dabei hat sich gerade das französische Kino der letzten Jahrzehnte durchaus nicht selten mit abstrakten Durchgangsräumen beschäftigt¹⁴. So tauchen etwa die Pariser Flughäfen in mehreren Fil-

men als Hauptschauplatz auf: Orly im Melodrama *STAND BY* (2000) von Roch Stéphanik, Roissy in der romantischen Komödie *DÉCALAGE HORAIRE* (2002) von Danièle Thompson. Und gleich zwei Filme aus dem sechsteiligen Zyklus *COMÉDIES ET PROVERBES* von Éric Rohmer spielen in den sogenannten *villes nouvelles*, jenen riesigen, vollständig am Reißbrett entworfenen Trabantenstädten, die gleichzeitig mit dem Ausbau des Metronetzes zum Schnellbahnnetz entstanden. *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* (1984) wurde in Marne-la-Vallée direkt neben Disneyland gedreht, *L’AMI DE MON AMIE* (1987) in Cergy-Pontoise am anderen Ende des Ballungsraums von Paris. Vor allem der zweite Film führt eindrucksvoll vor Augen, wie ein gesichtsloser Nicht-Ort als Drehort einer Komödie einen ganz unerwarteten Charme erlangen kann¹⁵. Dabei sind zwei Aspekte zu unterscheiden, die dramatische Entfaltung und die kinematographische Hervorhebung eines im Alltag nicht sichtbaren Potentials. Einerseits läuft die Handlung von *L’AMI DE MON AMIE* auf eine subjektive Anverwandlung der zunächst unwirtlichen Umgebung hinaus. Wirkt die schüchterne Protagonistin anfangs noch verloren in der Trabantenstadt, die allein aus Transitzonen, einer Wohnanlage und einem Freizeitpark zu bestehen scheint, so erfährt sie die *ville nouvelle* schließlich als neue Stadt der Liebe, während die Altstadt von Paris diesen Ehrentitel im gleichen Zuge verliert. Insofern präsentiert der Film eine ganz andere *story* als jene auf flüchtige Erlebnisse angelegten Geschichten, die Nicht-Orte nach Aldo Legnaro normalerweise erzählen, um dem Eindruck abstrakter Leere entgegenzuwirken¹⁶. Andererseits lässt Rohmers Komödie aber auch eine kinematographische Aufwertung der Trabantenstadt erkennen. Als sich die in die Stadtfarben von Cergy-Pontoise gekleideten Paare nach vielen Verwirrungen endlich finden, wird die standardisierte Wohnanlage in der märchenhaften Beleuchtung des Musicals und der artifizielle Freizeitpark wie eine Vorstadt-Idylle des Poetischen Realismus in Szene gesetzt. Durch die Kamera betrachtet, erscheint die langweilige Planstadt somit am Ende als ästhetisch interessanter Ort. Beide Seiten der filmischen Verwandlung von Nicht-Orten, auf Handlungsebene sowie auf der Ebene der Inszenierung, hatte lange vor dem Architekturkenner Rohmer aber auch schon ein anderer Altmeister der fran-

⁹ Siehe Marc Augé, „La ville entre imaginaire et fiction“, in *L'impossible voyage: le tourisme et ses images* (Paris: Payot & Rivages, 1997), 139–71; vgl. Michel Foucault, „Des espaces autres“ (1967), in *Dits et écrits* (Paris: Gallimard, 1994), Bd. 4, 752–762.

¹⁰ Siehe Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte der Stadt“, in *Stadt und Kommunikation im digitalen Zeitalter*, hrsg. von Helmut Bott und Christoph Hubig (Frankfurt a. M.: Campus, 2000), 177–87; vgl. Michel de Certeau, „Pratiques d'espace“, in *L'invention du quotidien 1: Arts de faire* (1980), Folio Essais (Paris: Gallimard, 1990), 137–91.

¹¹ Siehe Marc Augé, „Retour sur les ‚non-lieux‘: les transformations du paysage urbain“, *Persée* 87 (2010): 171–78; vgl. dagegen Augé, *Non-lieux*, 140.

¹² Zum Gegensatz von *non-lieux* und *terrains vagues* siehe meine Studie „Terrain vague: zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne“, *Comparatio* 5 (2013): 1–18.

¹³ Vgl. Augé, „La ville entre imaginaire et fiction“, 152, 170–71.

¹⁴ Vgl. Greg Hainge, „Three non-places of supermodernity in the history of French cinema: 1967, 1985, 2000: ‚Playtime‘, ‚Subway‘ and ‚Stand-by‘“, *Australian journal of French studies* 45 (2008): 197–211.

¹⁵ Vgl. meine Studie „Liebe und Zufall in der Megalopole: städtische Räume in Rohmers ‚Comédies et proverbes‘“, in *Rohmer intermedial*, hrsg. von Uta Felten und Volker Roloff, *Siegerer Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft* 9 (Tübingen: Stauffenburg, 2001), 161–72.

¹⁶ Vgl. Aldo Legnaro und Almut Birenheide, *Stätten der späten Moderne: Reiseführer durch Bahnhöfe, shopping malls, Disneyland Paris*, *Erlebniswelten* 6 (Wiesbaden: VS, 2005), 9–48.



Abb. 1: Das *terrain vague* hinter dem Nicht-Ort in *COURS DU SOIR* (27:17)

zösischen Filmkomödie mit kaum noch überbietbarer Konsequenz erprobt: der Komiker, Filmemacher und Filmstadtgründer Jacques Tati.

Ein gläsernes Labyrinth

In nicht weniger als drei seiner insgesamt nur sechs abendfüllenden Filme hat sich Tati ausgiebig mit Nicht-Orten auseinandergesetzt, nicht nur als Hauptdarsteller in der Rolle des komischen Helden Monsieur Hulot, sondern auch als detailbesessener Drehbuchautor und Regisseur, dem man wegen seiner Pedanterie den Spitznamen „Tatillon“ verlieh. Teilweise hat er solche abstrakten Zonen *on location* gefilmt, vor allem im letzten Hulot-Film *TRAFIC* (1971), in dem sich der zum Autodesigner aufgestiegene Außenseiter vorwiegend auf Autobahnen, Tankstellen und Parkplätzen aufhält. Meistens jedoch hat er sie am Set eigens erbauen lassen, jeweils beraten von dem Theatermaler und Architekten Jacques Lagrange. Auf dessen Pläne geht etwa die hypermoderne Villa Arpel zurück, die in Tatis oscargekröntem Film *MON ONCLE* (1958) den glatten Gegenpol zu Hulots verwinkelter Behausung in einer pittoresken, von *terrains vagues* durchzogenen Pariser Vorstadt bildet. Für das Breitwandepos *PLAYTIME* (1967) hat Lagrange schließlich sogar ein ganzes Stadtviertel voller Hochhäuser und Durchgangsräume entworfen¹⁷. Dieses bald „Tativille“ genannte Ensemble wurde am Rand von Paris inmitten

¹⁷ Vgl. François Ede und Stéphane Goudet, *Playtime: un film de Jacques Tati* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2002), 30–58.

von Brachflächen errichtet, die hier jedoch anders als in *MON ONCLE* nicht mehr vor der Kamera erscheinen, lediglich am Ende des gleichzeitig gedrehten Kurzfilms *COURS DU SOIR* (1967) für einen Augenblick sichtbar werden (Abb. 1)¹⁸. In *PLAYTIME* hat der Nicht-Ort somit keinen Gegenort mehr, dafür aber einige Gegenstücke in der zeitgenössischen Architektur von Paris, dessen Stadtbild im Zuge der sogenannten ‚Zweiten Haussmannisierung‘ der sechziger und siebziger Jahre sozusagen im Zeitraffer nach anderswo längst gängigen Standards der internationalen Moderne umgebaut wurde – teilweise gleichfalls unter Mitwirkung von Lagrange¹⁹. Dennoch war Tatis Filmstadt ihrer Zeit um einige Jahre voraus, und so hat man sie nachträglich nicht zu Unrecht als „La Défense avant La Défense“ bezeichnet²⁰. Noch visionärer aber erscheint heute der Film, der in dieser größtenteils beweglichen und daher riesig wirkenden Kulisse entstand. Für Tati selbst war er ein ruinöses Unternehmen, da er die hohen Bau- und Drehkosten niemals einspielen konnte, auch nicht in einer bald nach der erfolglosen Premiere erstellten gekürzten Fassung. Filmkritikern hingegen gilt er spätestens seit der umjubelten Wiederaufführung der Originalversion in Cannes 2002 als wegweisendes Experiment, weil hier wohl erstmals in der Geschichte des Genres nicht der komische Held, sondern der Schauplatz im Mittelpunkt des Geschehens steht. Der eigentliche Hauptdarsteller von *PLAYTIME* ist das von Hulot einen Tag lang durchwanderte Hochhausviertel, das als Nicht-Ort in Reinkultur ständig und keineswegs nur beim Protagonisten allein komische Verwirrung erzeugt.

Dies zeigt sich schon am ersten Schauplatz der Handlung, dem – ebenfalls am Set nachgebauten – Flughafen Orly, wo Hulot noch gar nicht in Szene tritt. Der *establishing shot* zeigt einen langen Gang an den Flugsteigen N und O, deren Kennbuchstaben zusammen das Wort NO ergeben (Abb. 2). Und in der Tat wird hier jegliche Ortsspezifität so weit negiert, dass man den Terminal erst gar nicht als solchen erkennt, sondern sich vielmehr in einem Krankenhaus wähnt. In einem klinisch reinen Ambiente kommen erst zwei Or-

¹⁸ Alle Screenshots und Zeitangaben folgen, soweit nicht anders angegeben, der Edition von *PLAYTIME* in der Criterion Collection, die auch *COURS DU SOIR* enthält.

¹⁹ Vgl. *Die Stadt des Monsieur Hulot: Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, hrsg. von Winfried Nerdinger (München: Architekturmuseum der Technischen Universität, 2004); zur ‚Zweiten Haussmannisierung‘ siehe Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville: XIX^e – XX^e siècle*, Points Histoire (Paris: Seuil, 1993), 288–305.

²⁰ So Serge Daney, „Éloge de Tati“ (1979), in *La rampe: cahier critique 1970–1981* (Paris: Gallimard, 1983), 132–37, hier 133.



Abb. 2: Negierte Ortsspezifität in PLAYTIME (03:19)



Abb. 3: Virtuelles Lokalkolorit in PLAYTIME (32:36)

den Schwwestern, dann eine Krankenschwester mit Baby vorbei, während eine Dame ihrem Gatten medizinische Ratschläge erteilt. Sogar der Zuschauer wird mithin zum Opfer einer Verwechslung, die auf dem hohen Abstraktionsgrad des Raumes beruht. Was in der französischen Boulevardkomödie nur bestimmten Bühnenfiguren passiert, die etwa ein Hutgeschäft für ein Standesamt halten²¹, greift hier kraft radikaler Auslöschung aller Lokalität auf den ganzen Kinosaal über. Erst als hinter einer Fensterfront ein Flugzeug und schließlich an der Glasfassade der Schriftzug „AÉROPORT DE PARIS“ erscheint, lässt sich die Szenerie eindeutig in Orly ansiedeln.

Damit steht zwar fest, dass die fortan immer wieder auftauchende Gruppe amerikanischer Touristinnen in Paris gelandet ist. Doch könnte man dies leicht wieder vergessen, wenn nicht hin und wieder Ortsnamen auf Fahrbahnen oder Linienbussen zu sehen wären sowie flüchtige Reflexe von Wahrzeichen der französischen Hauptstadt, sobald die jüngste Reisetilnehmerin Barbara eine Glastür öffnet (Abb. 3)²². Denn abgesehen von diesen virtuellen Hinweisen auf den Ort des Geschehens bewegt sich die Reisegruppe ebenso wie Monsieur Hulot ausschließlich durch ein Büro- und Geschäftsviertel ohne Lokalkolorit, das sich in jeder nur erdenklichen Hinsicht als monotone Zone darbietet²³. Diesen Eindruck erzeugt schon seine fast komplette

Farblosigkeit. Überall dominieren Grautöne oder kalte Farben, ähnlich wie in den gleichzeitig entstandenen Kriminalfilmen Jean-Pierre Melvilles. Sogar die knallbunten Desserts, die im örtlichen „Drugstore“ angeboten werden, sehen im giftgrünen Licht einer benachbarten Apotheke fahl und befremdlich aus. Umso mehr erregt ein vereinzelter Blumenstand Barbaras Aufmerksamkeit, neben den moosgrünen Linienbussen der einzige Außenposten des alten Paris. Allerdings will es ihr auch hier nicht gelingen, ein charakteristisches Erinnerungsphoto zu schießen, da ständig Amerikaner oder Japaner am Bildrand erscheinen. Zur Farblosigkeit des Viertels kommt zweitens seine Profillosigkeit. Vor allem im Innern der Gebäude sind alle Oberflächen so glatt, dass man nirgends Halt zu finden vermag. Als Hulot nach seiner Ankunft im Linienbus auf der Suche nach einem gewissen Giffard ein Bürohaus betritt, verliert er auf dem Linoleumboden gleich mehrfach das Gleichgewicht, selbst wenn er sich auf seinen legendären Stockschilder stützt. Zu seiner Verlorenheit in diesem Ambiente trägt drittens die Serialität der betretenen Räume entscheidend bei. So wie er auf dem Parkplatz vor dem Bürogebäude zwei Reihen gleicher Autos durchquert, so trifft er drinnen auf eine ganze Etage voll identischer Arbeitsboxen, deren schiere Menge die Orientierung erschwert. Außerdem findet er die überall gleichen Türen und

²¹ Vgl. meinen Beitrag zu Labiches Komödie *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), in *Komödie: Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute* von Volker Klotz, Andreas Mahler, Wolfram Nitsch et al. (Frankfurt a. M.: Fischer, 2013), 495–507, hier 504–507.

²² Vgl. Ede und Goudet, *Playtime*, 153–55.

²³ Vgl. Lee Hilliker, „In the modernist mirror: Jacques Tati and the Parisian landscape“,

French review 76 (2002): 318–29; Stephan Rammler, „Hulot in der Stadtmaschine: Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung“, in *Playtime: Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*, hrsg. von Michael Glasmeier und Heike Klippel, *MedienWelten* 5 (Münster: Lit, 2002), 104–19.

Sitzmöbel vor, so dass er schließlich sogar im falschen Gebäude landet – einer benachbarten, wiederum mit Serienprodukten bestückten Ausstellungshalle²⁴. Die Unübersichtlichkeit des hypermodernen Viertels potenziert sich viertens und paradoxerweise durch die Durchsichtigkeit seiner Architektur. Die allgegenwärtigen Glasfronten und Glastüren, die hier selbst in Privatwohnungen Verwendung finden, bewirken eine fortgesetzte Verwechslung von Innen und Außen²⁵. Hulot und Giffard verfehlen sich, weil der eine das Spiegelbild des anderen ansteuert und nicht ihn selbst; später kracht erst der eine, dann der andere gegen eine fast zwangsläufig übersehene Scheibe. Mit der totalen Transparenz der durchmessenen Räume verbindet sich schließlich fünftens eine hochgradige Exklusivität. Denn die Glasbauweise ermöglicht es, nonkonforme Eindringlinge wie Hulot sofort auszumachen und ständig zu überwachen. Kaum hat er die Pforte des Bürohauses passiert und über eine gigantische Gegensprechanlage Einlass erhalten, wird er auch schon in ein von allen Seiten einsehbares Wartezimmer verschoben. Ähnlich ergeht es ihm, als er abends nach einer schmerzhaften Kollision mit der gläsernen Eingangstür das Nobelrestaurant „Royal Garden“ betritt. Da man ihn wegen seines noch schwankenden Ganges für einen Betrunkenen hält, will man ihn gleich wieder hinausbefördern – so wie man peinlich darauf achtet, dass das gerade fertig gestellte Etablissement von allen Spuren seiner Errichtung sowie von allen beschädigten oder befleckten Objekten gereinigt wird. Sämtliche Schuhe, Jacken und Krawatten, die im Laufe der Soirée verschlissen werden, landen bei einem nach draußen verbannten Ober, der als menschlicher Altkleiderständer in wachsendem Maße das drinnen Verfemte verkörpert.

Anders als die geführte und durchweg begeisterte Reisegruppe entdeckt Hulot diese maximal standardisierte Glaswelt nur wider Willen. Ins Bürogebäude zwingt ihn ein wichtiger Termin, in die Ausstellungshalle ein Versehen, in den Drugstore der Hunger und ins Restaurant wie zuvor in eines der Schaufensterappartements die spontane Einladung eines alten Bekannten. Während er bei seinem ersten Auftritt in *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* (1953) und auch noch in *MON ONCLE* manchmal selbst die Initiative ergreift,



Abb. 4: Der momentane Rotlichtbezirk in *PLAYTIME* (41:05)

wirkt er hier vorwiegend wie ein Spielball seiner Umgebung. Hinzu kommt, dass die für das Stadtviertel kennzeichnende Serialität sozusagen auch auf ihn selbst übergreift. Schon in Orly und erst recht in „Tatville“ treten immer wieder Doppelgänger des Helden in Szene, die man oft erst auf den zweiten Blick als solche erkennt. Tatis ehrenwertes Bestreben, in *PLAYTIME* die Gags nicht mehr dem Helden vorzubehalten, sondern an verschiedene Figuren zu delegieren und dadurch die Komik zu demokratisieren, wirkt in erster Linie dem abstrakten Schauplatz geschuldet²⁶. An einem dermaßen glatten und gleichförmigen Nicht-Ort, so scheint es, scheitert früher oder später jeder Benutzer – wobei das Scheitern stets im Zeichen unpersönlicher Situationskomik steht.

Ein kinematographischer Kreisel

Allerdings erscheint die denkbar gesichtslose Szenerie von *PLAYTIME* auch noch in einem anderen Licht. Vor allem in der zweiten Hälfte des ursprünglich zweieinhalb Stunden langen Films kommt sie als komischer Spielraum im starken Sinne zur Geltung: nicht nur als Kulisse permanenter Verwirrung und Verwechslung, sondern auch als Areal einer schöpferischen Spiel-

²⁴ Vgl. hierzu Lorenz Engell, „Hulots Objekte: Dinge als Medien in den Filmen Jacques Tatis“, in *Carte Blanche: mediale Formate in der Kunst der Moderne*, hrsg. von Silke Walther, Kaleidogramme 17 (Berlin: Kadmos, 2007), 47–61, hier 56ff.

²⁵ Vgl. Ben McCann, „Du verre, rien que du verre: negotiating utopia in ‚Playtime‘“, in *Nowhere is perfect: French and Francophone utopias/dystopias*, hrsg. von John West-Sooby (Newark: University of Delaware Press, 2008), 195–210.

²⁶ Vgl. Jean-André Fieschi und Jean Narboni, „Le champ large: entretien avec Jacques Tati“, *Cahiers du cinéma* 199 (1968), 6–21, hier 8; zur ‚démocratie comique‘ bei Tati siehe Michel Chion, *Jacques Tati, Auteurs* (Paris: Seuil, 1987), 17–29.



Abb. 5: Der Nimbus des belebten Drugstore in PLAYTIME (1:52:28)



Abb. 6: Das Flugverkehrskarussell in PLAYTIME (1:59:20)

tätigkeit²⁷. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Handlung vor der Kamera als auch und vor allem für die Kamerahandlung selbst²⁸. Schon auf Handlungsebene wird mehrmals eine aus „Tativille“ fast vollständig verbannte bunte und krumme Welt dank unwillkürlicher Eingriffe des Helden wiederhergestellt. Zum ersten Mal geschieht dies in der Ausstellungshalle, wo Hulot auf Bitte zweier Besucherinnen eine zum Sortiment gehörige Lampe namens „Lustro“ einschaltet (Abb. 4). Plötzlich öffnet sich im klinischen Intérieur ein kleiner Rotlichtbezirk, der umso indezenter wirkt, als kurz zuvor ein Elektrobesen mit grellen Suchscheinwerfern als Nonplusultra restlosen Reinemachens vorgeführt wurde. Vor allem aber bei seinem Besuch im „Royal Garden“ bringt Hulot kreativen Schwung ins Geschehen. Nicht genug damit, dass er beim Eintritt die Glastür zertrümmert, die der Portier fortan pantomimisch vorgaukeln muss. Später reißt er versehentlich einen Teil der Deckenverblendung herunter und schafft damit eine kleine Bühne neben der Bühne. Darauf beginnen einige Gäste Koch und Kellner zu spielen, so dass inmitten des abstrakten Restaurants ein Pariser Bistro entsteht. So übernimmt der hereingeschneite Hulot ungewollt die Rolle des Architekten, der bei der Eröffnung des „Royal Garden“ anwesend ist; nicht von ungefähr wird ihm feierlich dessen Meterstab überreicht.

²⁷ Vgl. hierzu, mit Bezug auf die Raumsoziologie von Henri Lefebvre, Iain Borden, „Playtime: ‚Tativille‘ and Paris“, in *The hieroglyphics of space: reading and experiencing the modern metropolis*, hrsg. von Neil Leach (London und New York: Routledge, 2002), 217–35.

²⁸ Zur dieser Unterscheidung siehe Jan Marie Peters, „Bild und Bedeutung: zur Semiotik des Films“, in *Semiotik des Films*, hrsg. von Friedrich Knilli (München: Hanser, 1971), 56–69.

Parallel zu Hulots optischen und haptischen Manipulationen verleiht auch Tatis filmische Inszenierung dem Nicht-Ort ein anderes Gesicht. In der zweiten Hälfte des Films folgt sie der Formel „vom Eckigen zum Runden“²⁹. Schon in der langen Restaurant-Sequenz zeichnet sich mit zunehmender Erhitzung der anfangs sehr kühlen Atmosphäre eine Veränderung der Bewegungen ab. Als die hinter der eingestürzten Verblendung spielenden Gäste auch die musikalische Abendgestaltung übernehmen, weicht auf der Tanzfläche der hektische, an geraden Linien ausgerichtete Jazztanz einer runderen Choreographie – bis hin zum langsamen Walzer, den ein spontan intoniertes Pariser Chanson begleitet. Tatis generelle Beobachtung, dass man sich unter Unbekannten auf rechtwinkligen Bahnen bewege, unter Bekannten dagegen Kurven beschreibe³⁰, gewinnt hier offenkundig szenische Geltung. Der Umschlag ins Zirkuläre bleibt jedoch keineswegs auf den nächtlichen „Royal Garden“ beschränkt. Auch vor der zerborstenen und nur noch vorgespiegelten Glastür kommt eine Drehbewegung in Gang, als ein betrunkenen Nachtschwärmer seine Schritte an dem spiralförmigen Neonpfeil über dem Eingang ausrichtet. Nach der durchtanzten Nacht hat sich die Kreisform schließlich ganz nach draußen verlagert. Im „Drugstore“, wo sich Hulot und seine Tanzpartnerin Barbara mit den am Stegreifspiel beteiligten Gästen zum Frühstück versammeln, gewinnt das O des Schriftzuges

²⁹ Vgl. hierzu Ede und Goudet, *Playtime*, 107–109; außerdem Patrice Blouin, „‚Playtime‘: bienvenue à Tativille“, *Cahiers du cinéma* 568 (2002), 44–49.

³⁰ Zitiert bei Marc Dondey, *Tati* (1989) (Paris: Ramsay, 32009), 200.



Abb. 7: Das Bürstenkarussell in PLAYTIME (1:59:04)

plötzlich eine ganz andere Bedeutung als in der ersten Einstellung des Films. War es dort noch Bestandteil des den Nicht-Ort resümierenden Wortes NO, so erscheint es nun über dem Kopf eines Geistlichen als Heiligenschein, der auch der vorher so unwirtlichen Bar einen gewissen Nimbus verleiht (Abb. 5). Und sogar auf der Straße kommen nach Tagesanbruch Drehungen ins Bild. Vom Bus aus erblickt Barbara eine rotierende Kugel am Büro einer Luftfahrtgesellschaft, wo am Vortag nur das lineare Hin und Her eines Bürostuhls zu sehen war (Abb. 6). Und beim Einsteigen in den Bus taucht kurz ein Bürstenverkäufer auf, dessen Waren an einem Regenschirm baumeln wie Menschen an einem Karussell (Abb. 7).

Ihren Höhepunkt erreicht diese Tendenz zur Krümmung und Rundung in einer Sequenz, die bei der Premiere von *PLAYTIME* einige Zuschauer aus dem Kino trieb und auch heute noch manchen Kritiker irritiert³¹. Ihr Schauplatz ist ein Kreisverkehr im Zentrum des gläsernen Viertels, den der Bus der amerikanischen Reisegruppe auf der Rückfahrt zum Flughafen passiert. Seine späte Erscheinung überrascht an sich wenig, denn Verkehrskreisel sind nicht nur eine allgegenwärtige Spezialität des französischen Straßennetzes, sondern auch Nicht-Orte *par excellence*. Nicht zufällig gehen sie auf eine rund hundert Jahre alte Erfindung des Pariser Stadtplaners Eugène Hénard zurück, der als Pionier einer reibungslosen Kanalisierung der Verkehrsströme



Abb. 8: Das Kreisverkehrskarussell in PLAYTIME (1:59:55)

gilt³². Die von seinem „carrefour à giration“ angestoßene Entwicklung gipfelte im Autobahnbau, und in der Tat gleichen Kreisverkehre weniger einer Straßenkreuzung als einem Autobahnkreuz, da sich die direkte Interaktion zwischen den Verkehrsteilnehmern auf ein Minimum reduziert³³. Statt an anderen Fahrern fährt man an einer leeren Fläche vorbei, die zwecks Vermeidung eines urbanen *horror vacui* oftmals mit sogenannter Kreiselkunst ausgestattet wird. So gesehen, könnte man auch den Verkehrskreisel in „Tatville“ als ein weiteres Emblem der Entfremdung und Vereinsamung deuten³⁴. Dagegen spricht jedoch, dass er in Tatis Darstellung wie ein gigantisches Karussell aussieht (Abb. 8). Denn anders als die übrigen Straßen des Viertels wird er von sehr unterschiedlichen, größtenteils bunten Vehikeln befahren, die obendrein keine Neigung zum Abbiegen zeigen und teilweise zugleich eine vertikale Pendelbewegung vollführen. Diesen Eindruck erzeugt und verstärkt ein raffiniertes Zusammenspiel szenographischer und kinematographischer Effekte. Das karussellartige Auf und Ab mancher Fahr-

³² Siehe Eugène Hénard, „Les voitures et les passants: carrefours libres et carrefours à girations“ (1906), in *Études sur l'architecture et les transformations de Paris*, hrsg. von Jean-Louis Cohen (Paris: La Villette, 2012), 181–207; zur umgehenden Umsetzung dieser Erfindung in Paris vgl. Hénard, „Les voitures et les passants“, 22–23.

³³ Vgl. Marc Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace. XVIII^e – XX^e siècle*, Bibliothèque des Histoires (Paris: Gallimard, 2005), 220–22, 297–98.

³⁴ So meint etwa Winfried Nerdinger, wenn die Figuren des Films nicht wie im „Royal Garden“ die moderne Architektur zerstören, „drehen sie sich nur unsinnig im Kreis des Fortschritts und enden im sinnlosen Verkehrskreisel“; vgl. Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot*, 51.

³¹ Vgl. Dondey, *Tati*, 200; Hilliker, „In the modernist mirror“, 326.



Abb. 9: Die Autowerkstatt als Fahrgeschäft in *PLAYTIME* (2:01:15)

zeuge kommt zum einen schon in der Szenerie selbst zustande. Ein Citroën 2 CV lässt seine hydraulische Federung spielen; auf dem Rücksitz eines Motorrads führt die Beifahrerin gymnastische Übungen aus; und direkt an den Kreisel grenzt eine Werkstatt mit zwei Hebebühnen im Dauerbetrieb (Abb. 9). Vollends zum Fahrgeschäft wird die Fahrbahn zum anderen durch Kunstgriffe der *Mise en Scène* sowie der Bild- und Tonmontage. Als sich der zirkuläre Verkehr kurzzeitig in einem mehrfach betätigten Kippfenster spiegelt, erfasst die Pendelbewegung auch schwerere Automobile; als er für einen Moment zum Stillstand kommt, setzt ihn der Münzeinwurf an einer benachbarten Parkuhr wieder in Gang; und während er langsam dahinrollt, erklingt aus dem Off eine Art Jahrmarktsmusik³⁵. So verwandelt sich die alltägliche Zirkulationsmaschine in einen festlichen Vergnügungsbetrieb, die Kreisbewegung der Kraftfahrzeuge in ein mechanisches Ballett, wie es auch die berühmte Unfallszene in *TRAFIC* präsentiert. Dabei gilt es auch den historischen Ort des Karussells zu beachten. Es zählt nicht zum typischen Inventar geschlossener Freizeitparks wie Disneyland, die Augé ebenfalls zu den exemplarischen Nicht-Orten der Hypermoderne rechnet³⁶. Es weist vielmehr zurück auf die offenen, stets etwas anrühigen Vorstadt-Rummelplätze der frühen Moderne, die sich besser als Heterotopie denn als Anti-Utopie be-

³⁵ Zur Tonmontage bei Tati vgl. Gesine Hindemith, *Sonographie: akustische Texturen im französischen Autorenkino*, Siegener Forschungen zu romanischen Literatur- und Medienwissenschaft 23 (Tübingen: Stauffenburg, 2013), 53–80, bes. 77–78.

³⁶ Vgl. Marc Augé, „Un ethnologue à Disneyland“, in *L'impossible voyage*, 21–34.



Abb. 10: Das Karussell neben dem Kino in *JOUR DE FÊTE* (33:57)

schreiben lassen³⁷. Auf solchen Rummelplätzen aber ist ursprünglich auch das Kino zuhause. An diese unfeine Herkunft erinnert nicht nur Tatis erster abendfüllender Film *JOUR DE FÊTE* (1947), wo Lichtspielzelt und Ringelspiel die beiden Hauptattraktionen eines Volksfestes bilden (Abb. 10)³⁸. In der Kreiselsequenz leuchtet sie auch in *PLAYTIME* auf. Durch die Inszenierung des Kreisverkehrs als Karussell werden beide als ‚kinematographische Objekte‘ kenntlich, als ikonische Zeichen der Filmrolle in Kamera und Projektor³⁹. Mit diesen Apparaten vollendet Tati, was Monsieur Hulot als Rotlichtbringer und Vandal wider Willen beginnt: die Rückverwandlung einer abstrakten Zone in einen konkreten Ort. Statt wie in *MON ONCLE* einem hypermodernen Paris eine unverwechselbare Altstadt gegenüberzustellen, versetzt er in *PLAYTIME* den urbanen Nicht-Ort schlechthin in eine Bewegung, die seine Gesichtslosigkeit ins Gegenteil verkehrt.

³⁷ Vgl. Sacha-Roger Szabo, *Rausch und Rummel: Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte* (Bielefeld: Transcript, 2006), 130–47.

³⁸ Screenshot und Zeitangabe nach der Edition von *JOUR DE FÊTE* in der Edition von *Panoramic Films*, die auch die erst 1995 restaurierte Farbfilmfassung enthält.

³⁹ Vgl. *Wörterbuch kinematographischer Objekte*, hrsg. von Markus Böttcher et al. (Berlin: August, 2014).