

TATIS HERRLICHE ZEITEN - PLAY TIME

Jacques Tatis neuer Film verzichtet noch eindeutiger als die früheren auf eine dramatische Handlung. Was die zwei Hauptteile – Hochhaus und Nachtclub – und die drei Nebenteile – Vorspiel im

Nachdruck aus: Filmkritik Nr. 10, Jg. 12, Oktober 1968, S. 720-721.

Flughafen, Überleitung, Nachspiel mit der Rückfahrt zum Flughafen - inhaltlich gemeinhaben, sind die Figuren: eine Gruppe ausländischer Touristen, einige Geschäftsleute und Monsieur Hulot. Doch auch sie verbinden nur flüchtige Begegnungen, und jede Figur könnte zu jeder Zeit wieder spurlos aus dem Film verschwinden – viele tun es auch. Selbst Hulot wäre entbehrlich (tatsächlich hat Tati schon vor Jahren erklärt, einmal einen Film ohne Hulot drehen zu wollen).

Dennoch hat unrecht, wer in PLAY TIME nur eine Aufeinanderfolge unzusammenhängender Sketchs sieht. Die Bewegung, die durch den ganzen Film hindurchgeht, die ihn zusammenhält und der seine Haupt- und Nebenteile in ihrer Abfolge wie in ihrer inneren Gliederung gehorchen, ist die von der Leere zur Fülle, vom Starren zum Bewegten, von der Distanz zur Identifikation. Ebenso wie der Film selbst, beginnen die beiden Hauptteile jeweils mit einer leeren Szenerie: Flughafenhalle, Empfangshalle des Hochhauses, der Nachtclub am Abend seiner Eröffnung, vor dem Eintreffen der ersten Gäste. Von einem Teil zum anderen lockert sich die Stimmung schon in der Ausgangssituation. In jedem der Teile belebt sich dann die Szenerie, wird die strenge Ordnung des Ortes in Frage gestellt durch die lebendige Vielfalt der Figuranten – ganz überwunden wird sie durch diese erst im zweiten Hauptteil. Das Nachspiel ist überhaupt erfüllt von fröhlichem Treiben des Volkes.

PLAY TIME ist einer der wenigen Filme, in denen die große Leinwand (Tati verwendete ein seitlich etwas verkürztes 70-mm-Format, das die Proportionen des klassischen Bildformats in die Breite und die Höhe ausdehnt) und die Stereophonie eine Funktion haben. Sie distanzieren den Zuschauer, machen ihn zum Beobachter von Vorgängen und Bewegungen, in die er, wären sie in eine Aufeinanderfolge von Groß- und Totaleinstellungen aufgelöst, sich von vorn herein einbezogen sähe. Erst indem sich die Totale der Leinwand füllt, wird der

Zuschauer ergriffen. Dann weicht auch die trockene Ironie einer sentimentalen Humorigkeit.

In eine schier endlose Tiefe erstreckt sich der Gang, durch den der Empfangschef des Hochhauses zu Hulots Begrüßung heraneilt. Trotz der vielen Schritte, die er macht, kommt er nur unendlich langsam näher, dreimal springt Hulot auf, immer wieder vom Portier beschwichtigt, ehe der Mann bei ihm angelangt ist. Die Komik dieser Szene beruht auf dem *plan-séquence*-Prinzip. Sie rührt aus der Umkehrung des klassischen Montageprinzips der *last minute's rescue*, bei dem »Opfer« (hier Hulot, festgehalten von dem Portier) und »Retter« (der herbeieilende Empfangschef) in immer kürzeren, abwechselnd starren und bewegten Einstellungen einander konfrontiert werden. Der dramatische Inhalt der Szene verlangt nach der Montage, die Komik kommt daher, daß dieses Verlangen düpiert wird, daß die Kamera sich der »filmischen« Dynamisierung des Raumes widersetzt.

Wenn im Royal Garden die Temperatur steigt, wenn den Gästen der Schweiß rinnt und das Eis auf dem Teller schmilzt, entdeckt der Zuschauer im Bildhintergrund ein kleines Modellflugzeug, ein Reklamerequisit: offenbar ebenfalls von der Hitze angegriffen, läßt es die Flügel sinken. Wenn dann die Klimaanlage funktioniert, findet man das Flugzeug wieder in einer Bildecke: nun straffen sich die Tragflächen wieder. Von der Totale isoliert, in einen Zwischenschnitt verlegt, verlöre der Gag beträchtlich an Reiz; seinen Witz bezieht er gerade daraus, daß der Zuschauer das Flugzeug in der Szene selbst zu entdecken glaubt, daß er die Gleichzeitigkeit der Vorgänge spürt. Die auf der Weltausstellung in Montreal gezeigten Filme⁴¹ basieren zum Teil auf demselben Prinzip: das auf der Riesenleinwand umherschweifende Auge des Zuschauers nimmt Bezüge wahr, deren Aufeinanderfolge die herkömmliche Montage ihm vorschreibt. Nur, daß das Auge bei Tati keine Widersprüche oder Gegenpositionen entdeckt, sondern Varianten.

Die Variation ist das Prinzip der tatischen Dramaturgie und seiner Komik. Nur ein einziger Gag in dem ganzen Film explodiert (die Glastür, die sich unter einem Stoß in unzählige winzige Scherben auflöst), alle anderen entwickeln sich einer aus dem anderen, durch Erweiterung, Verdoppelung, Wiederholung, Steigerung, Übertragung, Kombination. Kein Gag, außer dem erwähnten, der nicht behutsam eingeführt und nicht entwickelt würde, keiner, der schlagartig einen Zusammenhang sprengen oder einen Widerspruch aufdecken würde. Tatis Witz tastet die Welt, auf die er sich bezieht, kaum an. Der Zuschauer sagt sich amüsiert *jajasoistes*. Wie Nonnen gehen, wie die Ansagerinnen auf Flughäfen in ihre Durchsagen »Ausdruck« hineinlegen, welches Geräusch Schlappen auf Kunststoffböden verursachen, wie sich eitle Offiziere aufführen, wie ungedul-

dige Gäste und nervöse Kellner – das kennt der Zuschauer, und er freut sich daran, es treffend karikiert zu sehen.

Ganz selten geht Tati darüber hinaus: Wenn der junge amerikanische Geschäftsmann in der Wartehalle des Hochhauses mit jeder Bewegung – Staubabschlagen vom Hosenschlag, Öffnen der Aktentasche, Zücken des Kugelschreibers undsoweiter – ein kleines, trockenes Geräusch verursacht, so dokumentiert sich darin Verachtung und Aggressivität. Der Blick auf Formen des zeitgenössischen Geschäftslebens trifft zuweilen recht genau, so, wenn man in dem Hochhaus-Akt ein Büro nicht von einer Büromöbelausstellung unterscheiden kann. Und man wird gar an Vlado Kristl erinnert, wenn bei dem deutschen Aussteller hohnvolle Höflichkeit in offene Aggressivität umschlägt: »Sie dummer Mensch, Sie.«

Es ist bezeichnend, daß die Momente ausnahmslos in dem ersten Teil vorkommen: »Man bemerkt, ... daß alles, was im ersten Teil ernst und ein wenig steif wirkt, im zweiten Teil spaßig wird (nehmen Sie zum Beispiel den deutschen Geschäftsmann ... und die Veränderung seines Verhaltens im Royal Garden...)«¹². Dieselben Leute, dieselbe Welt, die tagsüber, während der Arbeitsstunden, ein befremdliches, manchmal abschreckendes Gesicht zeigen, offenbaren sich am Feierabend als versöhnlich und menschlich. Chaplin hat in *CITY LIGHTS* und Brecht, ihm folgend, in *HERR PUNTILA* dasselbe Thema behandelt, mit dem Unterschied, daß bei ihnen die Brutalität des nüchternen Kapitalisten eben nicht in der Jovialität des besoffenen Kapitalisten aufgehoben wurde. Tati hingegen glaubt noch an den unteilbaren Menschen, dessen »wahre Natur« zum Vorschein kommt, wenn die ephemeren Formen abfallen.

Wenn der mondäne Dekor des eben eröffneten Nachtclubs abbröckelt, wenn die Verschalung sich von den Wänden löst und die schwarzen Musiker verstimmt das Podium räumen, stellt sich Musette-Seligkeit ein. In einer Ecke des ramponierten Dekors installiert sich eine kleine Gruppe und läßt das alte Paris, das man sonst nur in den Wolkenkratzer Türen momentweise sich spiegeln sah, wieder aufleben. Ein Gitarrist und ein Maler sind mit von der Partie, eine (deutsche?) Klavierspielerin lernt schnell die rechte Melodie, die eine Französin ihr vorsummt. Auch nach Beendigung des Festes hält die Stimmung an. Da verwandelt sich dann der stockende Kreisverkehr auf einem Platz in ein fröhliches Karussell, und die Bündel der Bogenlampen vor dem Flughafen Orly, die anfangs so fremd wirkten wie die in Antonionis *ECLISSE*, sehen aus wie Sträußchen von Maiglöckchen. »Wenn man moderne Bauten errichtet, heißt das noch nicht, daß man sich darin nicht amüsieren könnte. Es genügt eine kleine undichte Stelle und alles wird wieder normal.«¹³

Anders als in *MON ONCLE* spielt Tati hier Neues und Altes nicht polemisch gegeneinander aus, dennoch ist seine Parteinahme unverkennbar. Daß man Eiffel-Turm und Sacré-Coeur in den Glastüren sich spiegeln sieht, soll ironischen Trost spenden – während doch der Anblick eines gut proportionierten Wolkenkratzers bestimmt mehr Mut für die Zukunft machen kann als die von Malraux abgekratzten Fassaden. Es ist das Frankreich der Plumpsklos, dem Tatis Sehnsucht gehört. Daß Hoffnung beim Neuen, noch Unbekannten, Unvertrauten liegt, dieser Vorstellung widersetzt sich sein Film nicht nur in seinen formulierten Überzeugungen, sondern in seiner ganzen Bewegung, sie ist anti-utopisch. Bis in die Struktur seiner Gagserien hinein erfüllt ihn der Geist, der in der Veränderung das Unveränderliche sucht und Fremdes flink auf Vertrautes reduziert. Deshalb ist *PLAY TIME* auch so unerotisch.

Vgl. Tagebuchbeitrag von Klaus Hellwig, Fk 5/68-315.

01▶ Vgl. Bericht, Fk 10/67-588.

02▶ und **03▶** Vgl. Gespräch mit Jacques Tati, S. 674 in diesem Heft.