



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Komische Mehrdeutigkeit – Mehrdeutige Komik.

Die Bedeutungsvielfalt der Dinge

in Filmen von Jacques Tati“

Verfasserin

Anna Dobringer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Mein Dank gilt allen, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben:

meiner Betreuerin Prof. Elisabeth Büttner für inhaltliche Anregungen und konstruktive Kritik, meiner Familie, die mir durch geistigen und finanziellen Rückhalt einen angenehmen Weg durch das Studium ermöglicht hat, sowie meinem Freund, dessen Unterstützung ich mir auch in den anstrengenden Entstehungsphasen dieses Textes sicher sein konnte.

Inhalt

Vorwort.....	7
1. Das Wesen der Dinge – Zur Frage nach den Eigenschaften alltäglicher Gegenstände	8
1.1. Einzigartigkeit.....	9
1.2. Wahrnehmbarkeit.....	11
1.3. Dienlichkeit.....	16
1.4. Funktionalität.....	17
1.5. Nutzlosigkeit.....	21
2. Ausgewählte Filme von Jacques Tati.....	24
2.1. JOUR DE FÊTE.....	25
2.2. LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT	26
2.3. MON ONCLE.....	29
2.4. PLAYTIME	30
2.5. TRAFIC	32
3. Mehrdeutigkeit und Komik der Dinge in den Filmen Jacques Tatis.....	33
3.1. Die Missverständlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung.....	33
3.1.1. Mimed Metaphor	35
3.1.2. Object Analog	37
3.1.3. Switch Image	40
3.1.4. Mutual Interference or Interpretation of two series of events	42
3.2. Die Befremdlichkeit der undienlichen Materie	46
3.2.1. Gegenstände als Gegenspieler der Figuren.....	48
3.2.2. Der Werkstoff Glas und seine trügerische Gegenwart	49
3.2.3. Die Hochhäuser stehen der Stadt im Weg	52
3.2.4. Atmende Möbel - Das Material karikiert die Gebrauchsgegenstände	54
3.3. Der Zweifel am Schein der Oberfläche	56
3.3.1. Gebrauchsgegenstände, die niemand braucht.....	57
3.3.2. Dinge als Statussymbole und Prestigegüter.....	60
3.4. Die heimliche Einflussnahme der Dinge auf die Figuren.....	66
Schlussbemerkung	72
Anhang.....	75
Filmographie.....	75
Bibliographie	75

Deutschsprachiges Abstract	79
English Abstract	80
Lebenslauf	83

Vorwort

Wenn der amerikanische Filmkritiker Jonathan Rosenbaum im Hinblick auf das späte Werk des Regisseurs und Schauspielers Jacques Tatis einmal bemerkt: „If we sit tight and wait for gags to come, we won't find very many.“¹, so scheint es sich dabei auf den ersten Blick um kein positives Urteil zu handeln (zumal Tatis Filme dem Genre der Komödie zugerechnet werden). Tatsächlich ist diese – anerkennende – Feststellung weniger als eine Beurteilung der komödiantischen Fähigkeiten Tatis zu verstehen, dessen Filme sich gerade durch ihre unüberschaubare Vielfalt an „witzigen, überraschenden und effektvollen“ Einfällen auszeichnen, denen „die Absicht zugrunde liegt, das Publikum zum Lachen zu bringen.“² Vielmehr charakterisiert die Aussage das Wesen, wie auch die formale Präsentation der von Tati inszenierten Gags: sie schöpfen ihre Komik nicht etwa aus der Verwicklung der Charaktere in außergewöhnliche Vorkommnissen, sondern aus der weitschweifigen und fast nebensächlichen Schilderung der Konfrontationen von Figuren mit den unscheinbaren Hindernissen, welche die alltägliche Umwelt für sie bereithält.

Die Umwelt, das sind die Dinge, die das gesellschaftliche Leben als stille Begleiter ausgestalten. Im Spiel mit ihrer grundsätzlichen Mehrdeutigkeit macht Tati die ungeahnten Bedeutungen sichtbar, die den alltäglichen Gegenständen abseits ihrer so selbstverständlich scheinenden, alltäglichen Funktion innewohnen. In Tatis Werk treten die Dinge als selbstständige Akteure in Erscheinung, allgegenwärtig und unfliehbar üben sie unmittelbaren Einfluss auf seine Figuren aus. Deren Reaktionen auf die sperrigen Hindernisse, undurchschaubaren technischen Gerätschaften oder prestigeträchtigen Statussymbole wirft dabei immer auch ein Licht auf die Gesellschaftsstrukturen, die innerhalb Tatis realistisch anmutender Filmwelten vorherrschen. So erlauben sie dem Filmemacher, noch die subtilste Darstellung

¹ Jonathan Rosenbaum. „Tati's Democracy.“ In: Ders. *Movies as Politics*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997. S. 38.

² So die Definition des Wortes „gag“ nach: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 325.

scheinbar nebensächlicher Gegenstände zur Karikatur der tatsächlichen, ihm unliebsamen sozialpolitischen Entwicklungen seiner Zeit zu verwandeln.³

Was das Wesen der Dinge an sich ausmacht, auf welche Weise Tati die Dinge zu seinen Zwecken inszeniert und sowohl ihr Potenzial zur Vermittlung komischer, als etwa auch konsumkritischer Inhalte sichtbar werden lässt, dieser Frage geht die vorliegende Arbeit nach: anhand der Beschreibung ausgewählter Szenen aus Tatis Werk soll verdeutlicht werden, mithilfe welcher Präsentationsstrategien er die Dinge und die tückische Vielfalt ihrer sinnlichen wie funktionellen Wahrnehmungsmöglichkeiten als Elemente der Komik und Gesellschaftskritik in seinen Spielfilmen einsetzt.

1. Das Wesen der Dinge – Zur Frage nach den Eigenschaften alltäglicher Gegenstände

Zu Beginn eines Essays mit dem programmatischen Titel *Dinge und Undinge*, meint der Philosoph Vilém Flusser, es erscheine unwahrscheinlich, dass sich ein Individuum in einer Umwelt, die von Dingen bestimmt wird, eindeutig zurechtfinden könne. Der Grund dafür liege bereits am zwingenden Scheitern des Versuchs einer ordnenden Gliederung dieser Dinge: niemals könnten sie klassifiziert werden, so Flusser, da einerseits eine Klassifizierung immer eine bestimmte Zahl an Dingen auslassen müsse, und andererseits viele Dinge existierten, die in mehr als eine Klasse fallen. So könne es nie um eine wirkliche Orientierung innerhalb der Dingwelt gehen, sondern im besten Fall um Versuche, sich nicht ganz in ihr zu verlieren.⁴

Doch worin liegt die Uneindeutigkeit der Dinge begründet? Unter welchen Voraussetzungen erscheint „das Ding“ seinen Betrachtern im Alltag, dass es als so vieldeutiges Phänomen wahrgenommen, und als Konsequenz mit diesen, seinen speziellen Eigenschaften für die Gestaltung der filmischen Umwelten des Jacques Tatis nutzbar gemacht werden kann?

³ Vgl. dazu auch die Schlussbemerkung der vorliegenden Arbeit.

⁴ Vilém Flusser. *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München/Wien: Hanser, 2000. S. 9.

1.1. Einzigartigkeit

1962 veröffentlichte Martin Heidegger unter dem Titel *Die Frage nach dem Ding* erstmals eine Sammlung von Vorlesungen aus der Zeit zwischen 1935 und 1936, deren Ziel ein möglicher Erkenntnisgewinn über die Beschaffenheit der Dinge darstellte. Es sollte darin eine Antwort auf die Frage gefunden werden, was die bloße „Dingheit, das was ein solches zu einem Ding bestimmt“⁵, sein könnte, die Grundeigenschaft des Gegenstandes, die ihn, abseits wissenschaftlich messbarer Qualitätsmerkmale, als Teil der unüberschaubar großen Gruppe erscheinen lässt, die sich Dinge nennt, und die - gemäß Heideggers Auffassung - eine Unzahl unterschiedlichster Erscheinungen umfasst. Er spricht hier vom

„Ding im Sinne des Vorhandenen: Stein, ein Stück Holz, Zange, Uhr, ein Apfel, ein Stück Brot; die leblosen und auch die belebten Dinge, Rose, Strauch, Buche, Tanne, Eidechse, Wespe... (...) Fragend: „Was ist ein Ding?“ meinen wir jetzt die Dinge um uns herum. Wir fassen das nächstliegende ins Auge, das Handgreifliche.“⁶

Bereits nach wenigen Seiten kommt Heidegger zur Erkenntnis, dass als Basis einer Untersuchung der Dinge und ihrer ureigensten Wesensart, nicht deren unmittelbare Erscheinung bzw. die Art und Weise dienen könne, wie sie über die alltägliche Erfahrung vom Menschen wahrgenommen würden. Zwar bestehe, so Heidegger, kein haltbarer Grund, die alltägliche Erfahrung anzuzweifeln. Gleichzeitig dürfe jedoch nicht vergessen werden, dass es nicht genüge, sich auf die Wahrheit und Sicherheit der alltäglichen Wahrnehmung zu verlassen, gerade „wenn sich herausstellt, dass „die alltäglichen Dinge noch ein anderes Gesicht zeigen“⁷, als dies im Zuge eines ersten Blickes scheinen mag: immerhin könne ein und dasselbe Ding von verschiedenen Personen auf unterschiedliche Weise wahrgenommen werden, wobei diese unterschiedlichen Wahrnehmungen darüber hinaus nicht einmal den nachweislich messbaren Qualitäten des Dinges entsprechen müssen. Bei Heidegger wird dies wie folgt illustriert:

„was die Sonne für den mit seiner Herde vom Felde heimkehrenden Hirten ist, (...) ist die wirkliche Sonne, dieselbe, die der Hirt für den anderen Morgen wieder erwartet. Aber die wirkliche Sonne ist schon einige Minuten früher untergegangen; was wir sehen ist nur ein durch bestimmte Strahlungsvorgänge bestimmter Schein. Aber auch dieser Schein ist nur ein Schein, denn „in Wirklichkeit“ – sagen wir – geht die Sonne überhaupt nicht unter; (...)“

⁵ Martin Heidegger. *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*. Tübingen: Niemeyer, 1962. S. 8.

⁶ Ebenda. S. 5.

⁷ Ebenda. S. 9

Welches Ding ist das Wahre – die Sonne des Hirten oder die Sonne des Astrophysikers?“⁸

Überlegungen wie diese bringen ihn zum Schluss, dass eindeutige Aussagen über das Wesen von Dingen anhand ihrer Erscheinung für den Menschen kaum getroffen werden können, und er bemerkt: „Es zeigt sich jetzt: Die Dinge stehen in verschiedenen Wahrheiten!“⁹

Die alltägliche Erfahrung bringt also oft keinen näheren Erkenntnisgewinn über die Dinge und ihre Eigenschaften, folglich kann sie nur schwer zur näheren Bestimmung einer „Dingheit“ dienen. Heidegger geht darum einen anderen Weg und versucht, die Dinge anhand grundsätzlicher, vom individuellen Empfinden des Menschen losgelöster Erscheinungsmerkmale zu charakterisieren.

Diese prinzipiellen Eigenschaften der Dinge erscheinen ihm schließlich in ihrem Grundcharakter, immer jeweils einzelne innerhalb des strukturgebenden Rahmens von Zeit und Raum zu sein. So sei jedes Ding immer grundsätzlich charakterisiert als ein „je dieses und kein anderes“¹⁰, jedes Ding könne immer und nur als das jeweils betrachtete wahrgenommen werden, es wird immer definiert sein in seiner jeweiligen Einzelheit gegenüber den anderen Dingen. Voraussetzung dafür bilden die Ebenen von Raum und Zeit, „Ort und Zeitpunkt machen auch schlechterdings gleiche Dinge zu je diesen, d.h. zu verschiedenen“.¹¹ Raum und Zeit sind so die Grundlage einer Dingwahrnehmung, die das jeweils betrachtete Ding als eben das erscheinen lässt, was es für den Betrachter im jeweils gegenwärtigen Moment, zur jeweils gegenwärtigen Zeit darstellt. Ein Moment der Eindeutigkeit bezüglich der Dingwahrnehmung scheint gefunden.

Jedoch: aus der damit geschaffenen Abhängigkeit der Dingwahrnehmung von Zeit und Raum ergibt sich erneut ein Moment der Veränderbarkeit und der Instabilität der Gegenstandswahrnehmung, da sich dieser - den vorangegangenen Überlegungen folgend - dem Betrachter in unterschiedlichster Weise präsentieren kann, je nachdem zu welcher Zeit und an welchem Ort er ihm erscheint. Wenn auch ein Ding „durch seine jeweilige Raum und Zeitstelle (...) unverwechselbar ein je dieses und kein anderes“¹² sein mag, so meint dies eben auch, dass es sehr wohl zu einer anderen Zeit, an einem

⁸ Heidegger. *Die Frage nach dem Ding*. S. 10.

⁹ Ebenda. S. 11.

¹⁰ Ebenda. S.12.

¹¹ Ebenda. S.12.

¹² Ebenda. S. 14.

anderen Ort als ein völlig anderes erscheinen kann. Die Uneindeutigkeit der Dingerscheinung wird so zum immanenten Bestandteil dieser vorläufigen Dingdefinition Heideggers.

1.2. Wahrnehmbarkeit

Die grundsätzliche Wandelbarkeit der Gegenstände, so wie sie sich dem Menschen in ihrer alltäglichen Erscheinung entgegenstellen, findet sich als Thema bereits bei Heideggers Lehrer und geistigem Mentor Edmund Husserl, der der Frage nach der Erscheinung der Dinge für den Menschen, und den Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns über die Gegenstände innerhalb ihrer Umwelt auf der Basis der bloßen Wahrnehmung unter anderem in Vorlesungen nachging, die erstmals 1907 unter dem Titel *Ding und Raum* veröffentlicht wurden.¹³

Entsprechend den Prinzipien einer phänomenologischen Philosophie untersucht Husserl die Art und Weise, wie die Dinge sich für den Menschen darstellen, sobald sie in ihrer bloßen gegenständlichen Erscheinung, entkontextualisiert von jedweden vorgefassten Identitätsprinzip, funktioneller Bedeutung, oder anderen Zuschreibungen beruhend auf praktischer Erfahrung betrachtet werden.

Auch in Husserls Überlegungen taucht bald das Phänomen der Uneindeutigkeit als ein, die Dingwahrnehmung ständig begleitendes Gefahrenmoment auf, wenn er über die Eigenschaften der „darstellenden Wahrnehmungen“¹⁴ schreibt, zu welchen er die Dingwahrnehmungen zählt. So könnten sich im Bereich der Dingwahrnehmungen nicht-identische Wahrnehmungen durchaus auf denselben Gegenstand beziehen, wie dies etwa bei der Betrachtung eines Hauses, etwa von der Vorder- und der Rückseite der Fall sei:

„Betrachten wir diese Wahrnehmungen in phänomenologischer Reduktion (...) als singuläre Wesen, so sieht jede gleichsam anders aus, sie ist dem Wesen nach eine andere und wieder andere. Trotzdem sagen wir, und das mit einer gewissen Evidenz, sie stellen dasselbe Haus dar.“¹⁵

¹³ Edmund Husserl. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hg. Karl-Heinz Hahnengress und Smail Rapic. Text nach Husserliana, Band XVI. Hamburg: Felix Meiner, 1991.

¹⁴ Zum Unterschied zwischen „darstellender Wahrnehmung“ und „selbststellender Wahrnehmung“ siehe: Ebenda. S. 23 f.

¹⁵ Ebenda. S. 26.

Dass die phänomenologisch reduzierten, also entkontextualisierten Wahrnehmungen als Erscheinungen ein und desselben Dinges wahrgenommen werden könnten, werde, so Husserl, durch eine Identitätsverbindung seitens des Betrachters ermöglicht, ein Identitätsbewusstsein, das Beziehung nimmt auf die Gegenständlichkeit, und die Identität eines da und dort Wahrgenommenen. Eine Identifizierung einzelner Wahrnehmungen als ein und dasselbe Ding verlange demnach neben den Vorstellungen der Sinneseindrücke auch immer ein Einheitsbewusstsein, das diese Vorstellungen miteinander verbindet. Die Gefahr einer Scheinevidenz, eines Trugschlusses in der Wahrnehmung bleibe dabei jedoch immer bestehen, solange man zur Überprüfung der Dingwahrnehmung nicht das Objekt selbst, sondern nur seine Erscheinung zu Verfügung hat.¹⁶

Ein weiterer Umstand, der die Gefahr der „Scheinevidenz“ und des „Trugschlusses“ im Zusammenhang mit der Dingwahrnehmung zu begünstigen scheint, wird von Husserl angeführt in der Tatsache, dass Dinge, so wie sie dem Menschen erscheinen, immer nur in Teilen wahrgenommen werden können. Er konstatiert eine „wesentliche Inadäquation jeder vereinzelt äußeren Wahrnehmung (...) Diese ist die Wahrnehmung räumlicher Dinge und kann als solche nur einseitig sein.“¹⁷ Zwar ist es üblich zu sagen, man sehe ein „Haus“, in Wirklichkeit sehe man jedoch nur z.B. eine Vorderseite des Hauses. Daraus ist abzuleiten, dass eine Wahrnehmung des Ganzen nicht zwingend eine Wahrnehmung aller seiner Teile oder Bestimmtheiten voraussetzt. Auf Basis der Erfahrung findet durch den Betrachter eine Ergänzung einzelner Wahrnehmungsteile zu einem Objektganzen statt, dessen Wahrnehmung von Husserl als „impliziert“ bezeichnet wird:

„Implizierte Wahrnehmungen sind Sonderwahrnehmungen, deren Möglichkeit auf dem Grund einer Wahrnehmung als Gesamtwahrnehmung evident und wesentlich gewährleistet ist, und diese Sonderwahrnehmungen begründen mit Evidenz die Möglichkeit einer Partialidentifikation mit der ursprünglichen Wahrnehmung.“¹⁸

Das Ding beinhaltet immer „mehr“ als die erscheinende Vorderseite, etwas, das in der Wahrnehmung in gewisser Weise mitgenommen wird, jedoch selbst nicht zur Darstellung kommt. Dabei gehöre die Einseitigkeit und radikale Unvollständigkeit zum Wesen der Wahrnehmung überhaupt: eine dreidimensionale Anschauung, die den

¹⁶ Siehe: Husserl. *Ding und Raum*. S. 26 – 27.

¹⁷ Ebenda. S. 52.

¹⁸ Ebenda. S. 50.

vollen Gehalt eines Dinges, alle seine Seiten und Darstellungsmomente auf einmal erfassen wollte, sei, so Husserl, schlichtweg unmöglich, das Ding „erscheint, (...) nicht so, „wie es in Wahrheit ist“.¹⁹

Daran ändere sich auch nichts, wenn die Wahrnehmung, die in Husserls bisherigen Überlegungen ja immer auf ein ruhendes, unbewegtes Objekt Bezug genommen hat, übergeht in eine bewegte, eine veränderliche Wahrnehmung, eine in der sich ein Objekt durch eine Form der Bewegung dem Betrachter von mehreren Seiten präsentieren kann.²⁰

Zwar hat der Betrachter hier die Möglichkeit, mehrere Seiten des Objekts innerhalb einer Sinnesempfindung wahrzunehmen, die aus einem fließenden Wahrnehmungseindruck besteht, und deren momentaner Reiz folglich in kausalem Zusammenhang zum zuvor Wahrgenommenen steht, doch bleibt auch hier die grundsätzliche Einseitigkeit der Wahrnehmung bestehen, indem die jeweils aktuelle Dingerscheinung immer nur einseitig bleiben kann. Zwar werde die Wahrnehmung eines Gegenstandes, der sich dem Betrachter als bewegt darstellt, durch diese Bewegung und die damit stattfindende Veränderung „bereichert“, doch schließe diese „Bereicherung“, und die damit einhergehende Empfindung des Objektes als „in gewissen Hinsichten „anders““ immer auch eine Modifikation und Neubestimmung der Objektauffassung mit ein.²¹ So mag die Generierung einer impliziten Wahrnehmung in diesem Fall durch das Wissen um die Charakteristik der anderen Objektseiten vereinfacht werden, doch besteht diese implizierte Wahrnehmung auch hier schlussendlich nur aus einer theoretischen Rekonstruktion des zuvor Erfahrenen, über dessen gegenwärtigen Zustand sich der Betrachter nur dann informiert fühlen kann, wenn er sich auf die Unveränderbarkeit des beobachteten Dinges verlässt.

Die hier dargelegten Überlegungen beziehen sich ausschließlich auf die Art und Weise, wie die bloße, sinnlich erfahrbare Erscheinung in ihrer phänomenologischen Vielfalt und in der Wandelbarkeit ihrer Darstellungen für den Beobachter eine eindeutige, adäquate Beschreibung der Dinge, basierend nur auf ihren qualitativen Eigenschaften unmöglich erscheinen lässt.

¹⁹ Siehe: Husserl. *Ding und Raum*. S. 50 - 52.

²⁰ Siehe: Ebenda. S. 87.

²¹ Siehe: Ebenda. S. 111.

Wenn Husserl jedoch einmal bemerkt,

„Das Ding und alles zur Dinglichkeitssphäre Gehörige überhaupt ist nie endgültig gegeben und zu geben. Es kommt zur Gegebenheit nur in einem unendlichen Progressus der Erfahrung“²²,

so entwickelt er diese Aussage nicht nur aus der zwingend uneindeutigen und wandelbaren Erscheinung, die die Dinge für den Menschen annehmen, sobald sie im Rahmen einer „phänomenologischen Reduktion“ betrachtet werden. Vielmehr werden hier zusätzliche Fragen im Hinblick auf die Dingbeschreibung aufgeworfen, indem Husserl die Dingbedeutung, den Sinn des Dinges als Element einer adäquaten Dingwahrnehmung festmacht, und meint, zum Wesen der Wahrnehmung gehöre, dass das Ding „in der Weise der Leibhaftigkeit als ein so und so bestimmtes dasteht, also mit einem Sinn, der auf die Möglichkeit der Erfüllung hinweist.“²³

Es wird also nun festgestellt, dass sich die Wahrnehmung eines Objektes, sofern man danach strebt, es in der Gesamtheit seiner Eigenschaften zu erfassen, nicht nur auf die Untersuchung der äußeren Dingerscheinung beschränken darf. Es bleibt die Frage nach der Bedeutung des Dinges als ein grundlegendes Element seiner näheren Bestimmung. An der Auffassung, dass einem jeden Ding, welches einer näheren Betrachtung unterzogen wird, im Auge des Betrachters eine grundsätzliche Bedeutung zukommt, dass ein Betrachter dazu neigt, eine Sinnsetzung bezüglich des Dinges vorzunehmen, besteht für Husserl kein Zweifel. Jede Dingwahrnehmung habe ihre Meinung, die bestimmt, als was das Aufgefasste gilt, „worauf es mit der Wahrnehmung sozusagen hinauswill, also den Sinn einer möglichen Erfüllung.“²⁴

Zwar könne sich die Meinung bezüglich eines Dinges, mit welcher ausgestattet sich ein Mensch dessen Beobachtung widmet, ändern, auch wenn es sich um die Beobachtung ein und desselben Dinges handelt, eine grundsätzliche Meinungsbildung bleibe jedoch immer bestehen, und sie bestimmt auch in gewisser Weise die Art der Wahrnehmung selbst.

²² Husserl. *Ding und Raum*. S. 138.

²³ Siehe: Ebenda. S. 125 – 126. Husserl nähert sich dem Begriff der Interessensrichtung und des damit zwingend mit dem Ding verbundene Moments der Bedeutung, bzw. des Sinns als bestimmendes Element der Wahrnehmung von Dingen als eine „Nebenerkenntnis“ im Zuge seiner Überlegung bezüglich einer Möglichkeit der Existenz eines Idealdinges an. Dieses Ideale Ding, welches fähig sein sollte, die dem ihm grundsätzlich immanenten Eigenschaften und Qualitäten bestmöglich zu erfüllen, müsste damit Ansprüchen gerecht werden, die erst mithilfe eines bestimmten, sinn gesteuerten Interesses am Ding, oder einer bestimmten, dem Ding zugedachten Verwendung formulieren ließen. Siehe dazu: Husserl. *Ding und Raum*. S. 121 – 132.

²⁴ Siehe: Ebenda. S. 130.

So erklärt Husserl etwa:

„Das natürliche Interesse an einer Blume ist ein anderes, als das des Botanikers, und so sind beiderseits die besten Erscheinungen andere, und die volle Gegebenheit, in der sich das Interesse befriedigt, ist beiderseits eine sehr wesentlich verschiedene. Die Blume ist dabei dieselbe Blume (...).“²⁵

Diese Feststellung erinnert an Heideggers Ausführungen bezüglich der Wahrnehmung eines Sonnenuntergangs durch den Hirten und den Physiker, welche sich, ausgehend von unterschiedlichen Betrachtungsweisen und Meinungshintergründen in ihren Beobachtungen auf dasselbe Objekt beziehen, jedoch schließlich zu völlig unterschiedlichen Urteilen im Hinblick auf die Bedeutung und die Identität des beobachteten Objekts kommen.²⁶

Hier treffen die Überlegungen aufeinander, wie sie durch Husserl, der es sich zur Aufgabe macht, eine Untersuchung der grundsätzlichen Muster menschlicher Erkenntnisfähigkeit bezüglich der sie umgebenden Umwelt vorzunehmen, und wie sie durch Heidegger angestellt werden, der sich auf der Suche nach der Möglichkeit einer Definition des Dinges aus den grundsätzlich es konstituierenden Umständen befindet, und herausfinden will, was es ist, „was das Ding bedingt“.²⁷ Der Begriff, der sich in den Überlegungen beider Denker wieder findet, ist der der Bedeutung, welche in beiden Fällen als ein Moment verstanden wird, welches dem Ding immanent innewohnt, und es damit bezeichnet.

Der Versuch einer Bestimmung der Dinge über ein Verständnis der ihnen zugedachten Bedeutung, des ihnen innewohnenden Sinnes, erlaubt zwar wiederum keine pauschalen, eindeutigen Aussagen über das Wesen der Dinge, da der Inhalt der Bedeutungsfestlegungen gegenüber einem Gegenstand – wie zuvor erläutert - sowohl von den jeweils vorherrschenden Zeit- und Raumbedingungen abhängt, als auch vom jeweiligen Betrachter, der durch seine Interessensrichtung auf den Gegenstand diesem erst eine bestimmte Bedeutung zuerkennt, jedoch wird dadurch eine neue Ebene der Dingbetrachtung eröffnet:

Mögen die beschriebenen Abhängigkeiten zwar eindeutige Aussagen über das Wesen des Dings an sich verhindern, so erweitert der Begriff der Bedeutung trotzdem die

²⁵ Husserl. *Ding und Raum*. S. 128.

²⁶ Siehe S. 10.

²⁷ Heidegger. *Die Frage nach dem Ding*. S. 7.

bisherige, rein theoretische Ansichtsweise der Dinge um das Moment eines möglichen sinnstiftenden, funktionellen Zusammenhangs zwischen den Dingen und ihren Betrachtern. Wurde der Mensch in den bisherigen Überlegungen meist als interesseloses Betrachtungsorgan seiner als theoretisch gedachten Dingumgebung angesehen, so wird er nun in seiner Funktion als Sinnstifter zum gestaltenden Moment im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung der Dinge.

1.3. Dienlichkeit

Rückt nun die Bedeutung der Dinge für den Betrachter in den Mittelpunkt der Untersuchung, so fordert dies in Folge ein intensiveres Interesse an der Rolle, welche die Dinge innerhalb einer Umwelt einnehmen, die vom Menschen bestimmt wird, und in der der Mensch somit derjenige ist, der durch die Anschauung, Benutzung und Produktion die Dinge erst in einen funktionellen Zusammenhang mit ihrer Umwelt setzt.

Der Fokus verschiebt sich demnach, fort von der rein phänomenologischen Betrachtung der Dinge, oder der Suche nach den ihnen theoretisch ureigenen Qualitäten, hin zur Bewertung und Betrachtung ihrer Funktion und Bedeutung innerhalb der praktischen Lebenswirklichkeit.

In einer späteren Schrift formuliert Heidegger schließlich auch einige Gedanken, welche an die hier beschriebenen Annahmen bezüglich der Funktion und ihrer Bedeutung zum Dingverständnis erinnern. Im Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks*, stellt er grundsätzliche Überlegungen zum Wesen der Kunst und deren Manifestation im Werk an, und streift zu Beginn des Textes, im Zuge eines Definitions- und Abgrenzungsversuches des Werkes vom bloßen Ding, erneut das weite Themenfeld der Dingbetrachtung.²⁸

Heidegger schreibt hier über die Gebrauchsgegenstände, vom Menschen gefertigte Dinge, welche von ihm als „Zeug“ bezeichnet werden. Diese haben demnach immer die „Dienlichkeit“, die Nutzbarkeit zu etwas zur Grundlage. Erzeugnisse würden gefertigt als ein Zeug zu etwas, stellt Heidegger fest, die Bedeutung, der Sinn des Dinges, welche

²⁸ Martin Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1960.

ja eine direkte Folge der Dienlichkeit, und gleichzeitig ihre Voraussetzung darstellt, bildet demnach einen grundlegenden Wesenszug der Gegenstände²⁹. Denn es genüge nicht, so weiter, sich einfach der Dienlichkeit der Dinge bewusst zu werden, um sich diesen zum Verständnis nähern zu können, dazu müsse erst die Funktion vollends erfasst werden:

„Das Zeugsein des Zeugs liegt in seiner Dienlichkeit. Aber wie steht es mit dieser selbst? Fassen wir mit ihr schon das Zeughafte des Zeuges? Müssen wir nicht, damit das gelingt, das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen? Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie sind.“³⁰

Diese Vorstellung, dergemäß das Ding in seiner grundlegenden Bedeutung erst im Hinblick auf seine Funktionalisierung und seine Verwendung durch den Menschen, und die damit sich entfaltende Sinngebung innerhalb eines sozialen Kontexts erkannt werden könne, findet sich in weiterführender Form bei Vertretern unterschiedlichster Disziplinen.

So stößt man in einem Text des tschechischen Literaturwissenschaftlers und Semiologen Jan Mukařovský auf weiterführende Gedanken.

1.4. Funktionalität

Mukařovský beschäftigt sich in seiner Schrift grundsätzlich mit Themen aus dem Bereich der Architektur, und dem Anspruch auf Funktionalität als grundlegende, jedoch komplex zu denkende Grundidee soziologisch wie kulturell geprägten Tätigkeiten. Er beginnt seine Ausführungen mit einigen Gedanken zum Themenbereich der Dinge.

Er meint dort:

„Die funktionelle Betrachtungsweise erlaubt es, Dinge als Geschehen zu begreifen, ohne ihre materielle Realität zu leugnen. Sie zeigt die Welt gleichzeitig sowohl als Bewegung als auch als feste Grundlage des menschlichen Handelns.“³¹

Von Interesse sind hier demnach die Einflüsse, die Auswirkungen, welche die Dinge in ihrer Interaktion mit dem Menschen auf ihre Umwelt ausüben, die Funktion wird zu dem Moment, das das Ding primär in seiner jeweiligen Dingheit bestimmt.

²⁹ Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. S. 23

³⁰ Ebenda. S. 29.

³¹ Jan Mukařovský. „Zum Problem der Funktionen in der Architektur“. In: Elize Bisanz (Hg). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien*. Münster: Literatur-Verlag, 2004. S. 324 – 339. S. 324.

Mukařovský versucht sich in der Folge an einer näheren Bestimmung des nun so einflussreichen Funktionsbegriffs.

Der Begriff der Funktion bedeute grundsätzlich „die Tatsache, dass wir gewöhnlicherweise das Ding, das ihr Träger ist, zu dem und dem Zweck benutzen“³², so Mukařovský. Jedoch könne erst von Funktion gesprochen werden, so weiter, wenn die beschriebene Nutzung wiederholt stattfände, und diese, in der Nutzung zu einem bestimmten Zweck sich erschließende Funktion nicht nur von einem einzigen Benutzer wahrgenommen werde. Es sei zusätzlich ein sozialer Konsens über den Zweck, zu dessen Erreichung das Ding als Mittel verwendet wird, erforderlich. „Eine bestimmte Verwendungsweise des betreffenden Dings muss jedem Mitglied des betreffenden Kollektivs spontan begreifbar sein.“³³

Aus dieser Aussage lassen sich bedeutende Zusammenhänge zwischen den Dingen und ihrer Umwelt ableiten, insofern als die Funktion, die vom Ding ausgeht und sich über dessen Gebrauch durch das Kollektiv entwickelt, nicht nur durch die einheitliche Verwendung seitens des Kollektivs (der sozialen Gemeinschaft) entsteht, sondern umgekehrt auch die Gemeinschaft sich als eine solche bildet durch die einheitliche Verwendung des Dinges. Das Ding und seine Funktion werden somit zum Stifter und Erhalter sozialer Gefüge: wer das Ding richtig zu gebrauchen weiß, wer es gemäß der kollektiven Übereinkunft verwendet, hat Teil an der Gemeinschaft, wer nicht, stellt sich als nicht Zugehöriger und potentieller Störenfried des Gefüges dar, der geltende Gepflogenheiten nicht nachvollziehen kann.

Die Frage nach der sinnlich fassbaren Erscheinung der Dinge, deren nähere Betrachtung zugunsten einer Untersuchung der Funktion zuerst in den Hintergrund getreten war, gewinnt neue Bedeutung, indem sie im Weiteren zum grundlegenden Bestandteil im Prozess der Entwicklung von Dinggebrauch und -funktion herangezogen wird. Denn, so schreibt Mukařovský, leiste das Ding nicht nur seine Funktion, sondern es bezeichne diese auch.³⁴ So sei bereits die sinnliche Wahrnehmung eines Dinges durch die Überlegung und das Wissen darüber bestimmt, wozu dieses Ding verwendet werden könnte oder soll. Zur Erläuterung dient Mukařovský dabei etwa das Beispiel eines Werkzeuges, dessen Griff, sofern man sich bewusst sei, wozu er dienen könnte,

³² Mukařovský. „Zum Problem der Funktionen in der Architektur“.. S. 324.

³³ Ebenda. S. 324.

³⁴ Ebenda. S. 324.

unabhängig von seiner Lage im betreffenden Moment als das Element des Dinges begriffen werde, welches uns am nächsten ist, und damit als Ausgangspunkt für den weiteren Prozess des Begreifens und Erkennens des Gegenstandes genützt werde.³⁵ Das Ding leitet demnach selbst durch seine Erscheinung mögliche Funktionszuschreibungen an, und eine – den Überlegungen Husserls entsprechende - Interessensrichtung im Zuge der sinnlichen Dingwahrnehmung ermöglicht ein Erkennen des Gegenstandes im Hinblick auf seine funktionalen Möglichkeiten.

So existiert das Ding nicht nur in seiner Eigenschaft als rein materielle Erscheinung, sondern es spannt in weiterer Folge ein Feld des funktionellen und damit auch ideologischen Verständnisses zum Menschen hin (und vom Menschen ausgehend) auf: „Durch ihre Materialität wirken Dinge sinnlich-einprägsam, durch ihre Form suggestiv, durch ihre Funktion alltagsnah und lebensweltlich plausibel“.³⁶

Präsentiert sich ein Gegenstand jedoch so, dass aufgrund seiner Erscheinung keine eindeutigen Zuschreibungen bezüglich seiner Gebrauchsmöglichkeiten vorgenommen werden können, so bleibt, nach Mukařovský, der Gegenstand in seiner Funktion und somit auch in seiner unmittelbaren Bedeutung unklar:

„wenn wir jedoch den Griff während des Wahrnehmungsprozesses nicht als solchen zu identifizieren vermögen, wird es uns als etwas zufällig Herausragendes erscheinen, das die Einheit des Umrisses in unlogischer Weise stört, und der Umriss selbst wird uns in unbefriedigender Weise vieldeutig vorkommen.“³⁷

Das Moment des Uneindeutigen, welches ja bereits zuvor mehrmals als eine Eigenschaft der sinnlichen Dingwahrnehmung angeführt wurde, bleibt also auch hier als Element der Dingbestimmung und –erfahrung bestehen:

Gemäß des von Mukařovský verfolgten Ansatzes wird festgestellt, dass eine sinnliche Wahrnehmung allein, welche nicht an die funktionellen und praktischen Erfahrungswerte der lebensweltlichen Umwelt anknüpfen kann, die Bedeutung und den Sinn eines Gegenstandes oft nicht zu erfassen im Stande ist. Die Funktion als bedeutungsgebendes Dingmerkmal kann dem Betrachter verschlossen bleiben.

Jedoch auch im Falle einer Erfassung funktioneller Gebrauchsmöglichkeiten, und der laut Mukařovský damit einhergehenden Erkenntnis über das Ding selbst, ist schließlich

³⁵ Mukařovský. „Zum Problem der Funktionen in der Architektur“. S. 324.

³⁶ Gottfried Korff. „Sieben Fragen zu den Alltagsdingen.“ In: *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*. Gudrun M. König (Hg.) Tübinger Kulturwissenschaftliche Gespräche. Band 1. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V., 2005. S. 29 – 42. S. 33.

³⁷ Mukařovský. „Zum Problem der Funktion in der Architektur.“ S. 324.

keine Eindeutigkeit bezüglich dessen Bedeutung gegeben. Die Annahme der Wahrnehmung als Grundlage für den Erkenntniserwerb und die Zuschreibung von Funktion bringt erneut das der Wahrnehmung eigene Moment der Unsicherheit und Uneindeutigkeit ins Spiel, und aufgrund der meist zahlreichen Wahrnehmungs- und Verständnismöglichkeiten kann oft nicht von einer Eindeutigkeit der Funktionszuschreibung ausgegangen werden. Folglich stellt Mukařovský fest: „Es gibt fast kein Ding, das nicht einem ganzen Komplex von Funktionen dienen würde“.³⁸

Vielmehr könne jeder Akt, bei dem ein Ding verwendet wird, etliche unterschiedliche Zwecke verfolgen, ebenso wie ein Ding zu anderen Zwecken verwendet werden könne, als dies üblich ist, und schließlich könne ein Ding auch seine konventionelle Funktion im Lauf der Zeit verändern. Denn schlussendlich hänge die Funktion zwar einerseits vom Kollektiv ab, das eine Funktionskonvention bezüglich eines Dinges festlegt, andererseits jedoch auch vom „Individuum, das das Ding zu seinen persönlichen Zielen verwendet und über diese Verwendung in einem wesentlichen Maße selbst entscheidet.“³⁹ Zwar bewege sich das Individuum als Mitglied des Kollektivs innerhalb einer allgemein akzeptierten Menge von Funktionen, welche es nach konventionellen Mustern den Erscheinungen zuordnen könne, jedoch bestehe die Möglichkeit, in den individuellen Handlungen von gegebenen Mustern abzuweichen, indem den Dingen Funktionen zugesprochen werden, die nicht dem allgemeinen Konsens entsprechen, oder aus den mehrfachen konventionellen Funktionen, die ein Ding in sich versammeln kann, eine auszuwählen, der ursprünglich nicht das Primat unter den Funktionsmöglichkeiten zugestanden wurde. Der Einzelne bringt in seiner individuellen Entscheidung somit ein ständig neues Moment des Zufälligen in den Funktionsprozess ein und hält so die Gesamtstruktur der Funktionen, welche sich aus dem Bewusstsein des Kollektivs bildet, in Bewegung.⁴⁰

Die Untersuchung der Funktion stellt also erneut keine Mittel zur eindeutigen Erkenntnis über das Ding zur Verfügung. Sie ist im Gegenteil ebenso uneindeutig wie die Wahrnehmung, welche ja – gemäß der oben beschriebenen Überlegungen Mukařovskýs – erst die Grundlage für ihr Verständnis liefert. „In jeder Handlung und in

³⁸ Mukařovský. „Zum Problem der Funktion in der Architektur.“ S. 325.

³⁹ Ebenda. S. 325.

⁴⁰ Ebenda. S. 325.

ihrem Ergebnis sind potentiell auch andere Funktionen zugegen, als nur die, die offenkundig erfüllt werden.“⁴¹

1.5. Nutzlosigkeit

Im Hinblick auf die zuvor erwähnte sinnstiftende Verbindung, die sich zwischen dem Ding und seinem Gebrauch innerhalb eines sozialen Gefüges entwickelt, soll hier schließlich noch eine Überlegung Jean Baudrillards Erwähnung finden, die das ohnehin schon komplexe theoretisch entwickelte Objekt – Subjekt – Verhältnis um einen zusätzlichen, aus der Beobachtung einer gescheiterten Praxis gewonnenen Einwand erweitert.

Die Problematik und Komplexität der sinnhaften Dingerfassung, die bei Mukařovský noch im potenziellen Versagen einer als gültig angenommenen Dingfunktion gründet (das schlussendlich nur durch eine Fehleinschätzung, bzw. Fehlhandlung auf Seiten eines potentiellen Benützers verursacht werden kann), wird von ihm im Werk *Das System der Dinge* ergänzt. Dort stellt er fest, dass auch ein Ding, welches gemäß allen Erwartungen und Ansprüchen funktioniere, eine Quelle der Verwirrung und des individuellen Scheiterns darzustellen vermag. Diesen Umstand sieht er darin begründet, dass es viele Gegenstände gibt, deren funktionelle Bestimmung an den Erfordernissen, welche die alltägliche Lebenswirklichkeit an sie stellt, weit vorbeigehen, diese also aufgrund ihrer Nicht-Integrierbarkeit, und eigentlichen Nutzlosigkeit per se potenzielle Störfaktoren für ein reibungsloses Funktionieren des sozialen Gefüges darstellen. Die reale Welt der Gebrauchsgüter und ihrer technischen Entwicklung steht für Baudrillard parallel zur irrealen Ebene der alltäglichen Bedürfnisempfindung. Die praktische Problematik dabei ergäbe sich aus der eigentlichen Unvereinbarkeit des dinglich-technischen Systems mit dem ideologisch-irreellen eines sozialen oder kulturellen Verständnisses, wobei beide jedoch in ihrem alltäglichen Bestehen zur gleichzeitigen Existenz und gegenseitigen Bezugnahme gezwungen sind:

„Alle unsere Gebrauchsgüter (...) streben aber andauernd aus dem technischen Verband in einen zweiten Signifikationsbereich, fliehen vom technischen System in das kulturelle. Die Umwelt des Alltags stellt in hohem Grade ein „abstraktes“ System dar, worin die Gegenstände hinsichtlich ihrer Funktion meist isoliert dastehen, und erst der

⁴¹ Mukařovský. „Zum Problem der Funktionen in der Architektur“. S. 327.

Mensch stellt ihre Kohärenz, nach Maßgabe seiner Bedürfnisse durch ein funktionelles Gefüge her.“⁴²

Baudrillard stimmt hierbei offensichtlich mit Mukařovský überein, welcher ja ebenfalls die Funktion als das ideologische und sozialisierende Bindeglied zwischen Mensch und Ding beschreibt. Er fügt jedoch an, dass die vom Menschen hergestellte Kohärenz und die damit einhergehende Einbindung in ein funktionelles System zwar nach jeweils individuell empfundenen Bedürfnissen als sinnvoll erachtet werden kann, die einzelnen Dinglelemente und ihr Einsatz im Überblick über das entwickelte Gesamtsystem jedoch oft weder wirtschaftlich noch zusammenhängend agieren. Die grundsätzliche Unvereinbarkeit der dinglichen und irreellen Welt, und ihre partielle Verbindung durch Dinggebrauch und Sinnzuschreibung seitens des Menschen bringe vielmehr eine „Zusammenstellung partieller, indifferenter oder manchmal antagonistischer Leistungsträger“⁴³ hervor. In dem 1968 erstmals erschienen Werk merkt Baudrillard an, dass er im gegenwärtigen System keine Tendenzen sähe, diese Inkohärenz zu beseitigen, im Gegenteil werde vielmehr daran gearbeitet, die nacheinander auftretenden Bedürfnisse durch immer neue Gegenstände zu befriedigen, also immer mehr Dinge in die Welt zu werfen, wo ihnen erst durch den funktionalen Gebrauch durch den Menschen Gültigkeit in der irreellen Bedürfniswelt zugestanden werden kann:

Die Folge davon ist, daß jeder Gegenstand, der zu den übrigen hinzutritt, seine Aufgabe zwar erfüllt, aber dem Gesamtsystem zuwiderläuft und manchmal sogar seiner eigenen Bestimmung.“⁴⁴

Baudrillard zeigt damit auf, dass Funktionalität allein nicht genügt, um einem Gebrauchsgegenstand Sinnhaftigkeit und einen stimmigen und Platz innerhalb eines sozialen Gefüges zu sichern, die Verunsicherung, die durch die Konfrontation mit unbenötigten und damit un“sinnigen“ Gegenständen auftreten kann, mag sich mit der näheren Beschäftigung und der funktionellen Inbesitznahme der fremden Dinge auflösen, ihre Unstimmigkeit innerhalb des bisherigen Gefüges bleibt demnach jedoch bestehen.

⁴² Jean Baudrillard. *Das System der Dinge*. Frankfurt / New York: Campus, 2007. S. 15.

⁴³ Ebenda. S. 15.

⁴⁴ Ebenda. S. 15.

Welche Bedeutung haben nun all diese theoretischen Erkenntnisse über die Dinge für Tati und die Figuren in den von ihm geschaffenen Inszenierungen?

Die Mehrdeutigkeit, welche in allen hier vorgestellten Untersuchungsansätzen als unüberwindliche Eigenschaft der Dinge und ihrer Wahrnehmungsmöglichkeiten durch den Menschen zu Tage tritt, kann durchaus für deren Scheitern an der Aufgabe eines umfassenden Erkenntnisgewinns über die Dinge und ihre prinzipiellen Eigenschaften verantwortlich gemacht werden. Die Fehleranfälligkeit der menschlichen Wahrnehmung, die unterschiedliche Erscheinung von Dingen, je nach Zeit, Ort und Interessenshintergrund des Betrachters, die oft vorschnelle Ergänzung einzeln wahrgenommener Objektteile zu einem Ganzen, welches zwar schlüssig scheinen kann, jedoch keinesfalls den realen Gegebenheiten entsprechen muss, und nicht zuletzt die Konfrontation mit Dingen, die hartnäckig die eigene, materielle Präsenz behaupten, deren Funktion jedoch keinerlei Sinnhaftigkeit aufzuweisen scheint - ebendiese Formen der Uneindeutigkeit und Vielheit sind schließlich auch ausschlaggebend für die zahlreichen Momente des Zweifels am eigenen Verständnis der Gegenstände, in welchen sich Tatis Figuren, wie auch deren Zuschauer behaupten müssen. Tati spielt mit den Wahrnehmungskonventionen seiner Figuren, welche schlussendlich genau denen seines Publikums entsprechen.

Die Gegenstände erweisen sich als Elemente der Interaktion, als Bestandteile und Verursacher von Prozessen und Vorgängen. Durch die konsequente Anwendung dieses Inszenierungsprinzips befreit Tati die Dinge von ihrer üblichen Rolle der als passiv und in Funktion und Erscheinung unveränderlich gedachten Alltagsstatisten, und ermöglicht ein Verständnis der Dinge, welches so viel mehr der ursprünglichen, etymologischen Herkunft des Wortes entspricht, dergemäß das „thing“ nichts anderes bezeichnet, als den Gegenstand einer Verhandlung, und die Diskussion über ihn.⁴⁵

So steht denn auch die Mehrdeutigkeit und Verhandelbarkeit des Dings im Ursprung seiner Wortbedeutung festgeschrieben.

⁴⁵ Siehe dazu u.a.: Duden. Bd.7. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag, 2001. S. 147 – 148 und S. 196.

2. Ausgewählte Filme von Jacques Tati

Im Zeitraum von 1945 bis 1974 verwirklichte Jacques Tati sechs Langfilmprojekte⁴⁶, von denen sich im Hinblick auf den weiter oben erläuterten Forschungszugang bezüglich der Inszenierung von Alltagsdingen als Handlungsträger vor allem die ersten fünf Spielfilme zu einer eingehenderen Betrachtung anbieten:

JOUR DE FÊTE (1949), *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* (1953), *MON ONCLE* (1958), *PLAYTIME*⁴⁷ (1967) und *TRAFIC* (1971) bilden in ihrer Eigenschaft als selbststehend konzipierte, in sich geschlossene Werke (die letzten vier der genannten Filme sind lediglich durch das wiederholt-serielle Auftreten der von Tati kreierten Figur des *Monsieur Hulot* lose miteinander verbunden) umfangreiches Material für die jeweilige Einzelbetrachtung. Darüber hinaus bieten sich jedoch weitere aufschlussreiche Erkenntnismöglichkeiten bezüglich Tatis thematischer Schwerpunkte und inszenatorischer Stilmerkmale, deren filmübergreifende Bedeutung erst in der Übersicht über die behandelten Werke in ihrer Gesamtheit zu Tage tritt.

Tatis letzter Spielfilm *Parade*, ein Auftragswerk für das schwedische Fernsehen aus dem Jahr 1974⁴⁸, scheint dagegen für die vorliegende Untersuchung weniger geeignet. Der Film entspricht in seinem ästhetischen Konzept einer durch die Kamera dokumentierten Zirkusvorstellung, bricht damit aus dem Konzept der scheinbaren Alltäglichkeit der inszenierten Settings aus. Der hier bespielte Ort klammert alltägliche Vorgänge prinzipiell aus, und verunmöglicht die beschriebene inszenatorische und auch narrative Praxis im Bezug auf das Verständnis der Gegenstände und der unvorhergesehenen Wandlung ihrer Bedeutung innerhalb einer, den konventionellen Verständnismustern entsprechenden Umgebung. Allein durch ihre Präsentation im theatralen Umfeld wird der ungewöhnliche Umgang mit den Dingen, sowie die Hinterfragung ihrer ursprünglichen Funktionen zur grundsätzlichen Erwartungshaltung erhoben. So fällt es den Dingen hier schwer, sich auf unvorhergesehene Weise von den ihnen zugedachten Konventionen zu befreien.

⁴⁶ Der exakte Zeitpunkt des Arbeitsbeginns an Tatis erstem Langfilm *JOUR DE FÊTE* kann nicht mehr genau festgestellt werden. Das Filmkonzept wurde mehrmals umgeschrieben, schließlich existierten mehrere Versionen des Stoffes, so etwa unter dem Titel *Fête au Village* oder *Mon Village*. David Bellos datiert die ersten Schreibversuche zu diesem Filmprojekt auf 1945. Siehe: David Bellos. *Jacques Tati*. London: The Harvill Press, 1999. S. 105.

⁴⁷ Gelegentlich ist die alternative Titelschreibweise *PLAY TIME* gebräuchlich.

⁴⁸ Zu Entstehungs- und Aufführungsgeschichte siehe: Bellos. *Jacques Tati*. S. 317 – 323.

2.1. JOUR DE FÊTE

Tatis erster Spielfilm *JOUR DE FÊTE*, der 1949 zur Erstaufführung kam, erzählt die Geschichte des Landbriefträgers François und seiner Erlebnisse während eines Dorffestes, wobei sich die Bilder bemühen, ein plastisches Bild des ländlichen Frankreich der 1940er Jahre zu zeichnen⁴⁹: Mit einer Charakterzeichnung als „mumbling dreamer, a sympathetic butt of the clever-dicks who cross his path, and not far short of being the village idiot“⁵⁰, wird der einerseits dienstbeflissene, jedoch einfach abzulenkende Briefträger, der von Tati selbst verkörpert wird, allzu leicht zum Opfer der Ortseinwohner und Schausteller. Seine mit repräsentativer Beflissenheit verfolgte Aufgabe der Postzustellung nimmt seltsame Züge an, als er im Kino, welches als Teil des Jahrmarktes am Dorfplatz aufgebaut ist, einen Film über die Methoden des US-Amerikanischen Postwesens zu sehen bekommt: in irrwitzigen Aufnahmen präsentiert man dort technisierte Postämter, Helikopter stellen Briefe zu, Briefträger auf Motorrädern springen durch brennende Feuerreifen. Das ausschlaggebende Wort hierbei ist „la rapidité“, die Schnelligkeit, die nun auch von François unter den spöttischen Anfeuerungsrufen seiner Umgebung zum Arbeitsprinzip gemacht wird. Zusehends entwickelt sie sich jedoch vom Weg zum Ziel und trägt keinesfalls zur Optimierung der Arbeitsaufgaben bei. Das Streben nach Schnelligkeit, das den Postboten unter anderem dazu bringt, das gesamte Peloton eines Radrennens hinter sich zu lassen⁵¹, endet jedoch abrupt, als er wegen zu hoher Geschwindigkeit schließlich mitsamt seinem Rad in einem Bach landet. Verdattert besinnt sich der am Streben nach Modernität Gescheiterte, und bevorzugt es am Ende des Films, sich mit den Bauern um die Heuernte zu kümmern, anstatt um seine Post, die kurzerhand einem kleinen Jungen zur weiteren Bearbeitung anvertraut wird.

Der Film gibt Tati die Möglichkeit, in den Fahrradszenen, die große Teile der Handlung ausmachen, seine Erfahrung als Sportpantomime einzusetzen. Zum Zeitpunkt des

⁴⁹ Für David Bellos ist die allzu plakative Zur-Schau-Stellung des ländlichen Idylls gar Grund, sich an die konservativ-nationalistischen Ideale des Vichy-Regimes erinnern zu fühlen, wiewohl er eine diesbezügliche Absicht Tatis gleichzeitig stark bezweifelt. Siehe: Bellos. *Jacques Tati*. S. 143-144.

⁵⁰ Ebenda. S. 138.

⁵¹ Dazu bleibt anzumerken, dass 1947, dem Jahr der Fertigstellung des Films, erstmals seit Ende des Zweiten Weltkrieges wieder die *Tour de France* abgehalten wurde. Es könnte sich demnach um eine Replik auf das aktuelle Zeitgeschehen handeln. Siehe: Bellos. *Jacques Tati*. S. 143.

Filmdrehs kann Tati, der schon in jungen Jahren begonnen hatte, als Pantomime und Varietéschauspieler zu arbeiten, bereits auf jahrelange künstlerische Praxis und veritable Erfolge bei Publikum und Kritikern auf Bühnen in ganz Europa zurückgreifen.⁵² Die Hauptfigur des überforderten Postboten, sowie Teile der Handlung entnimmt er darüber hinaus dem Konzept eines Kurzfilmprojektes, an welchem er bis kurz vor Drehbeginn von *JOUR DE FÊTE* arbeitete.⁵³

2.2. LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT

Für *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT*, entwickelte Tati einen, erneut von ihm selbst verkörperten Titelhelden, der von da an das filmische Werk, wie auch die öffentliche Wahrnehmung und Popularität des Filmemachers stark prägen sollte.

„More like an idea than like a character – and this quite like Beckett’s Godot – Hulot is a mysterious assemblage of signs.“⁵⁴, schreibt David Bellos in einer Figuranalyse und wirklich zeichnet sich Hulot zuallererst durch seine äußerlichen Merkmale aus:

etwas zu groß geraten, scheint diese Figur auf auffällige Weise die Köpfe aller Umstehenden zu überragen, was auch eine leicht schräg nach vorne gebeugte Körperhaltung nicht auszugleichen vermag. Hulot raucht Pfeife, er trägt Jackett und Hut, ist korrekt gekleidet, wenngleich sein etwas kurzer Regenmantel, wie auch seine Hose erfolglos bei dem Versuch bleiben, die volle Länge seiner Beine zu bedecken. „So besteht seine Kleidung aus fehlproportionierten Einzelstücken, an denen keiner Anstoß nimmt, auf die keiner reagiert.“⁵⁵

Trotz korrekter Höflichkeit und zur öffentlichen Schau gestellter Manieren will es ihm nicht gelingen, sich in das umher stattfindende Geschehen einzufügen. Zwischen Hulot und seiner Umwelt scheint immer ein unüberwindlicher Rest an Distanz zu verbleiben, welche ihn hindert, den Anforderungen zu entsprechen, die seine Umwelt an ihn stellt, mögen diese sich aus den Gesetzmäßigkeiten sozialer Konventionen oder technischer

⁵² Bellos erwähnt erste Auftritte des etwa 23 –jährigen Tati als Sportpantomime vor den Kollegen seiner Rugby-Mannschaft um 1930, damals noch unter seinem Geburtsnamen Jacques Tatischeff. Ab 1936 folgten Tourneen durch ganz Europa, wo Tati auf durchaus großen Varietébühnen etwa in Deutschland, Schweden oder Italien auftrat. Siehe: Bellos. *Jacques Tati*. S. 31ff und 54–72.

⁵³ Siehe: Ebenda. S. 93-97 und 108.

⁵⁴ Ebenda. S. 167.

⁵⁵ Peter Haberer. *Aspekte der Komik in Filmen von Jacques Tati*. Aufsätze zu Film und Fernsehen. Bd. 25. Coppi: Alfeld, 1996. S. 66.

Prozesse ergeben. Diese Distanz bleibt schließlich auch gegenüber dem Publikum aufrecht, welches ihn immer nur als den *Monsieur* kennen lernt: „The postman in *JOUR DE FÊTE* is known on a first-name basis; he does not have a surname. Hulot is, on the contrary a surname without a first name.“⁵⁶

Hulot stellt sich dar als eine Figur, die nichts über sich preisgibt. Der Mann mit Hut und Pfeife bleibt so ein auf eine unbestimmte Weise Unbekannter, wenngleich man sich sofort an ihn erinnert und ihn wieder zu erkennen meint, wo auch immer seine optischen Insignien ins Bild genommen werden.⁵⁷ Er ist von einer außenseiterischen Auffälligkeit, derer er sich trotz all seiner Korrektheit nicht erwehren kann.

Die Tatasche, dass dieses Musterbild an Zurückhaltung es schließlich immer wieder schafft, gerade durch seinen komplizierten Umgang mit der wankelmütigen Umwelt (durchaus nicht wohlwollende) Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, beruht folglich weniger darauf, dass Hulot der Lösung von Konflikten nicht etwa mit Offenheit, höchstem persönlichen Einsatz und Klärungsversuchen, welche von ihm mit bestem Wissen und Gewissen als passend erdacht wurden, entgegen tritt. „Hulot seems to try to conform but simply cannot manage it.“⁵⁸ Das Scheitern an der für ihn oft undurchschaubaren Routine seiner Außenwelt ist allgegenwärtig, und so kommt er nicht umhin, manchmal so zu wirken, als sei er „designed to portray a kind of universal embarrassment“.⁵⁹

Freundlicher drückt es André Bazin aus, wenn er meint:

„[Hulot] erhebt die Schüchternheit zum ontologischen Prinzip! Aber natürlich ist die Leichtigkeit, mit der Monsieur Hulot die Welt berührt, gerade die Ursache aller Katastrophen, denn sie folgt nie den Regeln des Anstands und der gesellschaftlichen Nützlichkeit. Monsieur Hulot besitzt das Genie der Ungelegenheit.“⁶⁰

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, führt den Zuschauer an einen Urlaubsort an der französischen Küste. Unter den unterschiedlichen Gästen eines kleinen Strandhotels

⁵⁶ Michel Chion. *The Films of Jacques Tati*. Picas Series 40. Toronto u.a.: Guernica, 2006. S. 45.

⁵⁷ Tati selbst spielt mit der diesbezüglichen Erwartungshaltung des Zuschauers, indem er etwa in späteren Filmen wie *PLAYTIME* mehrfach Doppelgänger durchs Bild schickt, deren Ähnlichkeit zu Hulot nur auf den von ihnen getragenen Kleidungsstücken beruht. Siehe etwa: *PLAYTIME*. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati und Jacques Lagrange. F: Jolly Film, 1967. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 08' 02'' – 08' 14'', 33' 28'' – 37' 38'', oder 43' 45'' – 43' 59''.

⁵⁸ Kristin Thompson. „Boredom on the Beach. Triviality and Humour in *Les Vacances de Monsieur Hulot*.“ In: Dies. *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1988. S. 89 – 111. S. 102

⁵⁹ Bellos. *Jacques Tati*. S. 171.

⁶⁰ André Bazin. „Monsieur Hulot und die Zeit“. In: Ders. *Was ist Film?* Hg. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 2004. S. 67-75. S. 70.

findet sich auch Monsieur Hulot, der seine gruppenspezifische Rolle bereits mit seiner Anreise im laut knatternden, auffällig veraltet wirkenden Amilcar vorweg nimmt. Die Stimmung ist entspannt und gelassen, man vertreibt sich die Zeit mit sportlichen Aktivitäten, Ausflügen und Sonnenbaden, abends wird im Hotel gespeist, man lässt den Tag in der Hotellobby ausklingen. Einzig Hulot schafft es, die vorgebliche Ruhe und freizeitlich geregelte Routine seiner Miturlauber zu stören. Es gibt kaum eine Freizeitaktivität, die durch das engagierte Wohlwollen Hulots nicht doch noch aus der Bahn läuft, was ihn schließlich soweit ins soziale Aus drängt, dass die einzelnen Urlaubsbekanntschaften, die ihn im Grunde doch lieb gewonnen haben, nur wagen, sich von ihm zu verabschieden, wenn sie sicher gehen können, dabei nicht von den Übrigen beobachtet zu werden.

Der Film ist in sich episodisch gegliedert, ein gezielter Handlungsaufbau, eine „Geschichte“ ist nicht zu erkennen:

„Eine Geschichte setzt einen Sinn voraus, eine Richtung der Zeit von der Ursache zur Wirkung, einen Anfang und ein Ende. LES VACANCES hingegen kann nur eine Folge von Ereignissen sein, die in ihrer Bedeutung zusammenhängen, dramatisch jedoch völlig unabhängig nebeneinanderstehen.“⁶¹

Die entspannte Atmosphäre, die der Film über den Urlaub am sonnenbeschienenen Strand so gekonnt vermitteln kann, mag sich auch aus dieser beliebig-unaufgeregten Erzählweise der einzelnen Geschehnisse entwickeln, diese „shots of nearly empty beaches, streets and seascapes punctuate the humorous action, and sometimes, when we do see characters, they are performing habitual, unfunny actions.“⁶² Zu weiten Teilen ist die eigentümlich realistische Stimmung des Films jedoch dem Soundtrack geschuldet, der den Zuschauer nahezu ständig mit einem atmosphärischen Hintergrundgeräusch aus Meeresrauschen, Kindergeschrei und –lachen, sowie einzelner Satz- und Wortfragmenten in unterschiedlichen Sprachen beschallt, deren Inhalt jedoch nicht von Wichtigkeit zu sein scheint: „Die Dialoge sind keineswegs unverständlich, doch sie sind bedeutungslos“.⁶³ Sie verlieren sich im Klang des Sommerurlaubs.

⁶¹ Bazin. „Monsieur Hulot und die Zeit.“ S. 72.

⁶² Thompson. „Boredom on the Beach. Triviality and Humour in Les Vacances de Monsieur Hulot.“ S. 95.

⁶³ Bazin. „Monsieur Hulot und die Zeit“. S. 73.

2.3. MON ONCLE

In seinem nächsten, aufwändiger produzierten Film *MON ONCLE*, der 1958 veröffentlicht wurde, verkörpert Tati erneut die Figur des Hulot, der sich als Onkel und Spielgefährte des kleinen Gérard gewissen innerfamiliären Zwistigkeiten mit dessen Eltern ausgesetzt fühlt, welche auf seine gesellschaftlichen Außenseiterposition zurückzuführen sind. Das Ehepaar Arpel, Hulots Schwester und deren Mann, ein leitender Angestellter in einer Plastikfabrik, blicken mit Sorge auf das enge Verhältnis zwischen ihrem Sohn und Hulot, mit dessen Lebenswandel – Hulot wohnt in einem kleinen verwinkelten Haus in einem alten Stadtteil, und scheint keiner wirklichen Beschäftigung nachzugehen – sie sich so gar nicht abfinden können. Selbst wohnhaft in einem hypermodernen, würfeligen Gebäude, dessen Einrichtung eher der sozialen Repräsentation denn der alltäglichen Benützung zugeordnet ist, versuchen sie, deren Interesse sich hauptsächlich in Beschaffung und Besitz moderner Güter, sowie deren gewissenhafter Reinigung erschöpft, Hulots Leben in die ihnen geeignet scheinenden Bahnen zu lenken.

MON ONCLE zeigt erstmals recht deutlich den Konflikt, den Hulot mit den ihn umgebenden technischen Einrichtungen auszufechten hat. Das Haus der Arpels, dessen Ausstattung, ja dessen Bewohner durch ihre akustische wie visuelle Gestaltung eine unsympathisch-kalte Maschinenhaftigkeit umgibt, stellt eine zwar moderne, in ihrer sterilen Unantastbarkeit jedoch kaum bewohnbare Kulisse für das Abspulen stereotyp-banaler Familienszenarien (wie etwa des Einnehmens von Nachmittagskaffee auf der Terrasse) dar. Diese haben jedoch weniger die einzelnen Teilnehmer, sondern die verwendeten Requisiten in Form von materiellen Vorzeigegütern, wie Designstühlen oder Kaffeeporzellan zum Mittelpunkt, hinter deren vorgeblichen Wert der Mensch zurückzutreten hat. Der menschenverachtende Gegenstandskult, sowie die grotesk überzeichneten Auswüchse des „modernen“ Lebens verunmöglichen es Hulot, sich in die Lebenswelt seiner Schwester einzufügen. Er verbringt sein Leben im liebenswerten Pariser Altbauviertel, wo die Menschen lieber miteinander reden, anstatt zu arbeiten und wo Wohnungen zwar unpraktisch-labyrinthische Stiegenhäuser beherbergen, dafür aber von der Sonne beschienen werden. Tati inszeniert diese beiden Welten gegeneinander, kreiert das Modell einer guten alten Zeit und stellt es gegen die Vision einer

übertechnisierten Zukunft, sodass François Truffaut in einer zeitgenössischen Kritik anmerkt, es handle sich um einen Film,

„der unsere Epoche betrifft, ohne sie aber zu zeigen, denn die beiden einander gegenübergestellten Welten sind die von vor zwanzig Jahren und die, in der wir in zwanzig Jahren leben werden.“⁶⁴

Der Film setzt Tatis Erfolgsserie fort und gewinnt 1958 den Prix Spécial du Jury des Filmfestivals von Cannes und den Academy Award als bester ausländischer Film im Jahr 1959.⁶⁵

2.4. PLAYTIME

Bestärkt von der immer größer werdenden Bekanntheit und Anerkennung von Seiten der Kritiker und des Publikums wagt sich Tati ab 1963 an die Planung seines spektakulärsten Projektes, *PLAYTIME*, weniger klassischer Spielfilm als „ästhetisches Monument, das in seiner Eigenwilligkeit und Konsequenz Singularität nicht nur im Werk Tatis, sondern in der Filmgeschichte behauptet.“⁶⁶ Der narrative Inhalt des Filmwerks, dessen außergewöhnliche Entstehungs- und Herstellungsgeschichte einen grundlegenden Einblick in Tatis Verständnis von Filmarbeit als genuin eigenständige und kompromisslos schöpferische Tätigkeit erlaubt, lässt sich kurz zusammenfassen: Im hochmodernen Paris einer nicht näher definierten, jedoch nahen Zukunft, welches größtenteils aus monströsen Glas- und Stahlbauten besteht, hat Hulot einen geschäftlichen Termin, der jedoch nicht zustande kommt, da sich er und sein Geschäftskontakt zwar oft über den Weg laufen, in den monumentalen Bürogebäuden jedoch nie wirklich aufeinander treffen. Hulot verbringt einen Tag und eine Nacht in der Stadt, besucht einen alten Freund und gerät in die turbulente Neueröffnung eines Lokals, des *Royal Garden*, welches zu weiten Teilen unvollendet und voll von technischen Ungereimtheiten den Besuchermassen zugänglich gemacht, und im Laufe einer ereignisreichen Nacht in seine Bestandteile zerlegt wird.

⁶⁴ François Truffaut. „Jacques Tati. *MON ONCLE*“ In: Ders. *Die Filme meines Lebens*. Hg. Robert Fischer. Frankfurt / Main: Verlag der Autoren, 1997. S. 317 – 320. S. 319.

⁶⁵ Siehe dazu: Bellos. *Jacques Tati*. S. 223 – 235.

⁶⁶ Michael Glasmeier / Heike Klippel. „Einleitung“. In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel. (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 8 – 11. S. 8.

Für die Aufnahmen der Zukunftsstadt werden Innen- und Außenräume moderner Verwaltungsgebäude benötigt, die jedoch nicht einfach für Filmarbeiten geschlossen werden können. So wird in den Jahren 1964 bis 1965 vor den Toren von Paris eine Filmstadt mit der Bezeichnung *Tativille* errichtet, ein aufwändig gestaltetes Set mit echten Straßen, funktionierenden Rolltreppen und Ampeln, sowie teils realen Gebäuden, wie auch einzelnen Fassadenkonstruktionen, die auf Schienen bewegt werden können, „wobei jedes Stockwerk etwas kleiner als das darunter liegende gemalt war, um die Höhenwirkung zu verstärken.“⁶⁷ Tati komponiert auf dem von ihm gewählten Filmmaterial im großflächigen, jedoch teuren 70mm Breitwand-Format⁶⁸ Bilder, die darauf ausgerichtet sind, den Objekten größtmöglichen Raum zur Entfaltung ihres darstellerischen Potenzials im Zusammenspiel mit der Umwelt zu geben. Der Zuschauer wird weder durch den Ton, noch durch Kamera- oder Schnittführung zur Orientierung in den dicht gepackten Bildern, die sich durch die Gleichzeitigkeit einzelner Geschehnisse im Bildausschnitt auszeichnen, angeleitet. So findet Tati zu einer „Eigensprachlichkeit der Körper“⁶⁹, die sich der Zuseher eigenständig und mit höchster Aufmerksamkeit erschließen muss.

Mit dem spektakulären finanziellen Aufwand für Set und Ausstattung, 350, immer wieder durch Verzögerungen unterbrochenen Drehtagen, sowie einer neunmonatigen Postproduction belaufen sich die Kosten für Tatis Opus Magnum auf kolportierte 10 Millionen Francs⁷⁰, eine Summe, die uneinspielbar scheint für einen Film, der mit den klassischen Sehkonventionen des Publikums bricht, indem er in langen, oft starren Einstellungen und weitläufig in den Raum gestaffelten Inszenierungen über zweieinhalb Stunden mit keiner klassischen Erzählhandlung aufwarten kann. Die desaströsen finanziellen Verluste des Films treiben Tati, der Geschäftsdarlehen und Privatvermögen zur Finanzierung der Produktion aufgewendet hatte, in den geschäftlichen Ruin⁷¹. Trotzdem spricht er selbst von *PLAYTIME* als „culmination of all he wanted to do in the

⁶⁷ Heike Klippel. „PLAY TIME – Herrliche Zeiten?“. In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 12 – 24. S. 12.

⁶⁸ Siehe dazu u.a. Bellos. *Jacques Tati*. S. 257 ff.

⁶⁹ Vgl. Glasmeier. „Komische Digressionen in der Totalen“. In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 54 – 88. S. 82.

⁷⁰ Siehe: Klippel. „PLAY TIME – Herrliche Zeiten?“ S. 14.

⁷¹ Siehe dazu etwa: Bellos. *Jacques Tati*. S. 285 – 288. Auch eine Kürzung des Films um 20 Minuten, die in der heutigen Endfassung nicht mehr enthalten sind, als Zugeständnis an eine bessere Verwertbarkeit konnte am Misserfolg nichts ändern. Siehe: Ebd. S. 260.

cinema“⁷² und so bleibt der Film trotz seiner katastrophalen Produktions- und Auswertungspraxis eine unerschöpfliche Quelle zur Erkundung von Tatis ästhetischem und formalen Anspruch an das Medium Film, welcher in dieser, von äußeren Einflüssen weitgehend unbehelligt, und im rücksichtslosen Umgang mit Geld, Zeit und Material verwirklichten künstlerischen Vision ihren prinzipiellen Ausdruck findet. Alle in vorangegangenen Filmen entwickelten, formalästhetischen Mittel, wie etwa Gebrauch und Einsatz von Ton, Farbe, Einstellungslängen und –größen, werden in *PLAYTIME* wiederaufgenommen und ihr Einsatz perfektioniert.

2.5. TRAFIC

Im nachfolgendem Film *TRAFIC*, welcher aufgrund der prekären Geldsituation, in der sich Tati nach der finanziell katastrophalen Auswertung von *PLAYTIME* wieder fand, unter sehr eingeschränkten materiellen Bedingungen entsteht⁷³, ist es Hulots Aufgabe, als Angestellter einer Autofabrik das neueste Modell eines Campingmobils von Paris zur Autoausstellung nach Amsterdam zu fahren. Die Fahrt mit dem Multifunktionsgefährt, auf der Hulot von einer quirligen Dame aus der Werbeabteilung begleitet wird, wird jedoch durch zahlreiche Hindernisse erschwert und verzögert, sodass die beiden schließlich erst in Amsterdam ankommen, als die Messe schon längst geschlossen ist.

Viele Beobachter meinen, die monetäre Zwangslage in der sich Tati vor und während der Entstehung des Films befindet, auch in dessen inhaltlicher Gestaltung erkennen zu können:

„*TRAFIC* is not a revolutionary film like *PLAYTIME*, nor is it as loveable as *MON ONCLE* or as dreamily beautiful as *LES VACANCES*. This no doubt explains the rather luke-warm reaction of French critics, and the now conventional view as a “step backwards” in Tatis art.“⁷⁴

Der Film, in dem das Publikum ein letztes Mal die Figur des Monsieur Hulot zu sehen bekommt, macht das Konsumgut „Auto“ zum bevorzugten Protagonisten innerhalb der dinglichen Umwelt und zeigt seine Einflussnahme auf die Gestaltung des alltäglichen Lebens.

⁷² Bellos. *Jacques Tati*. S. 311.

⁷³ Siehe: Ebenda. S. 294 – 302.

⁷⁴ Ebenda. S. 311.

3. Mehrdeutigkeit und Komik der Dinge in den Filmen Jacques Tatis

Im Folgenden soll erläutert werden, wie Tati durch die szenische Umsetzung der in Kapitel 1 beschriebenen, theoretischen Wahrnehmungsproblematiken die Dinge zur Quelle der Komik in seinen Spielfilmen macht. Dabei weiß er die Vieldeutigkeit der Dinge auf unterschiedlichen Ebenen zu vermitteln: als die potenzielle Mehrdeutigkeit ihrer sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, die unfliehbare Präsenz ihrer physischer Materialität, die Wandlungsfähigkeit ihrer Funktion und sozialen Bedeutung, oder den unheimlichen Einfluss ihrer Allgegenwart auf die Figuren.

Seine Inszenierungen beschränken sich jedoch nicht auf das komische Potenzial der Gegenstände, sondern werden - vor allem in späteren Werken – mehr und mehr um komplexere, zivilisationskritische Inhalte erweitert, so etwa in seinen Darstellungen unreflektierten Massenkonsums, uneingeschränkter Modernitätsgläubigkeit oder der Verkehrung von Gebrauchsgütern in gesellschaftliche Statussymbole.⁷⁵ Tatis Gags zeichnen sich neben ihrer Komik eben auch durch die Vermittlung komplexerer Inhalte aus, die dazu beitragen, die spärlichen narrativen Elemente seiner Filme zu größeren, inhaltlichen Strukturen zusammenzufassen. Die szenenübergreifende Gesellschaftskritik wird dabei etwa durch die pointierte Charakterisierung von Figuren oder Schauplätzen sichtbar.

Zur Etablierung geschlossener Handlungs-, und Erzählstrukturen kommt es im episodischen Filmaufbau dennoch selten: „Tati’s comedy gags do not drive plots or make stories. They just are: quirks of a world that is *just like that*.“⁷⁶

3.1. Die Missverständlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung

Zu Beginn einer Analyse von *LES VACANCES* stellt David Bellos im Hinblick auf die episodische Erzählstruktur und die damit verbundene Art und Weise der inhaltlichen Gestaltung der jeweiligen Einzelsequenzen fest, der Film bestehe aus

⁷⁵ Siehe Kapitel 3.2. ff.

⁷⁶ Bellos. *Jacques Tati*. S. 175.

„a number of gags of the form: X (or somebody) takes Y (or something) for Z (or something else). (...) for the formula to be applied to the raising of a laugh, X's error in taking Y for Z has to be revealed, at some point, to someone (...)”.⁷⁷

Tati nützt das Moment der Verwechslung und der Irreführung seiner Figuren innerhalb der filmischen Handlung, um innerdiegetische Verwicklungen und Missverständnisse zu erzeugen. Diese können vom Rezipienten aufgeklärt bzw. durchschaut werden, indem er den Bedeutungsvorsprung nutzt, der ihm in vielen Fällen durch eine Einsicht in Szenerien aus einer eindeutigeren, einer „günstigeren“ optischen Perspektive zugestanden wird. Daneben finden sich Momente, in denen der Zuschauer – im ahnungslosen Vertrauen auf die von Tati so verlockend als eindeutig präsentierten „Tatsachen“ - in dieselben Fallen tappt wie seine Figuren, die sich oftmals getäuscht von vorschnellen Sinnsetzungen, in einem durch ungeahnte Bedeutungsverschiebungen plötzlich veränderten Umfeld behaupten müssen.

Schließlich entwickelt Tati jedoch auch Szenen, in denen sich das Potential an optischer Vielfalt, das den alltäglichsten Gegenständen innewohnt, nur dem Publikum eröffnet. Ihm wird dabei ein penibel inszeniertes Gesamtbild präsentiert, welches sich im Zusammenspiel der einzelnen Elemente zu Eindrücken verdichtet, die in der Neuinterpretation ihres optischen und narrativen Gesamtgehalts viel mehr offenbaren, als es die bloße Summe ihrer einzelnen Teile zu tun vermag.

Wenn der Filmtheoretiker Noël Carroll sich in seinem Text *Notes on the Sight Gag* daran versucht, Thesen zur visuellen Filmkomik zu entwickeln, so ist es eben die geschilderte Praxis einer narrativen und optischen Verwirrung und Verwechslung, sowie deren gezielter Aufklärung, die als grundlegendes Element zur Schaffung komischer Filmmomente dargestellt wird⁷⁸. Im Text nimmt Carroll eine – bei weitem nicht erschöpfende, für die vorliegende Arbeit jedoch durchaus aufschlussreiche⁷⁹ – Aufstellung zur Erfassung unterschiedlicher visueller Inszenierungspraktiken in sechs Kategorien vor. Vier dieser Kategorien sollen im Folgenden durch eine Bezugsetzung zu einzelnen, aussagekräftigen Szenenbeispielen aus Werken Tatis herangezogen

⁷⁷ Bellos. *Jacques Tati*. S. 173.

⁷⁸ Noël Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ In: Horton, Andrew. S. (Hg.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley/ Los Angeles/Oxford: California Press, 1991. S. 25 – 42.

⁷⁹ Carroll selbst betont zu Beginn des Textes, es gehe ihm nicht um eine umfassende Analyse des Phänomens der szenischen Filmkomik, es handle sich vielmehr um einzelne Feststellungen und deren Bündelung in schriftlicher Form. Siehe: Noël Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ S. 25.

werden, um das Prinzip der Komik der Missverständlichkeit zu verdeutlichen, das seine Präsentation der Gegenstände und ihres Verhältnisses zu den Figuren bestimmt.

3.1.1. Mimed Metaphor

„Die Dinge stehen in verschiedenen Wahrheiten.“ Diese Erkenntnis Heideggers⁸⁰ illustriert als generelle Feststellung alle Kategorien visueller Filmkomik in Carrolls Einteilung, so auch die Inszenierungen, die seiner Klassifizierung folgend, der *Mimed Metaphor* zuzuordnen sind,

„a special sort of sight gag, one in which the audience come to see an object metaphorically equated with something that it was not.“⁸¹

Das komische Potential ebensolcher Inszenierungen bestünde in der Möglichkeit des Zuschauers, Dinge, die im Filmbild in ursprünglicher Erscheinung zu sehen sind, möglicherweise verstärkt durch suggestive Formen der Darstellung, als Verkörperung eines völlig anderen, abwesenden Objektes zu erkennen. Dabei sei es wichtig, die Dinge auf eine Art und Weise in einen narrativen Kontext zu stellen, die ein Erkennen von Analogien des Dargestellten mit dem erwünschten, zu assoziierenden Objekt seitens des Zusehers erlaubt, wobei die dargestellten Doppelbedeutungen den diegetisch handelnden Figuren nicht zwingend erläutert werden müssten. „The point (...) is that the audience appreciates the success of the analogy in the face of its very unlikelyhood.“⁸²

Carroll führt selbst ein Szenenbeispiel aus Tatis Film *MON ONCLE* an, dessen Inszenierung dem Zuschauer die Möglichkeit zu einer ergänzenden Dingassoziation bietet:

Als Hulot sich eines Nachts mit den besten Absichten Zutritt zum Garten des hypermodernen Wohnhauses seiner Schwester verschaffen will, scheiterte er an der elektrisch gesteuerten Gartenpforte, die sich nicht öffnen lässt, sodass er sie unabsichtlich aus den Angeln hebt und schließlich damit beschäftigt ist, mit lautem Getöse sein Missgeschick ungeschehen zu machen. Das Haus, das hinter der Pforte in

⁸⁰ Siehe S. 10.

⁸¹ Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ S. 31.

⁸² Ebenda. S. 32.

den Nachthimmel ragt, besitzt im oberen Geschoß zwei runde Fenster, hinter denen aufgrund des Lärms im Garten das Licht angeht und die Köpfe von Madame und Monsieur Arpel sichtbar werden, die im Gegenlicht jedoch nur als dunkle Punkte zu erkennen sind. Gleichzeitig bewegen sich diese beiden Köpfe nun am unteren Rand der runden, hell erleuchteten Fenster hin und her, sodass sie sich dem Zuschauer geradezu unübersehbar als ein überdimensionales Augenpaar präsentieren, das mit seinem mächtigen Blick dem verzweifelten Hulot folgt, während dieser seine Mühe hat, das schwere Eisentor wieder ordnungsgemäß zu montieren.⁸³

Die vielsagende Präsentation der Fenster und Köpfe, und die in der gezielten Kombination erzeugte Mehrbedeutung der an sich unspektakulären Einzelelemente ermöglicht allein für den Zuschauer in der Verfügbarkeit eines Gesamteindrucks das erweiterte, ungeahnte Verständnis einer tableauhaften Großinszenierung. Diese beinhaltet darüber hinaus eine verstärkende Bestätigung bisheriger Handlungselemente, wie sie durch eine dialogische oder klassisch-szenische Ausgestaltung wohl niemals in einer vergleichbar eindrucksvollen und zugleich beiläufigen Art und Weise erzeugt werden könnte. Denn es scheint kein Zufall zu sein, dass der bedrohlich wirkende, graue Klotzbau gerade den kleinen, am unteren Bildrand hektisch agierenden Hulot ins Visier nimmt, wo doch dieser während des gesamten Films als unangepasster, deplaziert wirkender Gegenpol des sich ihm gegenüber in Einrichtung und Ausstattung nur feindlich gebärdenden Gebäudes präsentiert wird.⁸⁴

Auch in *TRAFIC*, in welchem Tati große Teile der gezeigten Bilder der Inszenierung von städtischem Verkehr, von Autos und deren geradezu monströs allgegenwärtiger Teilnahme am modernen Alltagsleben widmet, finden sich mehrdeutige Szenen mit *Mimed Metaphors*, etwa wenn an einem schwer demolierten Auto, das von einem Abschleppwagen in eine Werkstatt gezogen wird, ein Hinterreifen derart an der verbogenen Felge schleift, dass ein klägliches Quietschgeräusch zu hören ist, und das kaputte Gefährt somit jammernd in die Garage humpelt.⁸⁵ Ebenso erfährt im gleichen Film ein VW-Käfer, der soeben in eine große Massencarambolage verwickelt wurde,

⁸³ *MON ONCLE*. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Jacques Lagrange und Jean L'Hôte. I/F: Alter Films / Film del Centauro / Gray-Film / Specta Films, 1958. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 110'. 74'49'' – 76'40''.

⁸⁴ Siehe etwa Kapitel 3.3.2.

⁸⁵ *TRAFIC*. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Jacques Langrange und Bert Haanstra. F/I: Les Films Corona, Les Films Gibe und Selenia Cinematografica, 1971. Fassung: DVD- Kaufvideo. kinowelt/studio canal, 2004, 93'. 22'24'' – 22'29''.

eine scheinbare Beseelung: Während er führunglos einem einsam auf der Straße dahinschlingenden Reifen nachrollt, springt seine vordere Karosseriehaube wild auf und zu, und verursacht ein quietschendes „Hamm!“-Geräusch, sodass das Auto dem Reifen wie ein Tier auf Beutefang nachzujagen scheint.⁸⁶ Als danach im Zuge der Aufräumarbeiten ein Priester, den Schaden an seinem Wagen taxiert, bedauernd die Arme ausbreitet, und sich vor seinen Motor kniet, um mit bedächtigen Bewegungen prüfend einzelne Kleinteile gegen das Licht zu halten, liegt die Assoziation seiner Gesten zu liturgischen Handlungen innerhalb des christlichen Messablaufs nahe.⁸⁷

Mit Hilfe der gleichen Inszenierungsstrategie versöhnt Tati gegen Ende des Films *PLAYTIME* die Zuschauer gleichsam mit seinem futuristischen Paris, wenn diese als finalen Eindruck der ansonst so verbaut und freudlos scheinenden Stadt einen mehrspurigen Kreisverkehr zu sehen bekommen: die darauf um einer zentrale, bunt bemalte Säule kreisenden Autos, Kräne mit beweglichen Hebebühnen und Motorräder wandeln den geschäftigen Stadtbetrieb zum bunten Jahrmarktskarussell.⁸⁸

Die nach veränderten geistigen Gesichtspunkten neu vorgenommene Bewertung der optischen Eindrücke, die der Rezipient von den im Lauf der filmischen Handlung präsentierten Dinge gewinnt, erlaubt ihm eine komödiantisch erweiterte Wahrnehmung der dargestellten Gegenstände, und das Erkennen ihrer narrativen Inhalte. So ermöglicht eine Verschiebung der Sinnsetzung hinsichtlich der gezeigten Dingkonstruktionen auch die Vermittlung inhaltlicher Kontexte auf sehr zurückhaltende, jedoch einprägsame Weise, wie dies etwa durch die angedeutete Anbetung oder Verselbstständigung des Konsum- und Fetischobjektes Auto, oder die Nähe des geschäftigen, städtischen Treibens zu einem großen Jahrmarktsspektakel geschieht.

3.1.2. Object Analog

Als eine weitere, der *Mimed Metaphor* sehr ähnliche Kategorie führt Carroll das *Object Analog* an. Er erklärt:

⁸⁶ *TRAFIC*. 53'16'' – 55'54''.

⁸⁷ Ebenda. 55'12'' – 55'34.

⁸⁸ Der Eindruck wird noch verstärkt durch das plötzliche Stocken des Verkehrs, und des erneuten Wiedereinsensens seiner Kreisbewegung, welche gerade in dem Moment fortgeführt wird, als eine außenstehende Figur eine Münze in einen Parkautomaten wirft. *PLAYTIME*. 114'17'' – 114'24''.

„In these cases, one object is equated with another, one object, that is, can be seen under two aspects. One literal and the other metaphorical.“⁸⁹

Der Unterschied zwischen den beiden Kategorien, erklärt Carroll, bestehe darin, dass Szenen des Typs *Object Analog* „do not seem to require mime to do their work.“⁹⁰. Die referenziellen Bedeutungen, die den hierbei verwendeten Objekten innewohnen, müssten demnach auch ohne den szenischen Gebrauch der Gegenstände oder ihren unvorhergesehenen Einsatz durch eine Figur für den Zuschauer erkennbar sein.

Die Beispiele, die sich für die Inszenierung des *Object Analog* in Tatis Filmen finden, sind wiederum zahlreich. Einmal mehr erlaubt die Verschiebung der Sinnsetzung, die der Wahrnehmung verschiedener Dingkonstruktionen innewohnt, eine Neuberwertung der sinnlichen Dingeindrücke, und einmal mehr bildet die Erscheinungsvielfalt dargestellter Objekte die Voraussetzung für die beim Zuschauer erwünschten Dingassoziationen. Diese werden dabei vielfach von den getäuschten Figuren selbst angeleitet, indem sie mit ihren eigenen, irrigen Reaktionen erst auf die mehrfachen Wahrnehmungsebenen hinweisen, die die dargestellten Dinge beinhalten:

Als etwa in *MON ONCLE* die stolze Mme. Arpel die - ihr in Fortschritts- und Designgläubigkeit um nichts nachstehende - Nachbarin eines Nachmittags als geladenen Gast empfängt, möchte sie ihr gestresster Ehemann zuerst nicht durch das Gartentor eintreten lassen, da er sie aufgrund ihres grob gemusterten und exzentrisch geschneiderten Ponchos aus der Ferne für einen Teppichvertreter hält.⁹¹

Als Hulot in *PLAYTIME* einmal durch die Glastüre eines Reisebüros ins Freie tritt, schließt ein Angestellter die Türe hinter ihm ab, und kommt dabei in seiner gebückten Haltung genau so zum Stehen, dass die kantigen Türgriffe, die sich vor seiner Stirn befinden, ihm wie Hörner vom Kopf abzustehen scheinen. Hulot erblickt im Augenwinkel den Mann, der sich in seiner gebeugten, gehörnten Gestalt wie ein kampflustiger Ziegenbock ausnimmt und hüpf panisch einen Schritt nach vorne in die Menge der verständnislosen Fußgänger.⁹²

⁸⁹ Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ S. 36.

⁹⁰ Ebenda. S. 25 – 42. S. 36.

⁹¹ *MON ONCLE*. 56'40'' – 57'20''.

⁹² *PLAYTIME*. 43'03'' – 43'11''.

Ebenfalls in *PLAYTIME* erlaubt es die optische Staffelung dem Zuschauer, über längere Zeit einem Mann im Bildhintergrund zu folgen, der auf einer Produktmesse, der *Ideal Home* Ausstellung, eine Stehlampe erwirbt, und wenig später, nun im Zentrum der Inszenierung, den Lampenständer in der einen, den Schirm in der anderen Hand, in einen überfüllten Bus einsteigt. Ein geschäftiger und abgelenkter Passagier, bemerkt den Lampenständer, meint, es handle sich um eine Haltestange (zumal sie der Eigentümer mit der rechten Hand fest umklammert), und hält sich daran fest. Die in den folgenden Stationen zusteigenden Passagiere, unter ihnen auch Hulot, tun es ihm gleich, und immer mehr Menschen suchen Halt an der Lampe, obwohl diese einmal sogar umzukippen droht. Als der Mann schließlich aussteigt, folgt der ins Lesen vertiefte Hulot seiner Haltehilfe einfach aus dem Bus⁹³

Erinnert man Mukařovskýs Überlegungen bezüglich der Funktion und ihrer Generierung aus kollektiver Verwendung, sowie aus Form und „Selbstpräsentation“⁹⁴, so ergibt sich hier eine treffende Erklärung der beschriebenen Szene als missverständliche Umsetzung kollektiver Konventionen und vorschneller Funktionszuschreibung: Die Stange unterscheidet sich optisch um Nichts von den tatsächlichen Haltestangen, zusätzlich bestärkt der Besitzer durch seine missverständliche funktionale Inbesitznahme des Dinges die übrigen Fahrgäste in ihrer vorgefassten Dingwahrnehmung (scheint er sich doch an der Stange festzuhalten). Somit zeichnet sich das hier inszenierte *Object Analog* in seiner Präsentation nicht nur durch die Sichtbarmachung eines optischen, sondern - ganz den Theorien Mukařovskýs folgend – in weiterer Folge auch eines funktionellen Analogons aus.

Dass die allgegenwärtige und trügerische Vieldeutigkeit der Alltagsgegenstände Tatis Figuren nicht immer nur zum Verhängnis werden muss, zeigt sich während der ereignisreichen Vorgänge im *Royal Garden*, als sich ein begeisterter amerikanischer Besucher im Club umsieht, und den Koch bemerkt, der das wirre Geschehen durch eine Küchendurchreiche beobachtet, deren halb geöffnete Schiebetür einen schwarzen Halbkreis vor seiner Stirn bildet. Mit dem Ausruf, dass er ihn zu „Napoleon, Chef of French Cuisine!“ machen werde, wenn er das Restaurant erst gekauft habe, pappt der Amerikaner einen runden, blau-weiß-roten Bierdeckel auf das schwarzen Halbrund, und

⁹³ *PLAYTIME*. 119'. 44'06'' – 46'19''.

⁹⁴ Siehe Kapitel 1.4.

verwandelt dieses damit zum napoleonischen Dreispitz, den der Koch nun gleichsam als Kopfbedeckung trägt.⁹⁵

3.1.3. Switch Image

Die Provokation eines plötzlichen Bedeutungsumschlages etwa durch den Wechsel der optischen Perspektive, die eine völlige Neuordnung des Bild- und Narrationskontexts vom Zuschauer fordert, fasst Carroll in der Kategorie des *Switch Image* zusammen, die er wie folgt definiert:

„In these cases, the initial image is given to the audience under one interpretation, which is subverted with the addition of subsequent information.“⁹⁶

Zusätzlich zeichne sich das *Switch Image* dadurch aus, dass die mehrschichtigen Bedeutungsaspekte des Dargestellten nicht gleichzeitig erkennbar sind, sondern sich erst nach und nach auseinander lösen, sowie dadurch, dass es für den gewünschten Effekt (die Generierung eines komischen Moments für den Rezipienten) nicht zwingend notwendig sei, die Mehrdeutigkeit für die Figuren aufzulösen, solange sich nur der Zuschauer ihrer bewusst wird.⁹⁷

Zur Erläuterung der Kategorie führt Carroll selbst ein Beispiel von Beginn des Filmes *PLAYTIME* an, wo die Aufnahmen einer grau getönten Wartehalle, in der Ordensschwwestern und uniformiertes Personal neben gedämpft sich unterhaltenden Personen durchs Bild marschieren, solange sterile Krankenhausatmosphäre verbreiten, bis sich der Raum durch eine Lautsprecherdurchsage und eintrudelnde Menschenmassen als Wartesaal eines Flughafens entpuppt.⁹⁸

Tati spielt mit den Wahrnehmungskonventionen des Publikums, das unvorbereitet in diese nicht näher definierte Umgebung geführt wird, und anhand der konkret sichtbaren

⁹⁵ *PLAYTIME*. 102'13'' – 102'31''.

⁹⁶ Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ S. 33.

⁹⁷ Siehe: Ebenda. S. 33. Hier zeigt sich einmal mehr die Durchlässigkeit der von Carroll aufgestellten Einzelkategorien, bildet doch in vielen Fällen die Ähnlichkeit unterschiedlicher Dingkonstruktionen und die daraus resultierende vorschnelle Bedeutungssetzung im Bild erst die Voraussetzung für die Überraschung, die das plötzliche Umschlagen des Bildes in eine neue Bedeutung, und damit die Grundlage des komischen Bildeffektes hervorruft. Die Kategorie des *Object Analog* wird so in vielen Fällen zum Teil des *Switch Image*.

⁹⁸ *PLAYTIME*. 03'04'' – 05'30''. Michel Chion merkt in seinem Essay über Tati an, Federico Fellini habe Tati in *Roma* Respekt gezollt, als er zwei Nonnen ins Bild setzt, deren Ordenshauben in der gleichen Weise rhythmisch flattern, wie im genannten Szenenbeispiel. „In *Roma*, Fellini, who was a friend of Tati, filmed two nuns with cornets flapping rhythmically: at first, this sign of respect was mistaken for plagiarism.“ Chion. *The Films of Jacques Tati*. S. 17.

Dinge und ihrer In-Szene-Setzung eine vermeintliche Identifikation des Settings vornimmt, das sich hier (nur fälschlicherweise) wie der Wartebereich eines Krankenhauses präsentiert. Der plötzliche Erkenntnisgewinn bewirkt auch eine Neubewertung der Absicht und Funktion einer jeden innerhalb der Szene in Erscheinung getretenen Figur. Tati macht sich diesen Umstand etwa auch in *TRAFIC* zu nutze, wo er ihn zur Schaffung eines weitaus offensichtlicheren Szenenbeispiels verwendet:

Dort sieht sich der Fahrer Hulots soeben auf einem Werkstattgelände um, als er zu einem Gebäude gelangt und durch dessen verglaste Tür ins Innere blickt, um peinlich berührt zu zögern: im Haus ist die Ehefrau des Werkstattbesitzers zu sehen, die mit offenbar unbekleidetem Oberkörper vor ihm steht, und die Arme vor ihren großen Brüsten verschränkt hält. Erst als der Mann zögernd eintritt, löst sich die Situation auf, indem die Frau sich ganz in seine Richtung dreht, und man das nackte Kleinkind erkennt, das sie ihn ihren Armen hält. Langsam wird dem Zuschauer, ebenso wie dem verdatterten Fahrer klar, dass man zuvor nicht die Brust der Frau, sondern vielmehr das nackte Hinterteil des Kindes zu sehen bekommen hat, das auf den verschränkten Armen der Mutter sitzt, und dessen übriger Körper von ihrem langen braunen Haar verdeckt wurde.⁹⁹

Erneut entspricht die Szenenauflösung den Theorien Husserls, der Wahrnehmung immer von einer unbestimmten Annahme bestimmt sehen will, welche ergänzt, und festlegt als was das Aufgefasste gelten soll. Ihre vorgebliche Eindeutigkeit scheitert jedoch an der Unmöglichkeit einer räumlichen, erschöpfenden Erfahrung, an der Inadäquation der optischen Wahrnehmbarkeit der – sinnlich immer nur von einer bestimmten Seite zugänglichen - Dinge, deren gutgläubige Einbettung in einen umweltlichen Kontext irrige Schlüsse nach sich ziehen muss.

⁹⁹ *TRAFIC*. 68'40'' – 69'04''.

3.1.4. Mutual Interference or Interpretation of two series of events

Als letzte relevante Kategorie, die von Carroll als die weitaus häufigste Form des *Sight Gags* genannt wird, sei die *mutual interference or interpretation of two (or more) series of events (or scenarios)* genannt.

Hierbei erlaubt es die Inszenierung eines Gags, das Geschehen als zwei oder mehr unterschiedliche Ereignisse wahrzunehmen, die miteinander verbunden sind, und einander beeinflussen, je nachdem welche Menge an narrativer Information dem Beobachter zugestanden wird.¹⁰⁰ Carroll spricht hier vor allem von unterschiedlichen optischen Standpunkten, die dem Zuschauer zugänglich gemacht werden, um die Mehrdeutigkeit Situationen erfassen zu können, über welche die darin verwickelten Figuren jedoch nicht verfügen:

„none of the characters appears to be aware of views of the event alternative to his own. Indeed, none of the characters has the overall interpretation of the event that the audience has. (...) The disparity of viewpoints, made evident in the staging of the action, gives rise to a play of conflicting interpretations of the situation, and this gives rise to amusement.“¹⁰¹

Hier werden Bezüge zu Überlegungen des Philosophen Henri Bergson deutlich, der in seinem Text *Das Lachen* das komische Potential ebensolcher Situationen am Beispiel von Theatertexten beschreibt, und sie als *Interferenz der Reihen* bezeichnet.¹⁰² Er versucht sich an einer Definition, indem er meint:

„Eine Situation ist immer dann komisch, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängigen Reihen von Ereignissen angehört und so einen doppelten Sinn hat.“¹⁰³

Erneut zeigen sich Überschneidungen innerhalb der Kategorieneinteilung nach Carroll, da Inszenierungen dieser Kategorie oft ebenso eine *mutual interpretation of two series of events* darstellen, wie etwa ein *switch image*. So verhält es sich schließlich auch bei folgender Szene aus *JOUR DE FÊTE*:

Der in der öffentlichen zur Schau Stellung seiner eigenen Vielbeschäftigkeit hektisch durchs Dorf rumpelnde François wird einmal mehr von seiner Dienstbeflissenheit eingeholt und macht sich auf, einen Brief zuzustellen. In seitlicher Totale wird gezeigt, wie er energisch die Tür in einen winzigen Raum aufstößt, den der Zuschauer

¹⁰⁰ Carroll. „Notes on the Sight Gag.“ S. 28.

¹⁰¹ Ebenda. S. 29 – 30.

¹⁰² Henri Bergson. *Das Lachen*. Jena: Diederichs, 1914. S. 65.

¹⁰³ Ebenda. S. 66.

gleichzeitig mit ihm „betritt“. In dem Zimmer bindet sich ein Mann soeben vor einem Spiegel die Krawatte zum dunklen Anzug. François händigt den Brief aus, erblickt den Mann im Sonntagsanzug, hebt die Arme und murmelt die Worte: „Oho! La Fête! Danser!“ in dessen fassungsloses Gesicht, bevor er wieder verschwindet, und lautstark die Tür hinter sich zuwirft. Hinter der nun geschlossenen Türe wird daraufhin (bis zu diesem Zeitpunkt vorm Zuseher verborgen) nichts weniger sichtbar, als ein zwischen Kerzen aufgebahrter Leichnam.¹⁰⁴ Die Situation, die sowohl vom mürrischen Briefträger, wie auch vom – seiner Spur bereitwillig folgenden – Zuseher völlig missinterpretiert wird, klärt sich somit erst auf, nachdem die offen stehende Türe, die aus der Perspektive des Zusehers beinahe den halben Raum verdeckt hält, den wahren Grund für die dunkle, „festliche“ Kleidung des Briefempfängers freigibt.

In *LES VACANCES* biegt Hulot nach einer Reifenpanne in eine ruhige, von Bäumen gesäumte Nebenstraße. Wie sich herausstellt befindet er sich am Eingang zum örtlichen Friedhof, wo soeben ein Begräbnis abgehalten wird. Er beginnt, seinen defekten Reifen zu wechseln, wobei er einen luftgefüllten Reifenschlauch neben sich ins feuchte Laub legt. Als er ihn hochhebt, klebt Laub daran. In diesem Moment tritt ein Begräbnisdienster an ihn heran und nimmt ihm den belaubten Reifen ab, um die vermeintliche Kranzspende zu einer Reihe von weiteren Blumenkränzen nahe der trauernden Begräbnisgesellschaft zu hängen. Das Missverständnis wird dem Zuschauer umso deutlicher, als dem hängenden „Kranz“ nach kurzer Zeit die Luft ausgeht.¹⁰⁵ Die Verwicklung zwischen zwei unabhängig voneinander stattfindenden Ereignissen und das daraus resultierende Missverständnis wird dabei von Ort und Zeit des Geschehens noch bestärkt und illustriert recht deutlich, wie sehr Inszenierungen dieser Art bei Tati mit den irreführenden Erscheinungsebenen von Dingen in Bezug stehen.

Sichtbar wird dies ebenso in einem weiteren Szenenbeispiel des Films *JOUR DE FÊTE*, das sich dadurch auszeichnet, dass die möglichen Ursachen für die Verwicklung zweier unabhängiger Ereignisse, welche Carroll ja als *Sight Gag*, als einen, auf visuellen

¹⁰⁴ *JOUR DE FÊTE*. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Henri Marquet und René Wheeler. F: Cady Film, 1949. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 77'. 20'07'' – 20'18''.

¹⁰⁵ *LES VACANCES DE M. HULOT*. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati und Henri Marquet. F: Cady Film, 1953. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 83'. 40'40'' – 43'13''.

Grundlagen aufbauenden, komischen Moment anführt, um die Ebene der akustischen Filmgestaltung erweitert werden: am Vortag des Festes überquert François mit dem Fahrrad den Dorfplatz, als der zuvor mit Müh und Not aufgerichtete Fahnenmast zu kippen beginnt und mit einem lauten Knarren umfällt. Der Briefträger kann gerade noch ausweichen, indem er mit dem Fahrrad in die weit geöffnete Tür des Caféhauses einbiegt. Als er wenig später erneut den Platz überquert, ist ein lautes Knarren zu hören, das dem Zuschauer durch eine kurze Schnittfolge zuvor bereits als das Geräusch eines Reifens erklärt wurde, der auf die Felge eines nahe stehenden Lastwagens aufgezogen wird. Der ahnungslose François jedoch reagiert auf das ihm so bekannt scheinende Geräusch indem er - diesmal ohne sichtbaren Grund - erneut ins Café ausweicht, wo er ein zweites Mal vom unerfreuten Wirt vertrieben wird.¹⁰⁶

Es ist der akustische Eindruck, der hier mit dinglichen Vorgängen verbunden wird, und durch eine implizierte Komplettierung des vermeintlichen Gesamtgeschehens basierend auf bereits erfahrenen Eindrücken zur Missinterpretation der tatsächlichen Umstände führt. Die Ursache für dieses „Sound Analog“ bleibt eine vorschnelle Dingassoziation, welche Rückschlüsse zulässt über die Dominanz sinnlicher Erfahrung über die spontane Wahrnehmung der realen Umgebung. So erklärt auch Martin Heidegger:

„Viel näher als alle Empfindungen sind uns die Dinge selbst. Wir hören im Haus die Tür schlagen und hören niemals akustische Empfindungen oder auch nur bloße Geräusche.“¹⁰⁷

Ein reines Geräusch könne nur durch eine Entfernung, ein „Weghören von den Dingen“¹⁰⁸ vernommen werden, eine Vorstellung, die in der realen Durchführung schließlich ebenso unmöglich scheint, wie das Konzept der phänomenologischen Reduktion in der Dingbetrachtung nach Husserl. So bleibt die sensorische Wahrnehmung akustischer Eindrücke demnach immer mit der Suche nach, und der Verknüpfung mit gegenständlichen Eindrücken von Dingerfahrung als Quelle und Urheber verbunden.

Dabei bleibt zu erwähnen, dass sich Tati diese automatisierte Verbindung von Klang und Klangquelle gerade durch ihre praktische Nicht-Einhaltung, durch die Loslösung

¹⁰⁶ *JOUR DE FÊTE*. 12'58'' – 13'05'' und 29'04'' – 29'50''.

¹⁰⁷ Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. S. 19.

¹⁰⁸ Ebenda. S. 19.

der Geräusche von ihren vermeintlichen Verursachern zu Nutze macht, wie im Folgenden kurz erklärt werden soll.

Der Einsatz von Sprache und Geräuschen in Tatis Filmen stellt einen besonderen Teil der in vielen Punkten außergewöhnlichen, und vom Willen nach völliger Kontrolle über das filmische Endergebnis gekennzeichneten Produktionspraxis dar, da seine Ausgestaltung ungewöhnlicherweise als eine aufwändige Form der Nachbearbeitung in die Postproduktion verlegt wurde. Tati, der jegliches Produktionsmaterial ohne weiter verwendbare Aufnahmen von Originalton aufzeichnete, produzierte den Filmtton nach Fertigstellung einer Bildschnittfassung zur Gänze auf bis zu sechs einzelnen Spuren im Studio nach¹⁰⁹, und entwickelte so die dichten, die weitläufigen und in die Raumtiefe aufgeteilten Bildaufnahmen begleitenden Soundkompositionen als komplexe, räumliche Klangkonzepte, was ihm die totale Übersicht über den akustischen Gehalt seiner Filmbilder sicherte. Die Konsequenz die daraus gezogen werden muss, die Tatsache, dass keines der künstlich generierten Geräusche, die im Laufe eines seiner Filme ans Ohr des Zusehers dringt, den tatsächlichen Klängen der sichtbaren Objekte entspricht, weist Bellos als eine programmatische Vermittlungsstrategie Tatis aus, wenn er schreibt:

„The cello-twang signifying racquet-and-ball in a music-hall act is not meant to reproduce the sound as it would be heard by the spectator (...), the twang mimics the sound-sensation heard or felt by the player. Tati uses sounds in this music-hall way in all his mature films. (...) [The sound] represents the noise of the *feeling*.“¹¹⁰

Diese Loslösung des Tons als unauffälliges, weil naturalistisch-synchrones Beiwerk der Filmbilder ermöglichte es nicht nur, im Bild dargestellte Dinge oder Geschehnisse durch strategische akustische Ausgestaltungen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu rücken. Auch die Wahrnehmung von Dingen, ebenso wie von Figuren kann damit in bestimmte Richtungen gelenkt werden, indem die ihnen zugedachten Klangerscheinungen, die zwar einer grundsätzlich naturalistischen Darstellungsweise nahe, ihr jedoch in Klangbild und –stärke nicht unbedingt verpflichtet sind, um Aspekte dieses „*feelings*“ erweitert werden. Dieses kann sich beispielsweise auf die atmosphärische Gestaltung von Orten, oder die stofflichen Qualitäten von

¹⁰⁹ So geschehen bei *PLAYTIME*. Zu den, bei der Produktion von *PLAYTIME* verwendeten Soundtechniken siehe u.a.: Frieder Butzmann. „Komische Geräuschkomposition und visuelle Musik in Jacques Tatis Film *Playtime*.“ In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 40 – 53.

¹¹⁰ Bellos. *Jacques Tati*. S. 117. Für generelle Betrachtungen zu Tatis Verwendung von Klang in Spielfilmen (v.a. *JOUR DE FÊTE*) siehe: Ebd. S. 112 – 126.

Gegenständen beziehen. So scheint gerade durch die Entkoppelung der Geräusche von ihren gegenständlichen Quellen, dem gezielten Weghören von den Dingen und der Ergänzung derselben durch irreale, jedoch immer seltsam vertraut und bestätigend anmutende Klangwirkungen eine verstärkte Bewusstwerdung der Gegenstände, Orte und Figuren stattzufinden.

Gleichzeitig wird an die potentielle Uneindeutigkeit der sinnlichen Dingwahrnehmung erinnert, welche eben auch in akustischer Wahrnehmung lauert, sobald die rein sensorischen Empfindungen auf eine gegenständliche Lebenswirklichkeit umgelegt werden, mag diese auch nur in filmischer Umsetzung vorliegen.

3.2. Die Befremdlichkeit der undienlichen Materie

Wenn Heidegger sich im Zuge seiner Abhandlung über das Kunstwerk an eine Definition desselben mithilfe einer Abgrenzung und Abstufung vom kunsthandwerklichen *Werk* über das - ebenfalls von Menschenhand gefertigte - *Zeug*, zum bloßen, ungestalteten *Ding* herantastet, und dabei die Dienlichkeit als vordergründiges Merkmal des Zeuges bestimmt¹¹¹, so folgt daraus eine für die folgenden Betrachtungen recht aussagekräftige Unterscheidungslinie.

So schreibt Heidegger über das Zeug:

„Dienlichkeit ist der Grundzug, aus dem her dieses Seiende uns anblickt (...) In der Dienlichkeit gründet sich Formgebung und Stoffwahl und beiderlei Gefüge (...) Seiendes, das ihr untersteht, ist immer Erzeugnis einer Anfertigung. Erzeugnis wird verfertigt als ein Zeug zu etwas.“¹¹²

Die Feststellung einer grundsätzlichen Ausrichtung des Zeugs, das gefertigt wird, um zu dienen, und damit in jedem Baustein den Endzweck seiner Nutzung bestmöglich zu erfüllen sucht, bildet ex negativo einen Ansatz zu Definition und Bewertung des Dinges, welches demnach keinem Anspruch genügen, und keinem Zweck entsprechen muss. Das bloße Ding, so Heidegger, sei schließlich auch gekennzeichnet durch ein „Sichzurückhalten“ und ein „in sich beruhende[s] Zunichtsgedrängtsein“¹¹³

¹¹¹ Siehe Kapitel 1.3.

¹¹² Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. S. 23.

¹¹³ Ebenda. S. 25.

Der Anglist Bill Brown, der sich bei der Einteilung der Gegenstände im Zuge der Entwicklung einer Thing –Theory in Objekt und Ding an Heideggers zuvor genannten Unterscheidungsformen anlehnt, beschreibt die Objekte, als modifiziertes Analogon zu Heideggers Zeug, denn auch als

„Fenster, durch das man die Welt betrachtet, um zu erfahren, was sie uns über Geschichte, Gesellschaft, Natur oder Kultur zu sagen haben. Das Objekt (...) ist eingebunden in menschliche Sinn und Nutzungszusammenhänge. Anders das Ding: es (...) konfrontiert uns mit seinem eigenen sperrigen Wesen – seiner Dinglichkeit.“¹¹⁴

Es stehen sich demnach nach sozialen wie kulturellen Notwendigkeiten geformte und gestaltete Gebrauchsgegenstände, die in ihrer funktionellen Zuschreibung Rückschlüsse auf das sie hervorbringende soziale Gefüge und seine Vertreter zulassen, und ungestal(te)te, eigenwüchsige Materialien gegenüber, die von keiner weiteren Bedeutung für das kulturelle Zusammenleben zu sein scheinen, ja ihm in manchen Bereichen sogar im Wege stehen können.

Indem Heidegger schließlich dem Zeug eine „eigentümliche Zwischenstellung zwischen Ding und Werk“¹¹⁵ zuschreibt, betont er damit jedoch auch die zumindest partielle Dinghaftigkeit des Zeuges, die stoffliche Ebene, die bloße materielle Erscheinung, die als Eigenschaft des Zeuges zu Tage tritt, sobald es in Loslösung seiner Funktionszuschreibung betrachtet wird. Denn die stoffliche Eigenart der Funktionsgüter komme immer besonders dann zum Vorschein, wenn diese sich von ihrer Funktion befreien, sich zu irritierenden, weil fremdartigen und unbrauchbaren Dingen wandeln. „We begin to confront the thingness of objects, when they stop working for us.“¹¹⁶

Die Lösung des Dinges von seiner gesellschaftlich gefestigten Nutzungsvorgabe bildet die Voraussetzung für eine erneute, andere Funktionszuschreibung, die aus der Beschau des Dinges als rein materielle, durch keinerlei Dienlichkeitsgebot vorgeformte Erscheinung entsteht. In Tatis Inszenierungen scheint beinahe alles *Zeug* zur zumindest kurzzeitigen Wandlung zum *Ding* zu taugen, indem ein Erkennen der dinghaften, und

¹¹⁴ Bärbel Tischleder. „Objekttücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur.“ In: Michael C. Frank u.a. (Hg). *Fremde Dinge*. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1/2007. Bielefeld: transcript, 2007. S. 61 – 71. S. 61 – 62.

¹¹⁵ Ebenda. S. 63.

¹¹⁶ Bill Brown. „Thing Theory“. In: *Things*. Critical Inquiry. 28/1. Chicago: University of Chicago Press, 2001. S. 1-22. S. 4.

damit der unzugänglichen Materialität des *Zeuges* ermöglicht wird, die ihre Allgegenwart in den sonst dienlichen Gegenständen meist recht gut zu verbergen weiß.

3.2.1. Gegenstände als Gegenspieler der Figuren

Besonders im frühen *JOUR DE FÊTE* tritt die Sperrigkeit der Gegenstände in zeitweise recht plakativen und manchmal schon slapstickhaft-derben Inszenierungen zu Tage.

Es finden sich zahlreiche Szenen, in denen der schusselige François dem ihn umgebenden Zeug, den Gegenstandskonstellationen, trotz ihres grundsätzlichen Dienlichkeitsanspruches nicht gewachsen scheint: am Fahnenmasten stößt er sich den Kopf und tritt gleich zweimal auf einen am Boden liegenden Rechen, dessen Stiel ihm daraufhin (mit lautem Krachen) ins Gesicht schlägt, später fällt er in eine Senkgrube, er läuft geräuschvoll gegen gemauerte Zaunpfeiler, und fällt mit dem Kopf voran über den Lenker in den Dreck, als er versucht, mit seinem noch angeketteten Rad loszufahren.¹¹⁷

Die dienlichen Gegenstände unterscheiden sich, so wie sie hier präsentiert werden, in ihrem Entgegenkommen kaum von dem dinghaften Baum, gegen den Françoise eines Nachts mit dem Fahrrad prallt¹¹⁸, im Grunde werden sie alle zu Hindernissen. So scheint es sich um eine sehr inhaltsschwere Inszenierung zu handeln, wenn François, der im Gespräch mit einem Schausteller auf dessen Karussell geklettert ist, nun, um mit dem Gesprächspartner auf gleicher Höhe zu bleiben, auf der sich drehenden Plattform einen wahren Spießbrutenlauf gegen die Fahrtrichtung und gegen die darauf versammelten Gegenstände, die hölzernen Autos, Pferde, und Leitern zu absolvieren hat und sich durch die unstete, ihm immer neue Hindernisse entgegenstellende Dinglandschaft turnt.¹¹⁹

Die geschilderten Gags mögen in ihrer Konzeption vielleicht belanglos, in manchen Fällen sogar primitiv wirken, die Tatsache, dass das gesamte Erstlingswerk Tatis in vielen Teilen recht varietéhafte Elemente aufweist, und in manchen Szenen eben auch direkt von der Bühnentätigkeit des Pantomimen Tati beeinflusst ist¹²⁰, mag dazu

¹¹⁷ *JOUR DE FÊTE*. 15'42'' – 15'54'' und 18'43''; 22'23''; 66'23''; 67'31'' – 67'33''.

¹¹⁸ Ebenda. 46'11'' – 46'36''.

¹¹⁹ Ebenda. 54'22'' – 54'36''.

¹²⁰ Dies trifft besonders auf die Fahrradszenen zu, etwa als der betrunkene Briefträger nachts rittlings auf einem Zaun zu sitzen kommt und beginnt, „Fahrrad zu fahren“, ein Gag, der sich direkt von Tatis Fahrrad-Sportpantomime ableiten dürfte. Siehe: *JOUR DE FÊTE*. 45'39'' – 45'53''.

verleiten, die komischen Einlagen als inszenatorische Überbleibsel einer slapstickhaften Varietéästhetik abzutun. Dabei würde jedoch die Tatsache übersehen, dass diese Szenen, in denen eine Figur an der Dinglichkeit, der funktionshinderliche Materialität eines Gebrauchsgegenstandes scheitert, mögen sie hier in noch so simpler Form präsentiert werden, ein grundlegendes Element innerhalb sämtlicher folgender Spielfilme Tatis bilden. Die gleichsam rudimentäre Basis, die in *JOUR DE FÊTE* gelegt wird, entwickelt sich dabei zu inszenatorisch komplexeren, und darüber hinaus auf inner- ebenso wie außerfilmische gesellschaftliche Verhältnisse und Entwicklungen verweisenden Szenerien.

Vor allem in den Filmen *MON ONCLE* und *PLAYTIME*, und in deren Schilderungen eines geschäftigen Alltagslebens innerhalb einer von zivilisatorisch-moderner Gestaltung und Ausstattung überforderten Umwelt, wird die Darstellung der Dinge in scheinbarer Unabhängigkeit von zugewiesenen Funktionen und Dienlichkeitszwängen zum ständigen, atmosphärischen Begleiter einzelner Szenen und narrativer Handlungsbrocken gemacht.

3.2.2. Der Werkstoff Glas und seine trügerische Gegenwart

Die explizite Ausstellung des Stofflichen, das sich in der Hierarchie der Dingwahrnehmung seinen Platz noch vor der funktionellen Ebene der Gegenstände und Dingkonstruktionen erkämpft, lässt sich so etwa in den Szenerien des Films *PLAYTIME* am Beispiel des Werkstoffs Glas beobachten, welcher als ein Mittel zur Fassaden- und Raumgestaltung in Tatis modernem Paris unübersehbare architektonische Präsenz genießt. Glas bestimmt als geradezu universell eingesetztes Gestaltungsmaterial die Räume und Grenzen innerhalb und außerhalb der einzelnen Hochhauskomplexe und trägt damit zum Bild der Stadt als ein oft tückisches Labyrinth der scheinbaren Durchlässigkeit bei.

„Das Glas macht aus seinem Inhalt kein Geheimnis. Es beugt jeder Verwechslung vor“¹²¹, meint Baudrillard. So wird auch bei Tati das Glas zur Inszenierung der Entblößung, zur klaren Durchsicht getrennter Bereiche und Räume verwendet, trotzdem greift die Vorstellung der Durchsichtigkeit als Garant einer eindeutigen, nichts

¹²¹ Baudrillard. *Das System der Dinge*. Ebenda. S. 55.

verbergenden Wahrnehmung und der daraus folgende Schluss, das in *PLAYTIME* im urbanen Stadtbild allgegenwärtige Glas trage zur „Durchschaubarkeit“ alltäglicher Vorgänge bei, zu kurz. Der Werkstoff mag wohl „unzerstörbar, unverrottbar, farblos, geruchlos [sein]. (...) Was die Leere für die Luft, ist das Glas für die Materie“¹²², dennoch kann es bei aller Negation doch seine gegenständliche Präsenz nicht leugnen, und bleibt im praktischen Einsatz als dingliches Hindernis erfahrbar.

In Tatis Inszenierungen wird schnell klar, dass das Glas, dort wo es die Eigenschaft hat, seinen Inhalt preiszugeben, im logischen Schluss die Fähigkeit besitzen muss, seine eigene Gegenwart zu verbergen.

So zeigt eine der ersten Aufnahmen vom Inneren des von Hulot betretenen Bürogebäudes einen, ob seines Alters, seiner gemächlichen Art und seiner übergroßen Uniform reichlich anachronistisch wirkenden Portier, der sich im Eingangsbereich eine Zigarette anzündet. Ein Arbeiter nähert sich ihm vom Gehsteig her, und fragt nach Feuer. Der betagte Mann beginnt nun, ohne ersichtlichen Grund, den Arbeiter gestenreich nach links zu lotsen, erst, als die beiden vor einer – gläsernen – Eingangstür angekommen sind, wird dem Zuschauer bewusst, dass sie zuvor durch eine Glaswand kommuniziert haben, die sich in ihrer materiellen Gegenständlichkeit hinderlich zwischen sie stellt.¹²³

Die Darstellung dieser hier nur angedeuteten, materiellen Eigenschaft von Glas, bei einem Beobachter eben keinen Durchblick, sondern Verwirrung und Unklarheit zu stiften, wird in den Szenen zu einem Höhepunkt getrieben, die Hulots Suche nach seinem, im Bürogebäude herumwieselnden Geschäftskontakt M. Giffard zeigen. Nachdem beide es zuvor geschafft haben, innerhalb der alles entblößenden Glaswände des Gebäudes trotz Sichtkontakt mehrfach aneinander vorbeizulaufen, kommt Hulot erneut im Eingangsbereich des Hauses zu stehen, von wo aus er meint, Giffard auf der anderen Straßenseite erkennen zu können. Was ihm entgeht, ist dass Giffard, der sich tatsächlich zum ersten Mal seit Beginn der gegenseitigen Verfolgungsjagd im selben Raum mit ihm befindet, in Wahrheit nur unweit entfernt steht, und sich in der Glassfassade des gegenüberliegenden Hochhauses spiegelt, die sich durch makellosen Glanz auszeichnet, so wie die diesseitige durch makellose Durchsichtigkeit.¹²⁴ Wenig

¹²² Baudrillard. *Das System der Dinge*. S. 55.

¹²³ *PLAYTIME*. 12'22'' – 12'47''.

¹²⁴ Ebenda. 24'58'' – 25'35''.

später ist es Giffard, der verwirrt vom labyrinthischen Umfeld, vom Anblick eines fremden Fußgängers in Hut und Mantel auf dem nahen Gehsteig getäuscht wird, und mit erhobenen Armen losmarschiert, um mit dem erleichterten Ausruf „Hulot!“ frontal und mit einem dumpfen Krachen gegen die Innenseite der eigenen Glasfassade zu rennen. Den Grund findet der Zuschauer in einem weiteren, an den Ereignissen grundsätzlich völlig unbeteiligten Mann, der, direkt vor der geschlossenen Glastür stehend, die Türgriffe mit seinem Körper verdeckt hält, und damit den einzigen Anhaltspunkt für die Gegenwart der trennenden Glasscheibe aus Giffards Wahrnehmungsfeld entfernt.¹²⁵

Als sich Hulot und Giffard im Laufe des Tages schließlich doch noch zufällig begegnen, geschieht dies innerhalb einer Gruppe von Schaulustigen vor dem *Royal Garden*, die Arbeiter beobachten, welche – ausgerechnet – eine Glasscheibe montieren.¹²⁶

Wie sehr die Anpassung an und die alltägliche Akzeptanz der modernistischen Gebäude- und Stadtgestaltung bei den Bewohnern dieses zukünftigen Paris bereits fortgeschritten ist, und wie sehr diese Gewohnheit an die Ausgestaltung der Umwelt mit einem Verlust der Fähigkeit zur aktiven Wahrnehmung ihrer rein materiellen Ebene einhergeht, wird unter anderem in einer Szene deutlich, in der Tati erneut das Spiel mit den trügerischen Materialqualitäten des Glases und den, aus seiner Durchsichtigkeit sehr wohl sich ergebenden Wahrnehmungsverirrungen aufnimmt.

Während des Tages trifft Hulot einen alten Armeekameraden, welcher abends bei der Eröffnung des *Royal Garden* Lokals als Portier dafür zuständig ist, den ankommenden Gästen die Eingangstür, eine große Glasscheibe mit goldenem Türknauf, zu öffnen. Als Hulot am Abend den Freund auf der anderen Seite der Tür erblickt, kommt es zu einem folgenschweren Missgeschick, als die beiden Männer gleichzeitig von beiden Seiten am Knauf rütteln, und die gläserne Türscheibe schließlich von oben nach unten in tausende winzige Scherben zerbricht. Der Portier reagiert geistesgegenwärtig, und täuscht für den Rest des Abends mithilfe des Knaufes, den er nun beim Eintreten eines jeden neuen Gastes in einer exakt bemessenen Bewegung des linken Armes vor- und zurückbewegt, das Öffnen und Schließen, und damit das Vorhandensein der gläsernen Türe vor,

¹²⁵ *PLAYTIME*. 43'45'' – 43'59''.

¹²⁶ *Ebenda*. 59'28'' – 59'49''.

während die Glassplitter vom Boden entfernt werden¹²⁷ (und nebenbei im Lauf des Films als *Object Analog* Verwendung als Eiswürfeltersatz finden¹²⁸). Die Illusion der durchsichtigen Türe, deren Gegenwart von den Stadtbewohnern (wie zuvor bei Giffard) ohnehin nur durch das Vorhandensein eines sichtbaren Griffes bemerkt, und auch simuliert werden kann, gelingt so überzeugend, dass die Gäste sogar ärgerlich seufzend auf der anderen Seite des Knaufes stehen bleiben, als der Portier einmal nicht sofort „öffnet“.

Der Gebrauch des Materials wird ad absurdum geführt, und als völlig beliebig ausgewiesen, da die Stadtbewohner im verwirrenden Spiel von materieller Gegenwart und visueller Durchsichtigkeit den Bezug zur tatsächlich gegenständlichen Realität des Glases, und damit ihres alltäglichen urbanen Umfelds ohnehin schon verloren zu haben scheinen.¹²⁹

3.2.3. Die Hochhäuser stehen der Stadt im Weg

Die Anerkennung, die einer trennenden Glasscheibe von den Bewohnern der Zukunftsstadt als materielles Hindernis im Fluss alltäglicher Bewegung entgegengebracht wird, verweist schließlich auf die mehrfache Inszenierung der gegenständlichen Hinderlichkeit, des „Entgegen-Stehens“ der Bauwerke, die sich in ihrer unnahbaren architektonischen Gestaltung der alltäglichen, funktionellen Benützung durch Tatis Figuren entziehen.

Das latente Im-Weg-Stehen der, das gesamte Stadtbild dominierenden Hochhausblöcke und ihrer Glasfassaden, findet seinen Ausdruck so unter anderem in einer unscheinbaren Nebenszene, in welcher die Touristin Barbara von einer Mitreisenden mithilfe eines Reiseführers auf verschiedene Sehenswürdigkeiten hingewiesen wird. Auf einen der zahlreichen Hochhauskomplexe deutend, meint diese: „From what the book says, this

¹²⁷ *PLAYTIME*. 83'10'' – 84'04''.

¹²⁸ Ebenda. 96'42''.

¹²⁹ Diese ausdrucksstarke Inszenierung wird gegen Ende des Filmes erneut aufgenommen und erfährt gleichsam eine Negativspiegelung, als Hulot auf einem Straßenmarkt bei einem kleinen Käsestand einkaufen möchte. Dieser ist mit einem gläsernen „Fenster“ mitsamt Sprechöffnung ausgestattet, eine Einrichtung ohne erkennbare Sinn oder Nutzen, besteht doch der Stand nur aus einem frei stehenden kleinen Tischchen, auf welchem die aufragende, schmale Glasscheibe ein zwar durchsichtiges, jedoch recht deplaziert wirkendes Hindernis darstellt. Nichts desto trotz ignoriert der Verkäufer die Bestellung des unmittelbar neben ihm stehenden Hulot, bis sie dieser durch die Glasscheibe gesprochen hat. *PLAYTIME*. 111'42'' – 112'00''.

should be Pont Alexandre III!“ Erst nach sehr genauer Untersuchung des Bildfeldes, und für den Blick des Zusehers fast verborgen, findet sich an einer Seite der Häuser ein – im Vergleich zu den monströsen Glastürmen – winziger, weiß-goldener Brückenpfeiler der berühmten Pariser Seine-Brücke, deren weitere Erscheinung jedoch hinter den grauen Blockbauten verschwindet.¹³⁰ Inhaltlich weitergeführt wird die Schilderung durch Werbeplakate, die kurz darauf an den Wänden eines Reisebüros sichtbar werden, und deren jeweils bestimmendes Motiv ein ebensolches, ewig gleich aussehendes Hochhaus darstellt, sodass sich die einzelnen Poster (und damit wohl auch die beworbenen Reiseziele) nur mehr durch die unterschiedliche Gestaltung des Hintergrunds und die Bezeichnung der jeweiligen Destinationen unterscheiden (London, Brasilien, USA, Hawaii, Mexico, Stockholm).¹³¹

Die aufdringliche Glas-Beton-Architektur wird so zum undurchschaubaren Hindernis, das hier nicht nur den Wegen, sondern sogar den Blicken der Menschen in ihrer unüberwindlichen und alles vereinnahmenden Materialität im Wege steht. So ist es nur konsequent, wenn die großen architektonischen Sehenswürdigkeiten der Stadt, der Eiffelturm, der Arc de Triomphe, der Obelisk von Luxor oder die Basilique de Sacré-Cœur nie direkt, sondern einzig und allein als Reflexionen in den – ausgerechnet – gläsernen Türen der Hochhaustürme zu sehen sind, und damit einmal mehr ihre seltsam undurchlässige konkrete Materialität aufzeigen.¹³² Auch beginnen die Häusertürme in ihrer unentrinnbaren Präsenz zusehends, den Stadtbewohnern, den Figuren, den Rang als Gestalter und Darsteller der Szenerien abzulaufen, ja sie zu lästigen Störenfrieden in dem, durch ihre eigene Gegenwart geprägten Gesamtbild zu degradieren:

„In ‚Playtime‘ it is the ‘set’ or décor that becomes the central character with Hulot (...) as just one of the everyday cast of heroes who disrupt it.“¹³³

Wirklich menschenfreundlich und praktisch nutzbar scheint die architektonische Gestaltung der Häuser und ihrer Einrichtung erst dann zu werden, wenn sie in ihre Bestandteile zerfällt und somit eine Adaption, einen unmittelbaren Zugang zu ihrer Struktur und ihren materiellen Einzelteilen erlaubt. Dies geschieht etwa im Laufe des Abends im *Royal Garden*, der in die schleichende Zerstörung von Interieur,

¹³⁰ *PLAYTIME*. 28°51' – 29°08'.

¹³¹ Ebenda. 28°16' – 28°51' und 41°15' – 41°48'.

¹³² Ebenda. 31°33' – 31°41', 56°37' – 56°45', 57°40' – 58°00' und 108°15'.

¹³³ Hilary Powell. „Recycling Junkspace: finding place for ‘playtime’ in the city.“ In: *The Journal of Architecture*. 10/2. 2005. S. 201 – 221. S. 207.

Bausubstanz und gefertigten Strukturen mündet und damit die Auslieferung des Dingmaterials zur individuellen Neuinterpretation zur Folge hat.¹³⁴

Sichtbar wird dieses Grundprinzip jedoch bereits in den Darstellungen von Hulots liebenswertem Haus in *MON ONCLE*, das wie eine „conglomeration of accretions and additions“ erscheint, „that seems to have grown without design and without the hand of an architect“¹³⁵, und im altmodischen, gemütlichen Wohnviertel liegt, das vom modernen, kühlen Wohnbezirk der Arpels bezeichnenderweise durch eine verfallene Steinmauer getrennt wird, aus der die Bausubstanz in einzelnen Ziegelsteinen herausbröckelt.

3.2.4. Atmende Möbel - Das Material karikiert die Gebrauchsgegenstände

Die zuvor beschriebenen Beispiele verdeutlichen die Inszenierungspraxis Tatis, eine erweiterte Wahrnehmung und Neubewertung der Dinge zu provozieren, indem in seinen Darstellungen gewöhnliche optische Eindrücke und anerkannte funktionelle Gebrauchsmöglichkeiten um die gezielte Vermittlung der materiellen Beschaffenheit und stofflichen Eigenschaften der Gegenstände erweitert werden. Dies dient der Bewusstmachung des Dinglichen, der sperrigen Materialität, die, losgelöst von allen funktionellen Zuschreibungen, Teil eines jedes Gegenstandes bleibt. Wurde diese Strategie bisher anhand der Präsentation architektonischer Raum- und Stadtgestaltung sichtbar, so wird sie in Tatis Darstellungen der alltäglichen Gebrauchsgüter, sowie ihrer Interaktion mit einzelnen Figuren umso deutlicher. Die gezielte Bewusstmachung der Dinglichkeit von Gebrauchsgegenständen, die grundsätzlich der Dienlichkeit verpflichtet wären, erlaubt es Tati schließlich, mit beiläufigen Mitteln der Komik ihre praktische Nutzlosigkeit zur Schau zu stellen.

Als ein illustratives Objekt von vielen, das in seiner ständigen Reinszenierung innerhalb der filmischen Handlung besondere Auffälligkeit erlangt, soll hier ein Polstersessel angeführt werden, mit welchem Hulot im Wartezimmer eines gläsernen Bürokomplexes konfrontiert wird. Es handelt sich dabei um ein schlicht gestaltetes, jedoch eben

¹³⁴ Siehe etwa: *PLAYTIME*. 91'25'' – 92'41''.

¹³⁵ Edwin Heathcote. „Modernism as Enemy. Film and the portrayal of modern Architecture.“ In: *Architecture+Film II*. Hg. Bob Fear. 70/1, Januar 2000. S. 20 – 25. S. 22.

offensichtlich *gestaltetes* Sitzmöbel, „vier Metallbeine, vorne senkrecht, hinten leicht ausgestellt, mit dicken rechteckigen Polstern ohne jede ergonomische Ausformung“¹³⁶. Nach genauer Überprüfung durch den skeptischen Hulot gebärdet sich der Gegenstand dermaßen absonderlich, dass seine ursprüngliche Funktion für den Betrachter vor seiner materiellen Beschaffenheit zurücktreten muss, und er als eine bloße Anhäufung unterschiedlich erfahrbar gemachter Stoffqualitäten zurückbleibt. Diese übermittelt Tati einmal mehr durch eine ausdrucksstarke Soundgestaltung, die die Sitzpolsterung beim Hinsetzen ein langgezogenes Seufzen ausstoßen lässt. Der Sitzfläche wird nach dem Aufstehen eine ebenso träge Bewegung des „Einatmens“ zugestanden, um wieder ursprüngliche Gestalt anzunehmen, die gepolsterte Lehne gibt auf den prüfenden Druck durch Hulots Hände jedoch ruckartig nach, um mit einem dumpf ploppenden Geräusch in ihre Form zurückzuschnellen. Diese bereits auffällige Zustandsbeschreibung wird noch gesteigert, als sich Hulot und ein weiterer wartender Geschäftsmann zur gegenseitigen Begrüßung nacheinander kurz von ihren viel zu niedrigen Sitzgelegenheiten erheben, und - höflich schweigend - durch ihre konsequent ächzenden Möbel zu kommunizieren beginnen.¹³⁷

Die pointierte Präsentation hebt die materielle Beschaffenheit des Sessels als seine primäre Eigenschaft hervor. Sie löst die Merkmale der dienlichen Formgebung als Hauptaugenmerk im Prozess der Funktionszuschreibung ab, und drängt sich damit als bestimmender Ausgangspunkt für den weiteren Prozess eines möglichen Erkenntnisgewinns über Wesen und Funktion des Gegenstandes in den Vordergrund.¹³⁸ Die Grundfunktion als Sitzmöbel verliert – unterstützt durch die auffällige Darstellung von Hulots Schwierigkeiten, eine bequeme Sitzposition auf den Möbeln einzunehmen, und dessen optische Erscheinung, die „auch ohne eine Person auf dem Sessel [wirkt], als ob die kleinen Beinchen schwer an den voluminösen Kissen zu tragen haben“¹³⁹ – ihre Vorherrschaft unter den vielen Ebenen möglicher Bedeutungszuschreibungen. So beginnt die unmittelbare, auf Anwendbarkeit basierende Sinnhaftigkeit des Gegenstandes hinter seine rein physische Präsenz zurückzutreten, die seine grobe Dinghaftigkeit, und damit eine offensichtliche Fehlkonstruktion enthüllt.

¹³⁶ Erich Kruse. „Play Time und Design“. In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 89 – 103. S. 96.

¹³⁷ *PLAYTIME*. 17’08’’ – 19’30’’.

¹³⁸ Vgl. die Theorien Mukařovskýs in Kapitel 1.4.

¹³⁹ Kruse. „Play Time und Design“. S. 96.

Das Material gewinnt erneut die Vorherrschaft über die unmittelbar wahrnehmbare Dienlichkeit, was der Verbreitung des Sessels innerhalb der urbanen Wohn-, und Arbeitsstätten in *PLAYTIME* jedoch keinen Abbruch tut. Im Gegenteil: in beinahe jedem dargestellten Bürogebäude, dem Flughafen, den Hotels, und auch den Privatwohnungen scheint seltsamerweise nur noch das eine, zwar optisch ausgestaltete, jedoch funktionell fragwürdige Möbel zu existieren.

3.3. Der Zweifel am Schein der Oberfläche

Noch einmal soll an die Position Heideggers erinnert werden, die als Ausgang für die hier ausgeführten Überlegungen dient:

Heideggers Darlegungen folgend, stellt die verminderte Möglichkeit der Nutzbarmachung, bis hin zur Undienlichkeit für die Menschen und ihre alltäglichen Bedürfnisse im Bereich der Dinge vor allem eine Eigenschaft der ungestalteten Naturmaterie dar¹⁴⁰. Im Gegensatz dazu wird das Moment der nicht vorhandenen Anwendbarkeit bei Tati in vielen Fällen jedoch gerade anhand von Objekten sichtbar, die vom Menschen mit dem Ziel der Nutzbarmachung ausgestaltet werden.

Die Thematisierung der Undienlichkeit des vom Menschen zu einem bestimmten Gebrauchszweck entwickelten Gegenstandes findet ihren Anfang so in den zuvor beschriebenen, beinahe nebensächlichen Slapstickszenen von *JOUR DE FÊTE* und erfährt in den folgenden Filmen eine auffällige Steigerung, in dem Ausmaß, in dem die dargestellten Gegenstände eine immer weitergehende Entwicklung und Modifizierung hin zu vermeintlicher Funktionalität, technischer Fortschrittlichkeit und optischer Ästhetisierung durchlaufen. So nimmt der Verwicklungsgrad der Undeutlichkeiten im Umgang mit den Gebrauchsdingen in dem Maß zu, in dem ihre grundsätzlichen Basisfunktionen immer mehr hinter einer Reihe von zusätzlichen Interpretationsmöglichkeiten hinsichtlich Verwendung, optischer Gestaltung, oder sozialer Kommunikation verborgen werden. Schließlich dient die Ausgestaltung von Gebrauchsgegenständen, so wie sie in Tatis Filmen vorgeführt wird, in vielen Fällen tatsächlich weniger der Optimierung ihrer funktionellen Eigenschaften, als vielmehr

¹⁴⁰ Siehe S. 46 - 47.

deren Überladung mit – zumeist sinnfreien – Gestaltungselementen, welche die eigentlichen funktionsbezeichnenden Züge der Dinge verdecken, und sie so zu eher stofflich auffälligen Materialansammlungen machen, als zu anwendungsorientierten Gebrauchsgütern.

3.3.1. Gebrauchsgegenstände, die niemand braucht

Deutlich wird diese Diskrepanz zwischen äußerlicher Gestaltung und funktioneller Anwendbarkeit unter anderem in Tatis Schilderungen der „Ideal Home“ – Verkaufsmesse in *PLAYTIME*, in der neuartige Gegenstände für den alltäglichen Gebrauch einem kaufinteressierten Publikum präsentiert werden sollen. Die offensichtliche praktische Nutzlosigkeit mancher der hier vertretenen Dinge scheint sich dabei aus anderen Kontexten zu entwickeln, als dies bei Heidegger hinsichtlich der nicht vorhandenen Dienlichkeit des groben Dinges im Gegensatz zum gestalteten Zeug vorgenommen wird. Immerhin erscheinen die Messeprodukte als geradezu übertrieben ausgestaltet und überentwickelt.

Trotzdem liegt die vermittelte Unbrauchbarkeit in beiden Fällen in einer Misspositionierung der Gegenstände außerhalb eines sozialen Sinn- und Gebrauchszusammenhangs begründet.

In der Produktausstellung, in die Hulot während seiner Suche nach Giffard unfreiwillig gerät, findet sich unter anderem das zuvor beschriebene Sitzmöbel wieder, das mitsamt seiner exzentrischen Polsterung als große Errungenschaft beworben wird.¹⁴¹ Darüber hinaus ist etwa eine Brille zu sehen, deren Gläser einzeln hochgeklappt werden können, um der Trägerin das Schminken des jeweils freiliegenden Auges zu ermöglichen, es wird ein Besen gezeigt, der, nachdem zwei Batterien effektiv in den hohlen Stiel eingefüllt wurden, mit Hilfe zweier, am Besenbart angebrachter Lampen, den noch zu kehrenden Dreck beleuchtet. Ein antik-griechisch anmutendes Säulenfragment wird präsentiert, das sich bei näherer Betrachtung als Mistkübel erweist („Throw-Away

¹⁴¹ *PLAYTIME*. 26'17'' – 26'55''.

Greek Style“), oder aber Türen, deren spezielle Materialbeschaffenheit es erlaubt, sie lautlos zuzuwerfen („Slam your Doors in Golden Silence!“).¹⁴²

Die nicht abreißen wollenden Begeisterungsbekundungen auf Seiten der Besucherschar, deren kritiklos positive Reaktionen in keinem Verhältnis zur funktionellen Qualität der präsentierten Dinge stehen, scheinen dabei das Ausmaß ihrer befremdlichen Sinnlosigkeit noch zu verstärken, da der Zuschauer die Ahnung nicht los wird, dass keines der Produkte, so einfallsreich sie auch sein mögen, aus einem wirklich lebenspraktischen Bedürfnis der sie bewundernden Käufer hervorgeht, sondern ihr Anblick dieses vielmehr erst in ihren Köpfen als theoretische Möglichkeit entwirft.

Der Eindruck einer Losgelöstheit der dargestellten Gebrauchsgüter von jedem Bedürfnis einer praktischen Anwendung, welches ja eigentlich ihren Ursprung darstellen sollte, ruft die Theorien Baudrillards in Erinnerung, der feststellt, dass viele Gebrauchsgegenstände nicht mehr darstellen, als „indifferente Leistungsträger“¹⁴³. Wie zuvor erläutert erklärt er ihre eigentliche Unbrauchbarkeit durch die Dualität der sie beherbergenden Systeme, wobei der Gebrauchsgegenstand niemals aus seiner rein technischen Bezugsumgebung in ein funktionell und gesellschaftlich relevantes Umfeld ausbrechen kann, ohne dass der Mensch ihn als Anwender in ein solches befördert. Im Fall der in *PLAYTIME* präsentierten Gebrauchsgüter scheint dieses Einbeziehen in ein funktionelles, weil in der alltäglichen gesellschaftlichen Praxis wirksames Umfeld eben aufgrund der Tatsache schwierig, dass sich die Anwendbarkeit der gezeigten „Alltagsgegenstände“ den Besuchern trotz ihrer Begeisterung nicht selbstständig erschließen kann. Wenn Jan Mukařovský meint, die Dinge würden dem Menschen ihre Funktion selbst „bezeichnen“, ihn durch ihre sinnliche Erfahrbarkeit und die dadurch sich offenbarenden Eigenschaften gleichsam zu ihren Anwendungs- und damit Funktionsmöglichkeiten leiten¹⁴⁴, so beschreibt dies recht genau die eigentliche Ursache für die Unbrauchbarkeit der dargestellten Produkte, deren Anwendbarkeit durch die Losgelöstheit vom „kulturellen System“ nach Baudrillard, in ihrem bloßen sinnlichen Eindruck nicht mehr erfahrbar ist. So kann etwa die Funktion des Mistkübels in Form einer antiken Säule weder vom Zuschauer, noch von den Messebesuchern auch nur erahnt werden, bis die Verkäuferin sie durch illustrative Handbewegungen erläutert, wie

¹⁴² *PLAYTIME*. 31’01’’ – 40’20’’.

¹⁴³ Siehe Kapitel 1.5.

¹⁴⁴ Siehe Kapitel 1.4.

überhaupt die begeisterten Ausrufe der Ausstellungsbesucher immer erst dann einsetzen, wenn ihnen die einzelnen Produkte durch deren Verkäufer vorgeführt, und deren Funktionsweise klar gemacht wurde.

Die „Konnotation, wodurch der Gegenstand „investiert“, kommerzialisiert, personalisiert in den Gebrauch übergeht, und damit auch in ein kulturelles System verpflanzt wird“¹⁴⁵ geschieht nicht mehr durch die Anerkennung seiner funktionellen Anwendbarkeit Seitens der Benutzer. Zur Erzeugung eines Eindrucks von Sinnhaftigkeit und kultureller Gültigkeit müssen andere Eigenschaften der Dinge für den potenzielle Käufer sichtbar (und attraktiv) gemacht werden, als deren ohnehin begrenzte praktische Nutzbarkeit. Dies passiert in weiterer Folge durch die Vermittlung der Undurchschaubarkeit der, sich abgelöst von eigentlicher Funktion nur als stoffliche Erscheinung präsentierenden Objekte, als Garant für ihre technische, sowie ästhetische Fortschrittlichkeit. Die Dinge erlangen damit ihre lebenspraktische Sinnhaftigkeit allein schon durch die Neuartigkeit, die ihrer außergewöhnlichen Gestaltung anhaftet, und den damit assoziierten, vermeintlichen Entwicklungsfortschritt, worin sie sich jedoch auch schon erschöpft.

Tati führt in seinen karikierenden Darstellungen dem Zuschauer die Schwächen des Prinzips der Innovation als selbstgenügsamer Sinnstifter deutlich vor Augen, und liefert eine ernüchternde Diagnose zum Innovationsgehalt der *Ideal Home* Produkte:

Kurz bevor Hulot die Messe verlässt, entschuldigt sich ein Geschäftsmann, der ihm gegenüber aufgrund einer Verwechslung etwas laut geworden ist, nach der Aufklärung des Missgeschicks mehrfach untertänig. Nach der Verabschiedung und einem leise hörbaren Knacksen, setzt er seine Brille auf, die er während des aufrichtigen Händeschüttelns in der Hand gehalten hat. Was ihm selbst nicht auffällt, wird für den Zuseher dafür umso deutlicher: eine Seite der Brille ist – im Zuge des Händedrucks - abgebrochen und ragt nun steil nach oben. Die befremdlichen Blicke einiger Kunden zeigen, dass sich kaum ein Unterschied ausmachen lässt zwischen seiner zufällig kaputtgegangenen Brille, und der großartigen Produktneuheit, wie sie am Stand mit den klappbaren Schminkhilfen angeboten wird.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Baudrillard. *Das System der Dinge*. S. 16.

¹⁴⁶ *PLAYTIME*. 40'00'' – 40'20''.

3.3.2. Dinge als Statussymbole und Prestigegüter

Neben *PLAYTIME* ist es vor allem der Film *MON ONCLE*, in dem Tati die in seinen Inszenierungen meist grotesk überzeichnete Modernisierung der Lebensabläufe, sowie die Ausgestaltung des alltäglichen, häuslichen Umfelds mit fragwürdigen technischen Innovationen und ausgewählten gestalterischen Elementen thematisiert.

Die zunehmende Einflussnahme von technischen Gebrauchsgegenständen im alltäglichen Lebensumfeld der nach Modernität strebenden Menschen – und hier vor allem des Ehepaars Arpel – wird in den Inszenierungen Tatis vermehrt durch die Schilderung von Situationen vermittelt, in denen die Figuren immer mehr von eben den Gegenständen dominiert zu werden scheinen, deren eigentliche Aufgabe es wäre, den Alltag zu erleichtern und auszuschmücken. Indem den Dingen Platz und Aufmerksamkeit im immer größeren Ausmaß zugestanden wird, werden die Figuren gezwungen, hinter die Objekte zurücktreten. Ihr Leben wird fremdbestimmt durch „[their] flat-roofed house, geometric garden, streamlined car, industrialised gadgets and suburban routines. It's hygienic, planned, modern.“¹⁴⁷

So ist das erste Lebenszeichen, das zu Beginn des Films aus dem Haus der Arpels vernommen werden kann, konsequenterweise das Betriebsgeräusch und die geschäftig sich bewegende Düse eines Staubsaugers, dessen Präsenz noch vor dem Erscheinen seiner Anwenderin, der beflissen putzenden Mme. Arpel, dem Zuschauer einen ersten Eindruck der häuslichen Prioritäten vermittelt. Die angedeuteten Hierarchien werden im weiteren Geschehen mit dem Aufbruch des M. Arpel zur Arbeit bestätigt. Seine Gattin, die ihm auf dem Weg zum Auto in pedantischen Bewegungen die Kleidung zurechtupft und abwischt, kann es sich schließlich nicht verkneifen auch noch die soeben vom Ehemann berührte Chromschnalle der Autotür aufzupolieren, ja läuft dem schon fahrenden Wagen hinterher, um den Glanz der verchromten Stoßstange nachzubessern, sodass sie schließlich, als sie dem sich entfernenden Auto nachblickt, in einer kleinen Staubwolke zurückbleibt, die sich aus ihrem winkenden Tuch herauslöst.¹⁴⁸ Die Hausfrau erscheint hier eher als Bedienstete denn als Benutzerin der Dinge, die sie um sich versammelt hat, indem deren anspruchsvolle Pflegebedürftigkeit sie zur arbeitsamen Untergebenen degradiert, die kaum anderen Tätigkeiten nachgeht

¹⁴⁷ Ian Borden. „Material Sounds. Jacques Tati and Modern Architecture.“ In: Bob Fear (Hrsg.). *Architecture+Film II*. Architectural Design 70/1. Jänner 2000. S. 26 – 31. S. 27.

¹⁴⁸ *MON ONCLE*. 2'54'' – 5'33''.

als der Reinigung der modern-sterilen Wohnumgebung. Verdeutlicht wird dies in einer Szene, in welcher ihr eigener Sohn Gérard das elektrische Brummen des Staubsaugers vernimmt, und mit einem erfreuten „Maman!“ ins Zimmer tritt, wo jedoch nur eine automatische Reinigungsmaschine ihre Runden dreht.¹⁴⁹ Die Konditionierung des Kindes, das seine Mutter offensichtlich nur im Zusammenspiel mit den lärmenden Haushaltsgeräten kennt, illustriert dabei die im Film thematisierte Entfremdung zwischen Sohn und Eltern, die, im Zuge ihrer Bemühungen um die Instandhaltung ihres eigenen Besitzes, den menschlichen Umgang mit ihrem Kind verlernt zu haben scheinen, oder wie Lee Hilliker es am Beispiel des Arpelschen Autokults etwas radikaler ausdrückt:

“The Automobile has in fact taken over and absorbed the relationship between father and son and become the true physical and emotional locus of the bond. While the car is a gadget to be loved and pampered, Gérard has in turn become an object to be cleaned, washed and displayed. His mother scrubs and grooms him, and the adults in his life, except Hulot, expect him to appear, study and speak on command, to act in short, as if he were a mechanical object or household appliance.”¹⁵⁰

Die gestörte Beziehung der Figuren zu den Gebrauchsgegenständen die sie umgeben, drückt sich folglich in einer Wandlung und Umgewichtung der Einfluss- und Machtverhältnisse zwischen den Dingen und ihren Besitzern aus, die sich in einer Welt bewegen, in denen die Dinge zu Ersatzträgern von sozialer und emotionaler Kommunikation gemacht werden.

Dieses Missverhältnis findet auch Ausdruck in der Tatsache, dass die meisten Gebrauchsgegenstände im Arpelschen Umfeld, wie auch die ästhetische Ausgestaltung der Wohnbereiche und des Gartens, weniger der Erleichterung und Verschönerung des Alltags der Besitzer dienen, als den Zwecken der Repräsentation, und demnach weniger gebraucht, als vielmehr gesehen werden wollen. Es fällt bezeichnenderweise wieder Hulot zu, die sich aus dieser Gewichtung ergebende Unhandlichkeit und Anwenderfeindlichkeit einzelner Dinge aufzuzeigen. Gerade durch seine Unzugehörigkeit zum dargestellten Technisierungskult wird es ihm möglich, in seiner ungeschulten und im Umgang mit den übergestalteten Gegenständen ungelenk wirkenden Herangehensweise an die Dinge deren skurrile und unpraktikable Erscheinungen bloßzustellen.

¹⁴⁹ *MON ONCLE*. 101'00'' – 101'10''.

¹⁵⁰ Lee Hilliker. „Hulot vs. The 1950s: Tati, Technology and Mediation.“ *Journal of Popular Culture*. 32/2 Herbst 1998. S. 59 – 78. S. 68

Als beispielgebend können hier die Darstellungen der Arpelschen Küche angesehen werden.

Während Mme. Arpel es schafft, bei jeder Führung von Gästen durch ihr Haus besonders die Küche als praktischen Nutzraum darzustellen, dessen Ausstattung vom Segen moderner Technologien besonders profitiert, findet sich Hulot in ebendiesem Raum verloren und hilflos vor einer Anordnung von Schaltern und Oberflächen wieder, die ihre Funktionen gut vor ihm zu verbergen und zu verschleiern wissen:

Als er sich ratlos und im Vertrauen auf die Selbstbezeichnung der Dingfunktion auf einen an der Wand befindlichen Griff abstützt, erweist sich ebendieser als Heizelement, an welchem er sich so sehr die Hand verbrennt, dass er es daraufhin nicht mehr recht wagt, die Griffe der Kästen zu berühren, die aus unerfindlich sadistischen Gründen das exakt gleiche Aussehen haben.¹⁵¹ Die vielgerühmten Erleichterungen, die die automatisierte Küche für den Nutzer bereithält, erscheinen Hulot gegenüber eher als hinterhältige Fallen. So etwa, als er auf der Suche nach einem Krug vor einem Küchenfach zu stehen kommt, dessen Türen plötzlich und mit einem harschen Geräusch automatisch aufklappen. Nachdem er, fasziniert vom durchsichtigen Kunststoffmaterial der darin befindlichen Kanne, das sie wie einen Gummiball vom Boden aufhüpfen lässt, einen fälschlicherweise dazugehörig geglaubten Becher aus Glas (!) am Boden zerschmissen hat, scheinen die Kastentüren in ihrer willkürlichen Schließbewegung geradezu aggressiv nach seiner Hand zu schnappen.¹⁵²

In weitesten Sinne funktionell wirkt die automatisierte Kücheneinrichtung nur, wenn sie von den geschäftigen, jedoch angelernten Handgriffen der Mme. Arpel bedient wird, etwa als sie ihrem Sohn, der, müde vom unkontrollierten Spielen und satt von den mit Hulot konsumierten Süßigkeiten, ein Abendessen zubereitet. Dabei verfremdet jedoch die Routine, mit der die Mutter in Haushaltsschürze und –handschuhen, mithilfe von Zangen und Bestecken, inmitten der sterilen Umgebung ein weiches Ei zubereitet, die Szenerie zur szenischen Karikatur, zur *Mimed Metaphor* eines Zahnarztbesuches.¹⁵³

Diese Diskrepanz zwischen tatsächlicher Funktionalität und ihrer verklärten Wahrnehmung durch das technikaffine Umfeld wird etwa auch deutlich, als Mme.

¹⁵¹ *MON ONCLE*. 35'18'' – 36'25''.

¹⁵² Ebenda. 35'53'' – 36'50''.

¹⁵³ Ebenda. 45'25'' – 46'20''.

Arpel den weiblichen Gästen einer Gartenparty die Küche vorführt. Dabei verursachen die von ihr der Reihe nach eingeschalteten Geräte derart laute, an Flugzeugturbinen, Motorsägen und Presslufthämmer erinnernde, einander gegenseitig überlagernde Geräusche, dass die Hausherrin ihre Maschinen nur mehr mit einzelnen Wortfetzen erläutern kann, die sie in den akustisch überladenen Raum brüllt.¹⁵⁴

Dem Zuschauer ermöglicht die Position des Nicht-Beteiligten eine Sicht auf dieses technikaffine Lebensmodell, die seine Absonderlichkeit als komisch erscheinen lässt. Die Figur des Hulot, welche sich in der ihm fremden Welt bewegen muss, kann sich diese humorvolle Distanzierung nicht leisten. Und so ist die Theorie Mukařovskýs, wonach die Kenntnis über die Funktion der Dinge die sozialdynamische Fähigkeit zur Schaffung eines abgegrenzten Kollektivs beinhaltet, dessen Mitglieder sich durch ihr Wissen bezüglich der Verwendungsweisen der Dinge von Außenstehenden abgrenzen¹⁵⁵, in Tatis Filmen selten so deutlich sichtbar gemacht, wie in der Inszenierung des Außenseitertums von Hulot, der so sehr nicht Mitglied der technikhörigen Gesellschaft ist, dass es ihm nicht einmal gelingen mag, die elektrische Türklingel einwandfrei zu bedienen, und sich ihr Summen unter seinen Fingern in ein seltsames Stottern verwandelt.¹⁵⁶

Indem den Dingen die Eigenschaften sozialer Kommunikationsträger zugesprochen werden, verliert die Funktionalität, welche die ja Urteilshoheit bezüglich Erwerb und Anwendung eines Gebrauchsgegenstandes innehaben sollte, diese an den repräsentativen Nutzen der übergestalteten Gegenstände, deren Besitz immerhin die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe gewährleistet.¹⁵⁷ Die Praktikabilität der innerhalb des Arpelschen Lebenskosmos präsenten Dinge scheint keine Rolle mehr zu spielen, indem die Dinge bereits eine Bedeutung angenommen haben, die über ihre Nutzbarkeit hinausgeht, indem sie als Statussymbole, als „Kommunikationsmittel der Außenwelt den eigenen Standort in der Positionshierarchie mitteilen.“¹⁵⁸

¹⁵⁴ *MON ONCLE*. 62'53'' – 63'26''.

¹⁵⁵ Mukařovský. „Zum Problem der Funktion in der Architektur.“ S. 324.

¹⁵⁶ *MON ONCLE*. 31'52''.

¹⁵⁷ Siehe: Andreas Knapp. „Über den Erwerb und Konsum von materiellen Gütern.“ *Zeitschrift für Sozialpsychologie*. 27/2006. S. 193 – 206. S. 193f.

¹⁵⁸ Knapp. „Über den Erwerb und Konsum von materiellen Gütern.“ S. 196.

So wird auch verständlich, dass die Arpels, als sie beschließen, dem ihrer Meinung nach ungebührlichen Lebenswandel Hulots durch eine Heirat ein Ende zu bereiten, ausgerechnet die Nachbarin als perfekte Heiratskandidatin auswählen. Der Eindruck, wonach die Frau in ihrer Inszenierung wie ein unreflektiert übergestaltetes und überspanntes Modepüppchen erscheint, erschließt sich offensichtlich nur dem Publikum: die beiden Eheleute fällen ihre Entscheidung ausgerechnet, als sie die Frau durchs Fenster beobachten, während diese auf einem absonderlichen Tretmobil den Rasen ihres Gartens mäht, wobei ihr das fragile Gestänge des Mähers, und die absurd niedrige Übersetzung des Pedalantriebs die Gestalt eines Aufziehhäffchens verleihen, das auf dem kleinen Rasenstück im Kreis hampelt.¹⁵⁹ Die Aussage über die Zugehörigkeit zum Arpelschen Kollektiv, und die damit bestätigte Standesgemäßheit, die durch den Gebrauch des ungewöhnlichen Gefährts getätigt wird, gewinnt über den objektiven Eindruck der Ineffizienz sowie der Lächerlichkeit des beobachteten Dings und seiner Anwenderin.

Ihre direkte Umsetzung erfährt die unreflektierte Überhandnahme des „repräsentativen Nutzens“ und die damit einhergehende Umdeutung der Dinge von funktional orientierten Gebrauchsgegenständen zu Kommunikatoren sozialer Hierarchien und Zugehörigkeiten jedoch im Springbrunnen der Arpels, der sich in Form eines mannshohen, senkrecht stehenden Fisches inmitten des Gartens erhebt. Durch einen Schalter im Haus bedienbar, wirkt die Skulptur als direkte Anzeige des gesellschaftlichen Status eintreffender Besucher: nach dem Erklängen des Summertons der Türglocke wird der Brunnen angedreht, um so sowohl den Besitzern des Hauses als Statussymbol, als Kommunikationsmittel des eigenen sozialen Status zu dienen, wie auch den sozialen Status der ankommenden Gäste zu bestätigen.¹⁶⁰ Gehören die Ankommenden nicht zum Kollektiv, welches materiell bedient und beeindruckt werden will und soll, wird der Fisch sofort wieder abgedreht, so etwa beim Eintreten des Gemüselieferanten, der fälschlicherweise für einen Teppichvertreter gehaltenen Nachbarin¹⁶¹, und nicht zuletzt bei den einzelnen Besuchen Hulots, der einmal, als er

¹⁵⁹ *MON ONCLE*. 46'57'' – 47'21''.

¹⁶⁰ Erstmals bei: Ebenda. 17' 18'' – 17'22''.

¹⁶¹ Siehe Szenenbeschreibung S. 38.

nach seiner Ankunft den wasserspeienden Fisch erblickt, sogar im Begriff ist, wieder umzukehren, um dem drohenden Sozialkontakt zu entgehen.¹⁶²

Schließlich kommt es dem Außenseiter Hulot zu, den Fisch kaputtzumachen, und damit dessen Wirkmächtigkeit als Statussymbol zu untergraben, als er bei der zum Zweck seiner Verkopplung angesetzten Gartenparty unabsichtlich den unterirdischen Wasserzulauf anbohrt, sodass dem stattliche Fisch anstatt des hellblau glitzernden Brunnenwassers braune Dreckbrühe aus dem Maul sprudelt.¹⁶³

Hulot bleibt auch weiterhin der einzige, der gestaltend in das Material der ihm feindlichen Umgebung eingreift, um sie seinen Bedürfnissen anzupassen. Zu sehen ist dies etwa, als die Arpels nach einem Restaurantbesuch nach Hause kommen, und den Babysitter Hulot schlafend auf ihrem Designsofa vorfinden, welches zu ihrem Entsetzen jedoch auf die Seite gekippt dasteht, sodass sich seine unpraktische Nierenform nun gleichsam in eine gemütliche Hängematte gewandelt hat.¹⁶⁴

„Hulot's actions suggest and demonstrate alternative ways of interacting with and thinking about the everyday world and the new objects and technologies populating it, ways of disassembling and reassembling pieces of the puzzle which give priority to human scale and social interaction.“¹⁶⁵

Dagegen scheint die Arpelsche Gesellschaft die Fähigkeit zur tatsächlich nützlichen, funktionalen Verbesserung ihres Umfeldes zusammen mit der Erkenntnisfähigkeit, oder dem Erkenntniswillen bezüglich der Missgestaltung ihrer häuslichen Umgebung verloren zu haben.

Die starre Kritiklosigkeit, mit welcher technische und optisch-modernistische Neuerungen angenommen werden, schließt jeglichen Spielraum im Umgang mit den Dingen aus, sodass sich die Figuren schließlich auch noch um die regelgetreuen Einhaltung statischer Anwendungsmuster gegenüber den Gegenständen bemühen, wenn sich kein Nutzen mehr aus den mechanischen Handlungsabläufen ablesen lässt, die die Anpassung an die Dinge ihnen abverlangt.

Beispielgebend dafür sind die einzelnen Steinplatten, die im Arpelschen Garten eine Verbindung zwischen dem Haus, dem Hauptweg und den Aufenthaltsflächen darstellen, und deren unpraktische, nicht ganggerechte Anordnung im Rasen die darüber sich

¹⁶² *MON ONCLE*. 18' 00''.

¹⁶³ Ebenda. 67'23'' – 67'39'' und 72' 15'' – 72'48''.

¹⁶⁴ Ebenda. 99'08'' – 100'16''.

¹⁶⁵ Lee Hilliker. „Hulot vs. The 1950s.“ S. 66.

bewegenden Menschen zur Ausführung unökonomischer Einzelschritte und Balancekombinationen zwingt, und damit in ihrer Gestaltung mit keinerlei Zusatz an Nutzen gerechtfertigt werden können. Die Menschen die darauf herumturnen, kämpfen jedoch folgsam um Körperbeherrschung, was in zuweilen absurde Momente mündet, als sich etwa ein Gast und Hulot per Handschlag begrüßen, dieser jedoch auf der winzigen Wegplatte das Gleichgewicht verliert, worauf sich beide im Straucheln mithilfe eines komplizierten Drehmanövers auf die Steinplatte des jeweils anderen retten.¹⁶⁶

Die Figuren, die die Hierarchie zwischen Gebrauchsgegenstand und Benutzer auflösen und umkehren, indem sie sich den Anforderungen der Dinge anpassen, und damit ihre eigenen Ansprüche denen der Gegenstände hintanstellen, entfernen sich mit der Anerkennung der Dinge als Leit- und Gebotsinstanzen immer mehr von der eigenen Fähigkeit zur wirklich individuellen, d.h. spontanen und von eigenen Bedürfnissen gelenkten Aktionsgestaltung. Ihre Handlungen verkommen so immer mehr zu bloßen Mechanismen, welche ihren Ursprung nicht in ihren eignen, unmittelbaren Bedürfnissen nehmen, sondern in einer Auswahl der streng begrenzten Handlungsoptionen, die den Menschen von den Dingen und ihren lebensfremden Funktionsmöglichkeiten noch zugestanden werden.

Hulot scheint in seiner Unangepasstheit der einzige „völlig natürliche Mensch“ zu bleiben, was „in den Augen der Welt“ jedoch als geradezu „skandalös“ gewertet wird.¹⁶⁷

3.4. Die heimliche Einflussnahme der Dinge auf die Figuren

In seinem bereits zitierten Werk *Das Lachen* stellt Henri Bergson die geistige und körperliche Flexibilität und Wandlungsfähigkeit als Grundlage alltäglicher Handlungen

¹⁶⁶ *MON ONCLE*. 61'54'' – 62'15''. Eine ähnliche Szene bzw. Choreographie findet sich auch in: *LES VACANCES*. 12'28'' – 12'34''.

Das Regime der Bodenplatten wird erst durchbrochen, als zwei Hunde wild im Garten herumzujagen beginnen, und von den Anwesenden eingefangen werden sollen, wobei sich plötzlich alle wieder quer über die Rasenflächen bewegen. Hulots Heiratschancen sinken im Übrigen rapide, als er im anschließenden Tumult die Leine eines entlaufenen Hundes aus Versehen nicht an dessen Halsband befestigt, sondern an den überdimensionalen Ohringen der Nachbarin. *MON ONCLE*. 73'08'' – 74'02''.

¹⁶⁷ Haberer. *Aspekte der Komik in Filmen von Jacques Tati*. S. 72.

fest, da diese erst die Voraussetzung zur Interaktion des Menschen mit der ihn umgebenden Welt und die Entstehung sozialer Kommunikation und damit eines tatsächlichen gesellschaftlichen Zusammenlebens darstellen.¹⁶⁸ Diese Alltagshandlungen erscheinen eben immer dann komisch und lächerlich, sobald sich eine mechanische Starrheit einstellt, wo jedoch Wandlungsfähigkeit und sichtbare Geistesfreiheit eingefordert werden:

„Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellen.“¹⁶⁹

So bildet der Entzug der natürlichen Freiheit und Flexibilität, der Lebendigkeit und damit die Versachlichung des Menschen durch ein Verfallen in automatistische Handlungsstrukturen für Bergson ein Grundprinzip komischer Figurendarstellung.

Wenn Bergson in einer Erläuterung seines hier skizzierten Gedankens vom mechanisierten Menschen als Quelle szenischer Komik einmal schreibt, „[der Mensch] handelt sinnlos wie eine Maschine, die leer läuft(...). Die Gewohnheit gab ihm den Anstoß zu seiner Bewegung“¹⁷⁰, und damit eine innere Zerstreuung zum Urheber etwaiger komischer Ergebnisse körperlicher Tätigkeiten erklärt, so scheint diese Beschreibung zunächst eindeutig auf Hulot zuzutreffen. Gerade durch seine Unfähigkeit zur Anpassung an technische Anforderungen, und sein Verharren in kontraproduktiven Gewohnheitshandlungen verwickelt sich dieser schließlich selbst, wie bereits mehrfach erwähnt wurde, in unbeabsichtigte und unangenehme Situationen. Im Hinblick auf die Einzelstellung Hulots innerhalb der von Tati dargestellten Gesellschaftsverhältnisse wird jedoch deutlich, dass der weitaus größere Teil unflexibler Handlungen von Figurentypen bestritten wird, die eben gerade den ausgiebig geschilderten modernitäts- und technikverliebten Gesellschaftsstrukturen angehören. So zeigt sich, dass nicht nur das konsequente Verharren in althergebrachten Verhaltensmustern eine mechanische Starrheit bedingt, ebenso beraubt die unbedingte Anerkennung momentaner gegenständlicher Umweltverhältnisse und die anschließende automatische Unterordnung unter deren Anforderungen die Figuren ihrer Fähigkeit, Handlungen selbstbestimmt und situationsbezogen zu setzen.

¹⁶⁸ Bergson. *Das Lachen*. S. 16.

¹⁶⁹ Ebenda. S. 60.

¹⁷⁰ Ebenda. S. 10.

Es scheinen etwa Mme. Arpel und eine zu Besuch erscheinende Bekannte nur mehr so wenig Gespür für situationsabhängiges Verhalten aufbringen zu können, dass sie sich, als sie einander auf dem in S-Form gewundenen Steinweg im Arpelschen Garten mit erfreut ausgestreckten Armen und starr nach vorne gerichteten Augen entgegengehen, in ihrer Sprech- und Blickrichtung nicht am jeweiligen Gegenüber, sondern vielmehr an den Windungen des Weges orientieren, und so während des Großteils des Begrüßungsrituals wie zwei Aufziehpuppen in verschiedenen Richtungen starr aneinander vorbeiblicken, bis sie schließlich in der Mitte des Weges auf einander treffen und ihre Gesichter ins Blickfeld der jeweils Gegenüberstehenden gelangen.¹⁷¹

Diese freiwillige Unterordnung der Figuren beschränkt sich eben nicht nur auf die kritiklose Anerkennung technischer Gerätschaften als akzeptierte Urheber reglementierten Verhaltens, sondern wird darüber hinaus in zahlreichen unauffälligeren, weil alltags- und realitätsnäher anmutenden Szenengestaltungen thematisiert.

Sie wird bereits sichtbar in den scheinbar nebensächlichen, unauffälligen Regelwerken städtischen Lebens,

„the silent imperatives of modern city living – ‚push’/‚pull’ on supermarket doors – ‚walk’, ‚don’t walk’ on American traffic lights. Freedom of movement is restricted.“¹⁷²

Bei Tati wird dies vor allem im Motiv der Wegweiser und Pfeile deutlich, die durch eine auffällige Erscheinungsmenge und sorgfältige Inszenierung ihre übliche Nebensächlichkeit verlieren, und als Moment alltäglicher Einflussnahme sichtbar gemacht werden.

Ausgehend von Beispielen im Debütfilm *JOUR DE FÊTE*¹⁷³, wandelt sich die Rolle der Pfeile zusehends von der alltäglichen Hilfestellung hin zum allgegenwärtigen Reglementierungsinstrument, sichtbar etwa in Form der Straßenmarkierungen, die sowohl in *MON ONCLE*, wie auch in *TRAFIC* und in *PLAYTIME* in Kombination mit den ihnen folgenden Automassen wie die Wächter eines ausweglosen urbanen Systems der Einschränkung und des Freiheitsentzugs erscheinen.

¹⁷¹ *MON ONCLE*. 17’00’’ – 17’44’’.

¹⁷² Powell. „Recycling Junkspace: finding place for ‘playtime’ in the city.“ S. 208.

¹⁷³ Als etwa der geschwindigkeitsbesessene François in das Peloton eines Radrennens gerät, folgen dessen Teilnehmer an einer Weggabelung bereitwillig dem dort befindlichen pfeilförmigen Wegweiser, ohne zu beachten, dass dieser erst von einem Arbeiter aufgestellt, und im Zuge dessen beliebig hin und her gedreht wird. *JOUR DE FÊTE*. 71’05’’ – 71’17’’.

In *MON ONCLE* sind es wieder die Arpels, die in der Inszenierung eines abendlichen Restaurantbesuchs die Beengtheit dieses Systems besonders treffend darstellen, indem sich ihre Fahrtwege zum Restaurant und vom Restaurant nach Hause – durch zwei kurze Aufnahmen aus dem Autoinneren beschrieben – allein durch die Richtung der Pfeile unterscheiden, die ihnen monoton blinkend den Weg weisen.¹⁷⁴

Dagegen scheint die geistige Starrheit, die Fremdbestimmtheit jenes Betrunkenen, der sich in *PLAYTIME* immer wieder (selbst durch die „geschlossene Glastüre“) den Weg zurück in die *Royal Garden Bar* erschleicht, durch seinen geistigen Zustand entschuldbar und geradezu harmlos: als er nach einem Rausschmiss nach oben blickt, wird er von einem, horizontal über der Eingangstür angebrachten Pfeil aus Neonlichtern eingenommen, welcher eine große Spirale beschreibt, und schließlich in seine Ausgangsrichtung zurück deutet. Gefesselt vom Licht torkelt die soeben des Hauses verwiesene Figur wie ferngesteuert den einzelnen Pfeilsegmenten nach, die, der fehlerhaften Technik sei dank, eines nach dem anderen summend aufflackern, sodass der Mann sich nach wenigen Sekunden, und einer Wende von 180 Grad erneut auf dem Weg ins Lokal befindet.¹⁷⁵

In ihrer widerstandslosen Anerkennung von Autorität erlauben es Tatis Figuren schließlich den unterschiedlichsten Gegenstandskonstellationen, ihnen selbstbestimmtes Handeln und unmittelbare Reaktionsfähigkeit abzuerkennen.

So bereitet etwa in *LES VACANCES* ein urlaubender Geschäftsmann soeben ein Gruppenfoto seiner Familie vor, welche er bereits mit einem deutlichen „Ne movez pas!“ dazu angehalten hat, stillzustehen. Als er zum Telefon gerufen wird und ins Hotel eilt, verharrt die bewegungslose Familie trotzdem wie versteinert vor der Kamera, die einsam auf ihrem Stativ zurückbleibt.¹⁷⁶

Ebenso leblos scheint die jeden Tag im selben Muster wiederkehrende Abendgestaltung der vom Streben nach korrektem Sozialverhalten geprägten Reisegruppe in Hulots

¹⁷⁴ *MON ONCLE*. 96'00'' – 96'08'' und 98'30'' – 98'40''.

¹⁷⁵ *PLAYTIME*. 92'12'' – 93'28''. Inhaltlich erinnert die Szene an eine Episode aus *JOUR DE FÊTE*, in welcher der betrunkene François den Weg aus dem Dorfwirtshaus nur findet, weil er scheinbar völlig willen- und geistlos einem roten Luftballon zu folgen beginnt, welcher auf Höhe seiner Augen in Richtung Ausgang schwebt. *JOUR DE FÊTE*. 37'23'' – 37'32''.

¹⁷⁶ *LES VACANCES*. 23'16'' – 23'52''.

Hotel, im Zuge derer sich pünktlich mit Radiosendeschluss und Nationalhymne die Hotelgäste wie automatisiert aus der Lobby entfernen. Ähnlich routiniert verläuft die gemeinsame Einnahme des Essens im Speisesaal, eine willkürlich steuerbare Handlung, die mit dem lautstarken Öffnungsgeräusch der Türe und dem kontrollierenden Erscheinen des Oberkellners im Raum schlagartig und unvermittelt einzusetzen hat.¹⁷⁷

„Basically their days are scheduled for them by outside influences – the meal bell, the radio, the polite conversations of resort life.“¹⁷⁸

In vielen Fällen ist die Erstarrung der Figuren in mechanische und lebensfremde Handlungsabläufe gar nicht mehr aus den Einflussnahmen des unmittelbaren Umfelds der jeweiligen Situation zu erklären. Vielmehr lassen sich die Ursachen dafür nur mehr hinter etwaigen gesellschaftlichen Entwicklungen ausgehend von den szenischen Schilderungen der städtischen Gesellschaft und ihrer Wertvorstellungen errahnen, wie sie in *MON ONCLE*, *TRAFIC* oder *PLAYTIME* vorgenommen werden, und in welcher Objektfixierung, Rationalisierung und Produktivität das Alltagsleben prägen.

In *TRAFIC* liefert Tati eine besonders auffällige Präsentation von mechanisierter, weil mehr von Routine, als von selbstbestimmter, situationsabhängiger Handlungsfreiheit geleiteter Aktion anhand der Inszenierung einer Polizeikontrolle von Hulots Firmenfahrzeug. Die Bewegungsabläufe der motorisierten Beamten, sind, beginnend vom Parken der Motorräder, bis zum Abstreifen der Handschuhe exakt aufeinander abgestimmt, sodass sich die beiden Personen als ein mechanisches Ganzes präsentieren, ein Eindruck der bestätigt wird, als den beiden Dienstfahrzeugen zu allem Überfluss synchron die Luft aus den Hinterreifen entweicht.¹⁷⁹ Eine vergleichbare Inszenierung findet sich in *PLAYTIME*, als nahe einem der ewig gleichen Hochhausbauten und weitläufigen, von Unmengen von Autos immer des gleichen Wagentyps übersäten Parkplatzareale vier Geschäftsmänner in identischen Anzügen und Hüten vor ihren identischen, parallel geparkten Wagenmodellen zu stehen kommen, um sich in synchronen Bewegungen an ihren Autos zu schaffen zu machen.¹⁸⁰

Die beschriebenen Szenen fügen in sich in das Konzept von Bergsons „zentralem Bild“, dem Mechanischen als Überzug über das Lebendige:

¹⁷⁷ *LES VACANCES*. 29'51'' – 30'03'' und 38' 55''.

¹⁷⁸ Thompson. "Boredom on the Beach. Triviality and Humour in Les Vacances de Monsieur Hulot." S. 106.

¹⁷⁹ *TRAFIC*. 31'48'' – 32'46''.

¹⁸⁰ *PLAYTIME*. 43'18'' – 43'34''.

„Das Lebendige um das es sich hier hauptsächlich handelte, war ein menschliches Wesen, eine Person. Der Mechanismus dagegen ist eine Sache. Was das Lachen hervorrief, war also die momentane Verwandlung einer Person in eine Sache (...).“¹⁸¹

Diese Verwandlung wird einmal mehr besonders deutlich in der Darstellung der Arpels, wenn Tati in der Schilderung ihres Alltags erneut akustische Gestaltungsmöglichkeiten nutzt, und ihre Füße beim Gehen anstatt gewöhnlicher Trittgeräusche ein auffälliges metallisches Klirren verursachen lässt. In ihrer akustisch sterilen Beschaffenheitsschilderung scheint es ihren Verursachern noch jegliche biologische Menschlichkeit abzusprechen.¹⁸²

Die Idee der Wandlung des Menschen in ein Ding, der von Bergson als so zentral für die Komik geschilderte Moment, „wenn eine Person wie eine Sache erscheint“¹⁸³ wird dennoch in keiner Darstellung Tatis so unvermittelt (weil direkt) verhandelt, wie in den Inszenierungen der urbanen Menschenmassen in *PLAYTIME*, in denen seine Überlegung vom zum Ding verkommenen Menschen ihre geradezu wörtliche Umsetzung erfährt: unter die, in ihren grauen Anzügen beinahe uniformiert wirkenden Massen von Büroarbeitern, die das zukünftige Paris bevölkern, mischt Tati, gut versteckt, und nur bei näherer Betrachtung deutlich erkennbar, simple mannshohe Figuren aus Karton, die, teilweise auf Schienen hin- und her bewegt, teilweise still stehend, in ihrer starren Dinghaftigkeit im ersten Bildeindruck tatsächlich nur schwer von den eigentlich menschlichen Figuren zu unterscheiden sind.¹⁸⁴ Indem die Figuren schlussendlich tatsächlich durch einfache Gegenstände ersetzt werden, setzt Tati die Starrheit der modernisierten Stadtbewohner, die von jeglicher individueller Reaktionsfähigkeit und Beweglichkeit verlassen scheinen, direkt und frei von Abstraktion in Szene.

So zeichnen die Dinge selbst ein bezeichnendes Bild vom Grad ihrer Wirkung auf die sie umgebende Gesellschaft.

¹⁸¹ Bergson. *Das Lachen*. S. 41.

¹⁸² Erstmals zu sehen bei: *MON ONCLE*. 3'22''.

¹⁸³ Bergson. *Das Lachen*. S. 42.

¹⁸⁴ Erstmals zu sehen bei: *PLAYTIME*. 8'50'' – 9'12''.

Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, wie Jacques Tati die gezielte Inszenierung von Alltagsgegenständen - beruhend auf deren Erscheinungs- und Funktionsvielfalt – benützt, um in seinen Spielfilmen Momente szenischer Komik zu erzeugen, welche sich dem Zuseher oft in Verbindung mit gesellschafts- oder konsumkritischen Inhalten präsentiert.

Vielfach klammern seine Darstellungen der nach Modernisierung und Effizienzsteigerung strebenden Umwelt jedoch deren nützliche Aspekte strategisch aus, und konzentrieren sich so lange auf ihre Entblößung als ein undurchschaubares Geflecht sperriger Hindernisse, bis sich seine Schilderungen auf die in kompromisslosem Schwarz-Weiß gezeichnete Gegenüberstellung der bewahrenswerten Tradition und der lächerlichen Modernität reduzieren lassen, so wie es in der Konfrontation der unbedarften Figuren François und Hulot mit ihrer tückischen Umwelt, und dem direkten Vergleich von Bildern der „alten“ und der „neuen“ Welt (etwa in *MON ONCLE*) geschieht. Angesichts dieser Tatsache darf es nicht weiter verwundern, dass Tati und sein filmisches Werk sich vielfach den Vorwurf des Technikpessimismus und der nostalgischen Vergangenheitsverklärung gefallen lassen muss.¹⁸⁵ Eine offensichtlich „realistische“ Darstellung bloßer, alltäglicher Gegenwart findet sich in keinem der Filme Tatis, wenngleich die dargestellten Szenerien es verstehen, sich als solche zu verkleiden.

Das weiter oben angeführte Zitat François Truffauts, demgemäß Tatis Filme mit ihrem harschen Vergleichen von überzogenen und unreal wirkenden Alltagsanordnungen immer Welten darstellten, die entweder nicht mehr, oder noch nicht der Realität entsprächen, erweist sich hierbei als aufschlussreicher Anstoß zum Verständnis der in der vorliegenden Arbeit bearbeiteten Filme, vor dem Hintergrund ihrer historischen Einordnung.

Zeitlich positioniert zwischen den gesellschaftlichen Auswirkungen eines politisch instabilen Frankreich der Nachkriegszeit, welches „nach 4 Jahren Besatzung ruiniert, abgekämpft von den Kolonialkriegen im Rhythmus von regelmäßig von den USA

¹⁸⁵ Siehe u.a.: Kruse. „Play Time und Design“. S. 90 f.

erbettelten Krediten [lebt]“¹⁸⁶ und den *Trente Glorieuses*, dem französischen Wirtschaftswunder, das bis in die 70er Jahre andauert¹⁸⁷, verarbeiten Tatis Filme Eindrücke eines sozialen Alltags, welcher tatsächlich zwischen den zwei Extremen eines traditionellen, gar rückständigen, und eines durch Technik und Fortschrittswillen geprägten Lebensmodells steht, ohne weder dem einen, noch dem anderen wirklich anzugehören. Tatis pointierten Übertreibungen kommt damit auch Bedeutung zu, als ein subjektiv ausgestaltetes, filmisches Abbilds einer Gesellschaft des „rapiden wirtschaftlichen Wachstums und sozialen Wandels“, in einer Zeit, die geprägt wurde durch eine „weitergehende Durchdringung der traditionellen Lebenswelten und Lebensrhythmen durch Wissenschaft, Technik und Industrie.“¹⁸⁸

Der kulturhistorische Hintergrund ermöglicht ein erweitertes Verständnis der Bilder, die Tati von den Dingen zeichnet, wenn ihnen - allen Anstrengungen zum Trotz - ein reibungsloses und unauffälliges Einfügen in alltägliche Lebensprozesse verwehrt bleibt. Seine Perspektive, der Blick, durch welchen dem Zuseher die Absonderlichkeit einzelner Situationen vor Augen geführt und aufgeschlüsselt wird, erweist sich einmal mehr als der Ausdruck einer aufrichtig interessierten, jedoch unbeteiligt beobachtenden Neugierde, ein Interesse an dem, was Einzug gehalten hat in den Alltag, ohne doch integrierter Teil davon zu sein. So erschließt sich der Wahrheitsgehalt der Aussage Michael Glasmeiers, es handle sich bei Tatis Film *PLAYTIME* um einen „Science Fiction Film“, der eine Stadt und eine Art der Lebensführung abbildet, welche ganz und gar unrealistisch scheinen, von den Figuren jedoch mit alltäglichem Gleichmut hingenommen werden¹⁸⁹, zur Gänze erst im Bewusstsein seiner Entstehungszeit.

Die irritierende Befremdlichkeit, die die Dinge umgibt, sie bis zu einem bestimmten Grad als unbekannt ausweist, und ihre Überführung in den Alltag erschwert, bleibt schließlich das ständige Motiv, das, beginnend von der Schilderungen des von seinem eigenen Geschwindigkeitsstreben überrumpelten Briefträgers François in *JOUR DE*

¹⁸⁶ Brice D’Antras. „Wie kann man nur modern sein?“. In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 120 – 129. S. 124 ff.

¹⁸⁷ Siehe u.a.: Stephan Rammler. „Hulot in der Stadtmaschine. Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung.“ In: *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. S. 104 – 119. S. 105f.

¹⁸⁸ Ebenda. S. 105.

¹⁸⁹ Michael Glasmeier. „Komische Digressionen in der Totalen.“ S. 55.

FÊTE, bis zu den Reisebildern der endlosen Autoschlangen aus unnahbaren, blechernen Ungeheuern in *TRAFIC*, als durchgängige Thematik im Werk Tatis erkennbar bleibt.

Die oft scheinbar böartige Genauigkeit, mit welcher Tati die Dinge und ihr vordergründiges Scheitern im Verband des gesellschaftlichen Lebens darstellt, bringt manche Beobachter zum Schluss, seine Werke seien eine grundlegend ablehnende Kritik an den Auswirkungen sozialen wie wirtschaftlichen Fortschreitens, ja eine „massive Kritik an der Moderne“¹⁹⁰ schlechthin. Eine Abwertung, die in diese Richtung zielt, übersieht jedoch, dass die Art und Weise, mit welcher die – zweifellos vorhandene - Kritik geübt wird, eine Art der Auseinandersetzung mit den dargestellten Dingen voraussetzt, die auf einer intensiven Faszination und damit dem grundlegenden Respekt vor den dargestellten Gegenständen beruht. Erst das ernsthafte Interesse am Gegenstand, und sein umfassendes Begreifen ermöglicht schließlich den spielerischen Umgang, mit welchem Tati die Dinge von funktionalen Regelwerken befreit, und sie all das sein lässt, was sie eigentlich sein könnten. Das vermeintliche Versagen der Gegenstände im Rahmen ihrer vorgeschriebenen Funktionalität bleibt gekoppelt an das Weiterdenken und die kreative Erweiterung ihrer Funktion. So ist es nur konsequent, wenn im Laufe von Tatis Schaffen die Figuren durch die Dinge und die sie beherbergende städtische Umgebung mit der Ausdehnung ihrer szenischen Präsenz auch in ihren darstellerischen Aufgaben abgelöst werden, was auf eine tiefe Überzeugung vom narrativen und damit optischen, wie auch funktionellen Potenzial der Dinge an sich schließen lässt.

Schließlich betonte Tati selbst mehrfach, dass die Dinge, die er in seinen Filmen zeigte, weder hässlich, noch böartig, sondern im Grunde genommen immer schön seien¹⁹¹, er sei niemals ein „reactionary critic of modern life, but a sentimental celebrant of its potential for beauty and joy.“¹⁹²

¹⁹⁰ Kruse. „Play Time und Design.“ S. 91.

¹⁹¹ Ian Borden. „Material Sounds. Jacques Tati and Modern Architecture.“ S. 28. Tati kann es sich - als ein Kind seiner Zeit - auch nicht erlauben, die Einrichtungen und Gestaltungselemente seiner gegenwärtigen Epoche per se zu verteufeln, zumal er sich diesen selbst in keiner Weise entzieht: so sollen etwa die Vollglastür und die atmenden Polstersessel aus *PLAYTIME* direkt der Ausstattung aus dem Hauptgebäude von Tatis eigener Produktionsfirma Specta-Films im Nord-Westen von Paris nachempfunden sein, ohne dass eine weitere Adaption notwendig gewesen wäre. Siehe dazu: Bellos. *Jacques Tati*. S. 229.

¹⁹² Ebenda. S. 291.

Anhang

Filmographie

Jour de fête. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Henri Marquet und René Wheeler. F: Cady Film, 1949. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 77’.

Les Vacances de Monsieur Hulot. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati und Henri Marquet. F: Cady Film, 1953. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 83’.

Mon Oncle. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Jacques Lagrange und Jean L’Hôte. I/F: Alter Films / Film del Centauro / Gray-Film / Specta Films, 1958. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 110’.

Playtime. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati und Jacques Lagrange. F: Jolly Film und Specta Films, 1967. Fassung: DVD - Kaufvideo. universum film / ufa art home entertainment, 2004. 119’.

Traffic. Regie: Jacques Tati. Drehbuch: Tati, Jacques Langrange und Bert Haanstra. F/I: Les Films Corona, Les Films Gibe und Selenia Cinematografica, 1971. Fassung: DVD-Kaufvideo. kinowelt/studio canal, 2004. 93’.

Bibliographie

Selbstständige Literatur

Baudrillard, Jean. *Das System der Dinge.* Frankfurt / New York: Campus, 2007.

Bellos, David. *Jacques Tati.* London: The Harvill Press, 1999.

Bergson, Henri. *Das Lachen.* Jena: Diederichs, 1914.

Chion, Michel. *The Films of Jacques Tati.* Picas Series 40. Toronto / Buffalo / Chicago / Lancaster: Guernica, 2006.

Duden. Bd.7. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache.3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2001.

Flusser, Vilém. *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München/Wien: Hanser, 2000.

Haberer, Peter. *Aspekte der Komik in Filmen von Jacques Tati*. Aufsätze zu Film und Fernsehen. Bd. 25. Coppi: Alfeld, 1996.

Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1960.

Heidegger, Martin. *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*. Tübingen: Niemeyer, 1962.

Husserl, Edmund. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Karl-Heinz Hahnengress und Smail Rasic (Hg). Text nach Husserliana, Band XVI. Hamburg: Felix Meiner, 1991.

Reclams Sachlexikon des Films. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, 2002.

Unselbstständige Literatur

Bazin, André. „Monsieur Hulot und die Zeit“. In: Ders. *Was ist Film?*. Hg. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 2004. S. 67-75.

Borden, Ian. „Material Sounds. Jacques Tati and Modern Architecture.“ In: *Architecture+Film II*. Hg. Bob Fear. Architectural Design 70/1. Jänner 2000. S. 26 – 31.

Brown, Bill. „Thing Theory“. In: *Things*. Critical Inquiry. 28/1. Chicago: University of Chicago Press, 2001. S. 1-22.

Butzmann, Frieder. „Komische Geräuschkomposition und visuelle Musik in Jacques Tatis Film Playtime.“ In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 40 – 53.

Carroll, Noël. „Notes on the Sight Gag.“ In: Andrew S. Horton (Hg.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley/ Los Angeles/Oxford: California Press, 1991. S. 25 – 42.

D’Antras, Brice. „Wie kann man nur modern sein?“. In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 120 – 129.

Glasmeier, Michael u. Heike Klippel. „Einleitung“. In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*. Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 8 – 11.

Glasmeier, Michael. „Komische Digressionen in der Totalen.“ In: Ders. u. Heike Klippel. (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven.* Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005.

Heathcote, Edwin. „Modernism as Enemy. Film and the portrayal of modern Architecture.“ In: *Architecture+Film II*. Hg. Bob Fear. Architectural Design 70/1. Jänner 2000. S. 20 – 25.

Hilliker, Lee. „Hulot vs. The 1950s: Tati, Technology and Mediation.“ In: *Journal of Popular Culture*. 32/2 Herbst 1998. S. 59 – 78.

Klippel, Heike. „PLAY TIME – Herrliche Zeiten?“. In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven.* Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 12 – 24.

Knapp, Andreas. „Über den Erwerb und Konsum von materiellen Gütern.“ In: *Zeitschrift für Sozialpsychologie*. 27/2006. S. 193 – 206.

Korff, Gottfried. „Sieben Fragen zu den Alltagsdingen.“ In: Gudrun M. König (Hg.). *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur.* Tübinger Kulturwissenschaftliche Gespräche. Band 1. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V., 2005. S. 29 – 42.

Kruse, Erich. „Play Time und Design“. In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven.* Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 89 – 103.

Mukařovský, Jan. „Zum Problem der Funktionen in der Architektur“. In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien.* Münster: Literatur-Verlag, 2004. S. 324 – 339.

Powell, Hilary. „Recycling Junkspace: finding place for ‘playtime’ in the city.“ In: *The Journal of Architecture*. 10/2. 2005. S. 201 – 221.

Rammler, Stephan. „Hulot in der Stadtmaschine. Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung.“ In: Michael Glasmeier u. Heike Klippel (Hg). *Playtime – Film Interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven.* Medien’Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Hg. Rolf F. Nohr. Band 4. Münster: Lit Verlag, 2005. S. 104 – 119.

Rosenbaum, Jonathan. „Tati’s Democracy“. In Ders. *Movies as Politics.* Berkely / Los Angeles / London: University of California Press, 1997. S. 37 – 40.

Thompson, Kristin. „Boredom on the Beach. Triviality and Humour in Les Vacances de Monsieur Hulot.” In: Dies. *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1988. S. 89 – 111.

Thompson, Kristin. „Play Time. Comedy at the Edge of Perception.” In: Dies. *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1988. S. 247 – 262.

Tischleder, Bärbel. „Objekttücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur.“ In: *Fremde Dinge*. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1/2007. Hg. Michael C. Frank, Bettina Gockel, Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich und Kirsten Mahlke. Bielefeld: transcript, 2007. S. 61 – 71.

Truffaut, François. „Jacques Tati. *Mon Oncle*“ In: Ders. *Die Filme meines Lebens*. Hg. Robert Fischer. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1997. S. 317 – 320.

Deutschsprachiges Abstract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist eine Untersuchung der Spielfilme Jacques Tatis, deren szenische Komik sich aus einer gezielten Sichtbarmachung der Uneindeutigkeit und Funktionsvielfalt der Dinge entwickelt. Im Zuge ihrer Inszenierung werden den abgebildeten Gegenständen, Schauplätzen, und Figuren dabei Bedeutungen verliehen, die über ihre bloße gegenständliche Erscheinung hinausreichen, und sie zu Trägern narrativer und gesellschaftskritischer Inhalte machen.

Ein theoretisches Gerüst liefern die philosophischen Versuche Martin Heideggers und Edmund Husserls, den Dingen und ihrem Wesen durch die Untersuchung ihrer äußeren Erscheinung habhaft zu werden, sowie eine Erweiterung ihrer Ideen um das Moment der Funktionszuschreibung in Theorien Jan Mukařovskýs und Jean Baudrillards. Schließlich bleibt nur die Feststellung der Uneindeutigkeit der Dinge als kleinster gemeinsamer Nenner, in welchem aller Definitionsversuche übereinstimmen.

Nach einer anschließenden Beschreibung der für die folgenden Überlegungen verwendeten filmischen Werke und ihrer grundlegenden inhaltlichen, wie formalen Elemente, werden Tatis Inszenierungsstrategien im Hinblick auf die im ersten Kapitel im theoretischen Diskurs festgestellte Mehrdeutigkeit der Gegenstände mit Hilfe von Szenenbeschreibungen aussagekräftiger Filmbeispiele untersucht.

Anhand eines Textes des Filmwissenschaftlers Noël Carroll zum klassischen filmischen *Sight Gag*, können die unterschiedlichen Darstellungen der Mehrdeutigkeit von Dingen in Funktion und Erscheinung, und der daraus resultierenden Verwechslungen auf Zuschauer-, wie auch auf Figurenebene, als eine grundlegende Strategie Tatis zur Erzeugung von Komik aufgezeigt werden.

Im Folgenden widmet sich der Text den Dinginszenierungen, in denen die Darstellung der Funktionalität im Gegenstand durch die Sichtbarmachung seiner stofflichen Beschaffenheit unterlaufen wird. Ausgehend von einer Beschreibung slapstickhafter Szenen aus Tatis filmischer Anfangszeit wird die spätere szenische und narrative Weiterentwicklung der Gegenüberstellung von Materialität und Funktionalität anhand von Inszenierungsbeispielen veranschaulicht. Diese trennende Unterscheidung von Funktion und materieller Ausgestaltung bildet den Ausgangspunkt für die anschließende Untersuchung von Tatis Darstellungen einer Umwelt von Gegenständen, die trotz ihrer

materiellen und technischen Gestaltetheit an den funktionellen Anforderungen des täglichen Lebens vorbeigehen, die jedoch neue Bedeutung verliehen bekommen durch eine soziale Rollenzuschreibung als konsumistische Fetischobjekte und Prestigegüter. Unter Einbezug von Überlegungen Henri Bergsons wird der komische Aspekt dieser Neubewertung der Dinge untersucht, im Zuge derer sich die Figuren immer mehr den mechanischen Funktionsrhythmen der Gegenstände anpassen. In Tatis Inszenierungen scheinen sie in letzter Konsequenz schließlich selbst zu vergegenständlichten Mechanismen zu verkommen.

English Abstract

The five feature-length films by French Music-Hall artist, actor and director Jacques Tati are characterised by their exceptional and elaborate presentation of everyday things. Things are no more the random accessories of seemingly ordinary life but begin to interfere with human society, as they hoax Tati's characters with their deceiving looks, unforeseeable functions or their stolidity in functioning adequately in inadequate situations. By that, the things themselves more and more take the performers' place, acquiring meaning and function apart from their simple role as decorative extras.

This text illustrates the manifold ways in which Tati shows things as being ambiguous and volatile in order to generate humour and physical comedy within his movies, but also how this form of presentation allows things to act as vehicles for communicating more complex topics, such as the criticism on modern consumer culture.

At the beginning of this Diploma thesis, there stands an examination of works by philosophers Martin Heidegger, Edmund Husserl, Jan Mukařovský and Jean Baudrillard in which the outer appearance or the social interaction of things (function) and its failure are being discussed in order to find a definition for the "thing" per se. It is being showed, that only the undefinability of things can be established as their one definite quality. Based on theories of Noël Carroll about the classical cinema *sight gag*, the text illustrates how Tati uses the cinematic presentation of this undefinability and ambiguity concerning the looks and function of things and makes it a central part of the comicality in his films. Theories of Heidegger lead to an examination of Tati's very common motive of opposing the things' functionality and physical appearance. The text

illustrates his method of caricaturing the things' (dys)functions by making their material qualities apperceptible and by that, revealing their often modernistic and elaborately designed appearance as an inefficient embellishment. Tati's critical approach towards mass consumer culture is being examined through a close look at his characters: applying Henri Bergson's theories on laughter, the text finally shows the tendency of Tati's characters to seemingly act as mechanical things themselves, being influenced by the technicity and artificiality of their pretty, but senseless possessions.

Lebenslauf

Anna Dobringer

Geboren am 31.3.1985 in Wels / Oberösterreich

Ausbildung

1995 bis 2003 Besuch des Gymnasiums Wels Brucknerstraße

2003 Ablegung der Matura

Ab WS 2003/04 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Ab WS 2006/07 Studium der Philosophie an der Universität Wien

Fachliche Tätigkeiten

Dezember 2004: Mitarbeit am VII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft im Theater der Jugend

März bis Juli 2007: Dramaturgiehospitanz im Volkstheater Wien

August 2007: Praktikum im Filmarchiv Austria

(Technische Abteilung Augarten, Zentralfilmarchiv Laxenburg)

Seit Februar 2008 freie Mitarbeiterin im Filmarchiv Austria / Zentralfilmarchiv Laxenburg

Mehrere Textübersetzungen für Kulturpublikationen und Musikfestivals