



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Tati als Systemstörer.
Die Figur des M. Hulot als Verkörperung einer
komischen Systemstörung“

Verfasserin

Jasmin Frewein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. phil. Ulrich Meurer

Zu Beginn dieser Arbeit möchte ich all jenen danken, durch deren Unterstützung die Entstehung dieser Arbeit ermöglicht wurde: allen voran meinem Betreuer Dr. phil. Ulrich Meurer, der mir besonders bei der Themenfindung zur Seite stand und meinen Eltern, ohne deren finanziellen und emotionalen Rückhalt mein Studium kaum möglich gewesen wäre. Besonders danken möchte ich auch meinen lieben Studienkollegen und Freunden Sarah und Johann, die mich in unsicheren Momenten während meines Studiums oder meiner Diplomarbeit immer unterstützt und motiviert haben.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
1. Einleitung: Hulot, Tati und der Slapstick	8
2. M. Hulot als Verkörperung einer Systemstörung	
2.1. M. Hulots Interaktion mit Menschen	12
Hulot, der Außenseiter	13
Ablenkung.....	24
Komik ohne Hulot	26
Komik durch Wiederholung und Nachahmung	30
2.2. M. Hulot und sein Umgang mit Räumen	37
Falsche und umständliche Verwendung des Raums.....	38
Raum erzeugt Komik	40
2.3. M. Hulot und sein Gebrauch von Alltagsgegenständen	49
These 1: Der Mensch als Ausgangspunkt von Komik	50
These 2: Das Ding als Ausgangspunkt von Komik.....	57
These 3: Mischformen oder: Die Verkettung der Umstände.....	62
2.4. M. Hulots Kampf mit der Maschine	67
Hulot bedient Maschinen	68
Autos mit Charakter	70
3. Schlussbemerkung	76
Anhang	
Filmographie.....	80
Bibliographie.....	80
Detuschsprachiges Abstract	84
English Abstract.....	84
Lebenslauf	85

Vorwort

„Das Komische besteht aus der Darstellung gestörter Beziehungen zu der uns umgebenden Dingwelt und zu den uns fordernden Mitmenschen.“¹ Geht man wie Seeßlen davon aus, Komik entstehe dadurch zu zeigen, dass Menschen oder auch nur ein Einzelner nicht mit seiner ihn umgebenden Umwelt zurechtkommt, ist somit wohl der Grundsatz für das Funktionieren der komischen Charaktere des Jacques Tati definiert. Denn Seeßlen meint weiter: „Der Charakter des M. Hulot ist eine Verkörperung einer solchen Störung seiner Umwelt.“² M. Hulot³ und den Briefträger François⁴ als eine solche Störung anzusehen, durch die die Komik erst erzeugt wird, soll für folgende Arbeit der Grundgedanke sein, an dem sich meine Argumentation orientiert. Hulot als Störer seiner Umwelt zu erfassen und herauszufinden, wie dadurch bei Tati Komik entsteht, gilt es primär zu analysieren. Diese Umwelt teilt sich in den Bereich der Lebewesen, mit denen Hulot und François interagieren, weiters die Dingwelt des Alltags sowie Maschinen, die ihnen das Leben schwer machen. Schließlich wird der Bereich des Raumes analysiert, in dem sich die Figuren befinden oder durch den sie sich bewegen. Diese Einteilung schien mir am geeignetsten, da dadurch eine umfassende Analyse der Figur und ihrer Interaktion mit ihrer direkten Umwelt möglich gemacht wird. In den ausgewählten Langspielfilmen Tatis⁵, sind, abgesehen von der allgemeinen Auseinandersetzung der komischen Figur mit anderen Menschen, vor allem die Themen „Stadt“, „Verkehr“ und „Modernisierung“ zu finden, weshalb eine solche Gliederung naheliegend gewesen ist. Tatis letzter Langspielfilm PARADE ist für die vorliegende Arbeit nicht relevant.⁶

Wie genau Tatis Komik durch seine komischen Figuren funktioniert, soll vorrangig anhand des Modells des französischen Philosophen Henri Bergson beleuchtet werden, der sich mit einer Theorie des Lachens auseinandergesetzt hat und in seinem Werk „Le rire“ seine

¹ Georg Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*, Reinbek bei Hamburg: Rororo 1982; (=Grundlagen des populären Films Bd. 10), S. 17.

² Ebenda.

³ Es wird alternativ auch nur „Hulot“ verwendet.

⁴ Tatis komische Figur, die nur in JOUR DE FÊTE auftritt. Sie ist für die Analyse der komischen Systemstörung aber ebenfalls notwendig, da M. Hulot als eine Weiterentwicklung des François gesehen werden kann und sich François in Bezug auf sein komisches Auftreten kaum von M. Hulot unterscheidet.

⁵ JOUR DE FÊTE (1949), LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953), MON ONCLE (1958), PLAYTIME (1967) und TRAFIC (1971).

⁶ PARADE (1974) wird nicht in die Analyse miteinbezogen, da es sich dabei im Wesentlichen um eine filmische Zirkusvorstellung handelt und sich die von Tati verkörperte Figur, der Conferencier „M. Loyal“ von Tatis vorhergehenden Figuren so stark unterscheidet, dass sie nicht als komischer Systemstörer verstanden werden kann. Weitere Informationen siehe: Peter Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, Coppingrave: Coppi-Verlag 1996; (=Aufsätze zu Film und Fernsehen 25), S. 78f.

Überlegungen bezüglich einer Komiktheorie festhält, die sich sehr gut mit Tatis komischen Figuren in Verbindung bringen lässt. Vieles, was nach Bergson das Publikum zum Lachen reizt, findet sich auch bei Tatis komischen Figuren wieder, weshalb Bergsons Überlegungen eine zeitlose Gültigkeit besitzen. Näher soll auf seine Theorie in den folgenden Kapiteln eingegangen werden.

Friedrich Georg Jünger, dessen theoretische Ansätze über das Komische in vielen Punkten denen von Bergson ähneln und diese Theorien gut ineinandergreifen, geht davon aus, dass das Komische aus einem Konflikt heraus entsteht, der bewusst wird und durch den das Komische in weiterer Folge wahrgenommen werden kann.⁷ Hulot selbst verkörpert diesen komischen Konflikt: Steht ein Mensch mit sich selbst, anderen oder seiner Umwelt in Konflikt, entsteht Komik, die immer in dem Verhältnis einer Bewegung mit einer Gegenbewegung steht.⁸ Dieses Verhältnis von Mensch zu sich selbst oder seiner Umwelt ist bei M. Hulot oder François, dem Briefträger, eindeutig wiederzuerkennen. Sie stehen sich meist selbst im Weg. Eine gewisse Ungeselligkeit oder vielmehr ein Herausfallen aus dem Rest der Gesellschaft findet sich ebenfalls bei Hulots Umgang mit der Welt, was ausschlaggebend für die folgenden Kapitel sein soll. Somit steht das primäre Thema der Filmkomik – zumindest so, wie es Georg Seeßlen definiert – im Zentrum dieser Arbeit: „[...] der Komiker und sein Verhältnis zur Welt selber.“⁹ Unter Berücksichtigung von Bergsons Theorie über das Lachen sowie anderen theoretischen Ansätzen über das Komische soll M. Hulots fundamentale Zerstretheit, seine Unachtsamkeit und Ungeschicklichkeit, sein allgemeiner Umgang mit der Welt analysiert werden um herauszufinden, inwieweit Tatis Figur für die Komik in seinen Filmen verantwortlich ist und wie Hulot dadurch zum Systemstörer wird. Bei der Analyse soll das Augenmerk vorliegender Arbeit auf den inhaltlichen Gags¹⁰ liegen und unter ihnen besonders denen, die mit den komischen Figuren François dem Briefträger und M. Hulot¹¹ zusammenhängen oder die für eine umfassende Analyse notwendig zu betrachten sind.

⁷ Vgl. Friedrich Georg Jünger, *Über das Komische*, Zürich: Die Arche 1948, S. 8.

⁸ Ebenda.

⁹ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 10.

¹⁰ Gottfried Müller unterscheidet drei Arten des Gags: Einerseits den inhaltlichen Gag, einen optisch durchgeführten Handlungswitz, den optischen und den akustischen Gag, siehe: Gottfried Müller, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Triltsch 1964, S. 158f.

¹¹ Der Schwerpunkt liegt auf der Figur des M. Hulot, da dieser in mehreren Filmen Tatis auftritt, François jedoch nur im Erstlingswerk.

1. Einleitung

Hulot, Tati und der Slapstick

Tatis komische Figur Hulot wird oft in einem Atemzug mit Charlie Chaplins „Tramp“ genannt und wird auch als moderne Weiterentwicklung von Buster Keatons oder Harald Lloyds Komikfiguren gesehen. Bazin sieht auch im französischen Filmkomiker Max Lindner einen Vorreiter von Tati.¹² Tati führt also eine Slapstick-Tradition fort. Wie Tati haben auch seine Vorgänger stereotype Figuren mit Wiedererkennungswert geschaffen. Bei Chaplin zeichnet sich dies, wie auch bei M. Hulot, durch seine Kleidung ab, an der man den Tramp schnell wiedererkennt. Auch er trägt einen Hut, eine Melone, zu kurze Hosen und einen Oberlippenbart, wie man ihn bei Tatis Briefträger François vorfindet. Bei Chaplin und Keaton wirken ihre Bewegungen übertrieben und ziehen die Aufmerksamkeit besonders auf ihre Körper, die als Werkzeug, als menschlicher „Slap-Stick“, erhalten.¹³ Es gilt als Grundprinzip des Slapsticks, dass sich die Darsteller bei ihren oft waghalsigen Situationen auf der Leinwand nie ernsthaft verletzen und der Fortgang der Erzählung dadurch nicht beeinträchtigt wird.¹⁴ So ist es typisch für den Slapstick, den Körper als komisches Werkzeug einzusetzen, oft auch in Verbindung mit Gegenständen und Maschinen. Wird der Tramp in MODERN TIMES vom Fließband ins Räderwerk hinein- und wieder zurückgezogen oder wird von der neu erfundenen „Ernährungsmaschine“ beinahe massakriert, lachen wir, obwohl es sich bei diesen Szenen eigentlich um Gewaltszenen handelt. Trotz der schmerzhaften Situationen empfindet der Zuschauer kein Mitleid, was auch nach Bergson besonders wichtig für die Erzeugung von Lachen ist. Bergson beschreibt, dass eine wesentliche Voraussetzung, eine komische Wirkung zu erzielen, die Gefühlslosigkeit beim Zuschauer ist. Würde Mitleid erzeugt werden, wäre dies das Ende der Komik:¹⁵ „Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. [...] Gleichgültigkeit ist ihr natürliches Element. Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion.“¹⁶ Selbiges Prinzip finden wir auch bei Tati vor: Egal, was François oder Hulot zustößt und wie unangenehm es sein

¹² Vgl. André Bazin, „Monsieur Hulot und die Zeit“, *Was ist Film*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 67-74, hier S. 67, siehe auch: Brent Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, München: Heyne 1993, S. 15.

¹³ Nähere Definition siehe: Hans Jürgen Wulff, „Slapstick“, *Filmlexikon Uni Kiel*, Hg. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=340>, 3.12.2013.

¹⁴ Vgl. Brent Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, München: Heyne 1993, S. 139.

¹⁵ Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011; (=Philosophische Bibliothek Band 622). (Orig. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Alcan, 1900), S. 10.

¹⁶ Ebenda, S. 15.

mag, wir empfinden kein Mitleid, sondern Freude am Zuschauen der dadurch entstandenen lächerlichen Begebenheit.

Andrin sieht die Gewalt, die in Slapstick-Komödien vorherrscht als oberstes Prinzip für Komik: „Slapstick laughter plays on the spectator’s insensitivity by allowing no time for healing or commiserating, submitting the character to a deliberately excessive and constant assault.“¹⁷ Die Körper in den Slapstick-Komödien müssen Einiges aushalten, um Komik zu erzeugen: „The life of slapstick bodies is far from peaceful. Faces are hit by pies, bodies suffer slaps and blows, they trumble, fall, collapse, are dropped, ejected, or thrown from cars or trains at full speed, are run over by buses and knocked down by fists, bricks, frying pans, or mallets.“¹⁸

Tatis athletische Arbeit mit seinem Körper ist besonders zu Beginn seiner Karriere erkennbar.¹⁹ Wie nahe sich Tati am Slapstick orientiert, merkt man auch in seinem ersten Langspielfilm, *JOUR DE FÊTE*. Hier arbeitet Tati am intensivsten mit seinem Körper, seinen Bewegungen und seinem Ausdruck. Über *JOUR DE FÊTE* schreibt Brent Maddock: „Der Film hat eine einfache Struktur, die Slapstickgags werden aneinandergereiht. Hinter deren Schlichtheit verbergen sich Konflikte, die in allen anderen Filmen auftauchen werden: Mensch gegen Maschine, die Alte Welt gegen die Neue, Erfolg gegen Mißerfolg.“²⁰ Solche Methoden, also die komische Interaktion mit Ding und Technik, findet man auch in den weiteren Langspielfilmen bei Tati, wobei festzuhalten ist, dass sich vor allem seine weiterentwickelte Figur des M. Hulot²¹ von einem klassischen, ich möchte ihn „schmerzhaften Slapstick“ nennen, entfernt, ein Bezug zur Slapstick-Komödie aber dennoch bestehen bleibt. Im Gegensatz zu Chaplins und Keatons Figur findet man die Nähe zum Slapstick bei Hulot aber weniger durch die körperliche Gewalt, viel mehr durch sein leises, fast stummes Auftreten, wodurch durch Hulot auch ein Bezug zur Stummfilmzeit hergestellt werden kann.²² „[Tati] vermeidet [...] alles drastische Herumbolzen in Slapstickmanier.“²³

¹⁷ Muriel Andrin, „Back to the „slap“. Slapstick’s hyperbolic gesture and the rhetoric of violence“, *Slapstick Comedy*, Hg. Paulos, Tom/Rob King, New York [u.a.]: Routledge Chapman & Hall 2010, S. 226-235, hier S. 229.

¹⁸ Andrin, „Back to the „slap“. Slapstick’s hyperbolic gesture and the rhetoric of violence“, S. 226.

¹⁹ Vgl. André Bazin, „An interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of Francois Truffaut“, übersetzt von Bert Cardullo, *Quarterly Review of Film and Video*, 19/4, Oktober- Dezember 2002, S. 285-298, hier S. 285. Nähere Informationen siehe auch: David Bellos, *Jacques Tati. Sa vie et son art*, Paris: Éditions du Seuil 2002.

²⁰ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 45.

²¹ Tati arbeitete später an einer Figur, die in verschiedene Kontexte eingefügt werden konnte, um mehr Freiheit bei der Themenwahl seiner Filme zu haben. Vgl. Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 53.

²² Vgl. Sandro Zanetti, „Playtime: William Shakespeare, Jacques Tati, Paul Celan“, *Prospero, Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, XII 2005, S. 67-93, hier S. 78f.

Gemeinsam mit anderen Slapstick-Figuren hat Hulot dennoch, dass er sich nicht weiterentwickelt, nicht aus seinen Fehlern lernt und als Einzelgänger auftritt, der nur von wenigen Verbündeten begleitet wird. Zudem bleibt der komische Charakter stets derselbe: Er ist in jeder beliebigen Situation derselbe Mensch.²⁴ Dieses Prinzip erkennt man auch an der Figur des M. Hulot, der sich in jeder Situation gleich verhält und dadurch als komischer Charakter identifizierbar wird. Dabei besitzt er aber individuelle Wesenszüge, die ihn oder auch andere komische Figuren unverkennbar machen: „[Die großen Filmkomiker] haben charakteristische komische Figuren entwickelt, die nicht mehr nur als mechanisierte Marionetten Teil einer vom technischen Chaos bestimmten Welt sind; ihre Figuren haben Individualität.“²⁵

Die Bedeutung, die das Lachen bei Tati hat, ist eindeutig die, auf störende Verhältnisse der Gesellschaft hinzuweisen, die nicht sofort auffallen. Sei dies im Fremdenverkehr und Tourismus, im Umgang mit komplizierter Technik oder der Existenz des Autos, dem der Mensch so große Bedeutung beimisst. Aus diesem Grund strickte Tati in seine Langspielfilme zeitlose Themen, wie Tourismus und Verkehr, Freizeitgestaltung, Architektur und Gesellschaft, sowie ihr Konfliktpotential in Verbindung mit dem Menschen und seiner Auseinandersetzung mit Technik und Moderne, ein. Um auf all diese gewöhnlichen Auslöser für Komik im Alltag hinzuweisen, lässt Tati seinen M. Hulot agieren und entlockt dem Zuschauer neben einem kritischeren Blick auf die Gesellschaft auch ein Schmunzeln. Dazu benötigt er eine Figur bzw. Figuren, die in diesem Gesellschaftschaos herausstechen und auffallen. Um dies zu bewerkstelligen, werden sie zur Verkörperung einer Systemstörung. „Der Filmkomiker beschreibt unsere Schwierigkeiten im Alltag. Er verweist auf Widersprüche im gesellschaftlichen System, die jeder beobachten kann. Seine Komik ist eine Form des Protests, mit der man sich gegen den Druck der Umwelt zur Wehr setzen kann.“²⁶ Hulots Gegenwehr gegen vorherrschende Strukturen, wie Gesellschaft, Architektur oder die Moderne ist Ausgangspunkt dafür, ihn als Störer dieser Strukturen zu verstehen. Tati zeigt seine Komik immer an gewöhnlichen Orten mit unspektakulären Mitwirkenden, die oft gar nicht merken, Teil einer komischen Situation zu sein. Dabei versucht er, auf das aufmerksam

²³ Thomas Koebner (Hg), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart: Reclam ²2002, S. 676f.

²⁴ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 104.

²⁵ Renate Jurzik, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 1985, S. 108.

²⁶ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 2.

zu machen, was alltäglich ist und gewöhnlich, aber nicht registriert wird, er hat also ein Auge für das Komische im Alltag.²⁷

In Tatis ersten Langspielfilm JOUR DE FÊTE übernimmt die Rolle des Systemstörers der Briefträger François. Im Gegensatz zu Hulot ist er viel gehetzter und gesprächiger, aktiver und gibt den Leuten sogar Befehle, wo er kann. François bewegt sich immerzu und schnell, sodass er dadurch aus der Masse heraussticht. Während die Bewohner des Dorfes in JOUR DE FÊTE seelenruhig ihren Beschäftigungen nachgehen und alles in großer Sorgfalt und Ruhe für den Jahrmarkt vorbereiten, hetzt zwischen ihnen der Briefträger François von einem Ort zum nächsten. Was diesen Aspekt betrifft, steht der hastige Briefträger Hulots Auftreten entgegen, das von einem stressfreien Herumschlendern und vor allem einem langsamen Gang geprägt ist. Im Gegensatz zu Hulot ist François viel extrovertierter, er ist im Dorf bekannt, jeder kennt ihn. François murmelt auch ständig vor sich hin, was man bei Hulot ebenfalls vergeblich sucht, da er größtenteils als stumme Figur auftritt. Trotz seines eigentümlichen Auftretens wirkt Hulot doch ganz gewöhnlich, sodass sich die Zuschauer teilweise in der Figur wiederfinden können. Dabei sind wir froh, nicht selbst in die ganzen Fettnäpfchen treten zu müssen und überlassen diese Aufgabe lieber M. Hulot. „Während [Hulot] sich in der Welt abmüht, entwickeln wir einen nützlichen, objektiven Blick auf unsere Lebensverhältnisse. In gewissem Sinne ist Hulot das Versuchskaninchen für unsere geschärfte Wahrnehmung.“²⁸ Während Hulot den Blick auf allgemeine Lebensverhältnisse schärft, entlockt er dem Zuschauer immer öfter ein Lächeln, oft dadurch, dass er an Hindernisse stößt, die er sich entweder selbst in den Weg legt oder die ihm von seiner Umwelt auferlegt werden. Wie sich die Komik zwischen Figur und ihrer Umwelt bei Tati entfaltet soll nun folgend erläutert werden.

²⁷ Vgl. Peter Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, Coppingrave: Coppi-Verlag 1996; (=Aufsätze zu Film und Fernsehen 25), S. 9.

²⁸ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 18.

2. M. Hulot als Verkörperung einer Systemstörung

2.1. M. Hulots Interaktion mit Menschen

Wann genau ist ein Mensch komisch? Wenn er anders gekleidet ist als der Rest, also durch seine Optik auffällt, oder sich prinzipiell „abnormal“ verhält, also aus der Gesellschaft durch sein Tun heraussticht? Nimmt man einen klassischen Zirkusclown als Beispiel, finden wir ihn komisch, weil er verkleidet und geschminkt ist. Auffallend komisch wird er zusätzlich, weil er sich tollpatschig verhält oder besser gesagt, weil ihm Situationen passieren, in denen er tollpatschig wirkt und es ihm selbst nicht bewusst ist. Auch Bergson meint, eine komische Person ist so lang komisch, wie sie sich selbst vergisst, ihr ihr Tun also nicht bewusst ist.²⁹

„Vor allen Dingen aber sind [die Narren] große Zerstreute, den anderen insofern überlegen, als ihre Zerstreutheit Methode hat und auf eine zentrale Idee ausgerichtet ist, überlegen auch deshalb, weil ihre Mißgeschicke eng miteinander zusammenhängen, dank der unerbittlichen Logik, mit welcher die Wirklichkeit dem Traum zu Leibe rückt, überlegen schließlich, weil sie auf diese Weise durch Effekte, die sich jederzeit steigern können, ein nicht enden wollendes Gelächter um sich verbreiten.“³⁰

Im Beispiel des Zirkusclowns finden sich wesentliche Aspekte von Komik, die auch auf den modernen Clown der Leinwand, M. Hulot, umsetzbar sind. Wie auch der Clown wegen seiner zu großen Schuhe einen eigenwilligen Gang entwickelt, ist auch der des M. Hulot recht individuell. Da er selbst groß gebaut ist, macht er große Schritte, dabei hat er seinen Oberkörper immer leicht nach vorne gebeugt und die Hände am Rücken verschränkt. Michel Chion beschreibt Hulots Gehweise besonders eindrucksvoll: „He advances in big determined strides, as if carried by a force over which he has no say, and then suddenly he hesitates and falls into a sort of waltz that complicates his movement forward.“³¹ Das äußere Erscheinungsbild von François und Hulot lädt von sich aus schon zum Lachen ein. Der Postbote mit Oberlippenbart trägt eine helle, weite Hose, die er in seine Stiefel hineingesteckt hat, dazu eine schwarze Postjacke und eine lederne Umhängetasche, die er quer über seinen Oberkörper trägt. Ein dazu passendes Käppi rundet sein Erscheinungsbild ab. Er fällt bereits durch seine Körpergröße auf und hat teilweise auch schon die Hulot-typische Haltung, bei der er die Hände am Rücken verschränkt. Das Merkmal der herausstechenden, und dennoch gewöhnlich wirkenden Kleidung setzt Tati auch bei M. Hulot fort. Auch er trägt Kleidung, die zu klein und nicht seiner Körpergröße angepasst

²⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 22.

³⁰ Ebenda, S. 20.

³¹ Michel Chion, *The films of Jacques Tati*, Toronto: Guernica² 2003, S. 42.

erscheint. Zu kurze Hosen, die freie Sicht auf seine Ringelsocken bieten, ein zu knapper grauer Regenmantel, dazu noch ein Hut, ein Schirm, eine Pfeife. So kennt man Tatis zurückhaltenden Sonderling. Einerseits klassisch-elegant und unauffällig, wirkt Hulots Kleidung doch auch etwas altmodisch und nicht der Zeit entsprechend, wodurch bereits hier eine Abweichung der Norm entsteht. Durch dieses Auftreten alleine haftet Hulot eine lächerliche Wirkung an, die an einen verkleideten Clown erinnert. Es ist bekannt, dass Verkleidung allgemein Lachen erzeugen kann, man denke an klassische Kostüme zur Faschingszeit. Diese Feststellung trifft sowohl auf François als auch auf Hulot zu, weil ihre Kleidung nicht so wirkt, als gehörten die Kleidungsstücke und die Person, die sie trägt, eindeutig zusammen, sie ergeben kein einheitliches Bild und wirken dadurch komisch.³² Lacht man nun über Personen wie M. Hulot oder François, hat das Lachen dabei immer eine soziale Funktion und Wirkung in der Gesellschaft³³ und gilt als soziale Zensur, die dieses unnatürliche Verhalten belächelt und dadurch bloß stellt. Lachen gilt für Bergson als soziale Züchtigung, die für denjenigen demütigend ist, für den das Lachen bestimmt ist.³⁴

Hulot, der Außenseiter

Bergson kommt weiterführend zu dem Schluss, auch Ungeselligkeit sei besonders reizvoll zum Lachen. „Wer sich absondert, der gibt sich der Lächerlichkeit preis, weil die Komik zum großen Teil von dieser Isolierung lebt.“³⁵ Komische Figuren, so auch Hulot und François, sind meist ungesellige Einzelgänger. Während seines Kampfes mit der Welt bleiben Tatis Figuren stets Außenseiter der Gesellschaft, werden dadurch aber erst zu den Helden ihrer Geschichte.³⁶ François und Hulot können sich in ihrer Umgebung nur schwer eingliedern oder fallen durch ihr Verhalten oder ihre Tätigkeiten im Gegensatz zum Rest der Menschen auf. Sie sind unangepasste Figuren, die bereits durch diesen Umstand dazu bestimmt sind, komisch zu wirken. Beide haben mit ihren Mitmenschen zu kämpfen, sind unverstanden oder fallen oft unangenehm auf: „[Komik] beginnt an dem Punkt, wo sich der Einzelne gegen das Leben in der Gemeinschaft sträubt – mit anderen Worten: bei der Versteifung. Komisch ist eine Person, die automatisch ihren Weg geht, ohne sich um den Kontakt mit anderen zu bemühen.“³⁷ In Bezug auf Tatis komische Figuren sollte die Feststellung eher lauten: ohne

³² Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 36.

³³ Vgl. Ebenda S. 17.

³⁴ Vgl. Ebenda S. 98.

³⁵ Ebenda, S. 100.

³⁶ Vgl. Chion, *The films of Jacques Tati*, S. 45.

³⁷ Bergson, *Das Lachen*, S. 98.

sich um Auswirkungen auf andere zu kümmern, was bei François dem Briefträger besonders auffällt. Durch den Stress, mit dem er seine Arbeiten angeht, übersieht er Dinge oder Personen leicht. Als die Künstler auf dem Marktplatz eintreffen, um alles für den Jahrmarkt vorzubereiten, ist der aufgeweckte François sofort zur Stelle. Während seiner Hilfe beim Aufbau eines Mastens für eine Fahne nimmt er sich einfach die Stühle, die sich der Wirt für das Befestigen einer Schärpe in einer Reihe zurechtgestellt hat, auf denen er hin und hermarschiert. Dass der Wirt schließlich herunterfällt, weil François sich, ohne die Tätigkeit des Wirtes zu merken, einen Stuhl aus der Reihe nimmt, fällt ihm natürlich nicht auf.³⁸ Hier ist François sein Fehler gar nicht bewusst, er kümmert sich nicht um seine Umwelt und konzentriert sich auf seine eigenen Angelegenheiten. Er geht hier, wo oben beschrieben, automatisch seiner Tätigkeit nach, ohne sich dabei um Andere zu kümmern und wird so zum komischen Systemstörer.

Auch bei Tatis späterem komischem Charakter, M. Hulot, hat man den Eindruck, er gehe nur minder auf seine Mitmenschen ein. Er ist ein Mann, der ohne Verpflichtungen ins Hier und Jetzt hineinleben kann, sich scheinbar an keine Regeln hält und einfach lebt, wie es ihm gefällt. Bazin sieht in dieser Leichtigkeit die Ursache all der Katastrophen, in die er hineingerät, da sich diese nicht nach Anstandsregeln oder einer gesellschaftlichen Nützlichkeit fügt.³⁹ Womöglich stört vor allem das seine Mitmenschen, die sich den gesellschaftlichen Normen und Zwängen beugen müssen und nicht so einfach ausbrechen können, wie Hulot das handhabt. Dabei geht Seeßlen davon aus, dass „[d]er Komiker als Bild des gesellschaftlichen Außenseiters [...] sein „Schicksal“ stellvertretend für uns erdulden [muss], und der Typus des Außenseiters [...] sowohl die Zwänge als auch die spezifischen Möglichkeiten eines Gesellschaftssystems [begrenzt].“⁴⁰ Durch die komische Figur werden also auch Grenzen des Systems angezeigt.

Hulots erster Auftritt in der Menschenmenge am Flughafen von PLAYTIME ist besonders einprägend: Er lässt so laut seinen Schirm fallen, dass sich alle nach ihm umdrehen.⁴¹ Hulot fällt zusätzlich auf, weil er im Gegensatz zu den anderen alleine am Flughafen herumirrt. Andere Leute gehen als Pärchen oder Gruppen umher, hetzen durch die Gegend. Hulot bewegt sich auf seine eigene Art und Weise durch die Welt. Er trödelt gern herum, lässt sich leicht aufhalten, was ihn aus einer gehetzten Menschenmenge herausstechen lässt.

³⁸ *Jour de Fête*, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009), 0:16; (Orig. Frankreich 1947).

³⁹ Vgl. Bazin, „Monsieur Hulot und die Zeit“, S. 70.

⁴⁰ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 11.

⁴¹ *Playtime*, Regie: Jacques Tati, DVD, Süddeutsche Zeitung Cinematek 2006, 0:08; (Orig. Frankreich 1967).

Gestresste Touristen und Reisende laufen umher, es ist alles mit Schnelligkeit durchzogen. Doch zwischen ihnen ein Mann mit Schirm, der gemütlich durch die Halle schlendert und sich nicht aus der Ruhe bringen lässt: „Er bewegt sich nie schneller als absolut nötig.“⁴² Und: „Er bestimmt das Tempo seines Lebens, ist entweder schneller oder langsamer als seine Umgebung.“⁴³ Durch seine Art, sich durch die Welt zu bewegen, sticht Hulot schon hervor, ohne auch nur auf direkte Art und Weise mit anderen in Kontakt zu treten.

„Hulot verwendet viel Zeit darauf, die Welt zu entdecken. Er scheint ein Wesen von einem anderen Stern zu sein. [...] Wenn er etwas ganz Einfaches macht, z.B. durch eine Tür geht, bleibt er stehen, um zu überlegen, was er gerade getan hat, um dann herauszufinden, daß er durch eine Tür gegangen ist. Hulot sieht, was andere übersehen, und ist blind für das, was kaum jemanden entgeht. Allerdings isoliert ihn seine Verschrobenheit.“⁴⁴

Seine Unangepasstheit an den Rest seiner Umgebung, die zu seiner gesellschaftlichen Isolation führt, zeigt sich auch schon in *LES VACANCES DE M. HULOT*. Dort fällt Hulot allein dadurch auf, dass er sich als einziger Hotelgast verkleidet beim Maskenball einfindet. Man sollte meinen, es sei Gang und Gebe, sich in einer Verkleidung am Maskenball zu zeigen, doch die übrigen Hotelgäste sitzen nur wie immer im Nebenzimmer und unterhalten sich. Hulots Verhalten stellt sich hier aber nicht als äußerst eigenwillig, sondern als vollkommen natürlich heraus. In diesem Zusammenhang sind es die Anderen, die das System und die gesellschaftlichen Normen ignorieren. Einzig Hulots Begleitung Martine erscheint ebenfalls im adretten Kostüm mit Maske. Hulot tut nichts Besonderes, um für den Rest der Gesellschaft eigenwillig zu wirken, verhält sich in letzterem Fall ja sogar vollkommen der Norm entsprechend, was in dieser Situation jedoch wiederum als auffällig und störend angesehen wird. Egal, wie man es dreht und wendet, ob sich Hulot nun der Norm entsprechend verhält oder nicht, sein Verhalten hebt sich in jedem Fall von dem der Anderen ab, ist oft der Situation unangemessen: Für Jünger ist alles Unangemessene komisch und zwar bereits dann, wenn es entweder zur falschen Zeit oder am falschen Ort passiert.⁴⁵ Diese Unangemessenheit ist gut an einem Beispiel aus *JOUR DE FÊTE* zu sehen, bei dem François der Briefträger voller Elan in ein Haus stürzt, um die Post zu überbringen. Erst bei seinem Verlassen erkennt man, dass hier gerade eine Totenwache abgehalten wird⁴⁶, sein euphorisches Auftreten also vollkommen unpassend für die Situation ist. Das Maskenballbeispiel nimmt dabei aber eine Sonderstellung ein, da die Komik hier

⁴² Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 34

⁴³ Ebenda, S. 135.

⁴⁴ Ebenda, S. 72.

⁴⁵ Vgl. Jünger, *Über das Komische*, S. 20.

⁴⁶ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 0:20.

gerade durch Hulots Anpassen an eine gesellschaftliche Norm entsteht, nicht durch ihre Verweigerung.

In Hulots Filmdebut werden sein Anderssein und sein Einzelgängertum noch besonders stark betont. Als die Gäste ihre Plätze im Speisesaal einnehmen ist auch Hulot unter ihnen und findet nur schwer einen Sitzplatz. Während sich die anderen Gäste untereinander die Stühle freihalten, kümmert sich niemand um den schusseligen Urlauber, er wird von seiner Umwelt ausgeschlossen, was ihn zusätzlich ausgrenzt. Als die Hotelgäste in LES VACANCES DE M. HULOT im Empfangsberiech Karten spielen, wirkt alles sehr ruhig und gemütlich. Plötzlich ertönt sehr laut Musik, die alle aufhorchen lässt.⁴⁷ Die gestörten Hotelgäste springen auf und finden bald die Ursache des Lärms: Hulot, der im Hinterzimmer neben dem Plattenspieler sitzt und an seiner Pfeife zieht. Die Leute werden in ihrem Tun gestört, wobei sich hier Hulot nicht direkt unter die Menschenmenge begibt, er ist nicht einmal im selben Zimmer und trotzdem lenkt er unweigerlich negative Aufmerksamkeit auf sich, was genau das Komische dieser Situation ausmacht. Später agiert an Hulots Stelle ein kleiner Junge als Ruhestörer, als er im Hinterzimmer den Plattenspieler bedient.⁴⁸ Das Publikum übernimmt hier ganz automatisch die Vorurteile der anderen Figuren, Tati spielt mit der Erwartungshaltung des Publikums, das davon ausgeht, wieder Hulot als Störenfried vorzufinden.⁴⁹ Die Stellung des Außenseiters wird in weiterer Folge hier aber an den Jungen übergeben, haftet also nicht nur Hulot an.

Durch seine spezielle Lebensart ergeben sich Hulots gesellschaftliche Probleme immer mit Erwachsenen, oder anders formuliert: „Ein Mann seines Schlages wird immer mit denen Schwierigkeiten haben, die mit den Regeln in der Gesellschaft konform gehen.“⁵⁰ In späterer Folge sind das besonders seine Schwester und sein Schwager, Gesetzeshüter und auch Hotelgäste.

In seinem Heimatort in MON ONCLE wird Hulot zwar akzeptiert, er ist in die Menge integriert, man grüßt sich auf der Straße, jeder kennt und mag ihn. Nur mit seiner Schwester und seinem Schwager, den Arpels, hat Hulot Schwierigkeiten, da diese in einer anderen, von Modernität und Oberflächlichkeit geprägten Welt leben und sich ihre Ansichten bezüglich Arbeit und Lebenswandel stark von denen unterscheiden, die Hulot wichtig sind. Hulots

⁴⁷ *Les Vacances de M. Hulot*, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009; 0:27f; (Orig. Frankreich 1951).

⁴⁸ Ebenda, 1:15.

⁴⁹ Dieses Motiv des zu lauten Musikhörens könnte man ebenfalls in die lange Liste der komischen Wiederholungen bei Tati aufnehmen, da der Moment des störenden, zu lauten Musikhörens von Hulot in MON ONCLE ebenfalls wieder vorkommt.

⁵⁰ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 130.

Beziehung zu seinen Mitmenschen wird in *MON ONCLE* besonders während der Gartenparty der Arpels deutlich. Nachbarn und Kollegen sind zum Nachmittagskaffee eingeladen. Hulot ist unter ihnen und versucht, mit den spießigen Bekannten seiner Schwester ins Gespräch zu kommen. Als er der Frau von M. Arpels Chef einen, vermutlich unanständigen, Witz erzählt, bricht diese in lautes Gelächter aus und amüsiert sich köstlich mit ihrem Unterhalter.⁵¹ Durch Hulots Interaktion wird sie nun zur System- und Ruhestörung der Runde. Mme. Arpel passt das wenig, da diese Dame bereits vergeben ist und bringt Hulot stattdessen mit ihrer alleinstehenden Nachbarin ins Gespräch. Hulot probiert seine Taktik nochmals, doch diesmal ist sein Gegenüber entrüstet über seinen Humor und lässt ihn alleine sitzen. In dieser Umgebung hat es Hulot nicht leicht, so sehr er sich bemüht, dazuzugehören, es gelingt ihm nicht. Im Gegensatz zu anderen Menschen, die Hulot zwar als Sonderling ansehen, ihn aber in seinem Tun nicht ändern oder hindern wollen, kommt Hulots Schwester in dieser Hinsicht eine besondere Stellung zu, da besonders sie daran interessiert ist, ihren Bruder in das strenge, herrschende System einzugliedern. Sie ist es, die ihn aktiv zu ändern versucht. Die Arpels wollen Hulot zu einem nützlichen Menschen machen, ihn modernisieren und in die moderne Zeit zwingen.⁵² Für Mme. Arpel gilt die übertriebene Welt, in der sie lebt, als perfekt, sie legt ihr vorherrschende Grenzen bezüglich ihres Verhaltens und das der Mitmenschen auf, ihr System bildet ihre Norm. Und da Hulot sich dieser zu widersetzen versucht, will seine Schwester ihn in ihre scheinbar nützliche, ultramoderne Lebensweise einbinden, was ihr aber misslingt. Für die Entstehung von Komik wird ein fest umrissener, gesellschaftlicher Rahmen als Voraussetzung benötigt und die Tatsache, dass sie sich am Bekannten und an der Norm orientiert. Als Gegenstand der Komödie gilt diese Norm, oder derjenige, dem es unmöglich ist, sich an diese Norm anzupassen.⁵³ Hulot passt nicht in das gesellschaftliche Grundmuster seiner Schwester und wäre vermutlich in solch einer beklemmenden Lebensform dem System nicht dienlich. „Je mehr nun die Absonderung fortschreitet, [...] die einzelne Individualität abnorm wird, desto stärker zeigt sich das Komische.“⁵⁴

Wie sehr sich Hulot gegen das System der feinen Gesellschaft sträubt, wird während einer weiteren Situation bei der Gartenparty der Arpels hervorgehoben. Wegen eines Durcheinanders, das herumtollende Hunde im Garten anrichten, versuchen die Gäste, die Tiere wieder an die Leinen zu bekommen. Hulot greift ein und kettet im Durcheinander nicht

⁵¹ *Mon Oncle*, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009, 1:04f, (Orig. Frankreich 1958).

⁵² Vgl. Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 75.

⁵³ Vgl. Ebenda, S. 8.

⁵⁴ Jünger, *Über das Komische*, S. 26.

den Hund zurück an die Leine, sondern die alleinstehende Nachbarin und übergibt zudem sofort dem nebenstehenden Mann die Leine.⁵⁵ Diese Situation zeigt, wie sich Tati auf subtile Weise über das klassische Bild der Ehe lustig macht, in der die Frauen oft an ihren Mann gekettet werden und ihrer Freiheit beraubt werden. Nur noch stärker wird mit diesem Tun Hulots abweichende Lebensform als Junggeselle im Gegensatz zu seiner verheirateten Schwester betont. Er sticht aus seiner Umgebung durch seine Lebensweise heraus, was den Unterschied zur biedereren Umgebung herausstreicht und zeigt, wie sehr sich der ewige Einzelgänger und Junggeselle gegen eine solch klassische Verbindung wehrt.

Die Steigerung des Außenseiters zum Sündenbock

Unangepasstheit und bloße Andersartigkeit als Garant für Komik ist bei Tatis komischen Figuren nicht genug. Es ist die weitere Funktion der komischen Figur, sich als Sündenbock für allerlei Situationen verantwortlich zu zeigen: Das Thema des Komikers sind drohende Katastrophen, die er an der eigenen Person darstellt.⁵⁶ [Dabei lädt er] die Symptome auf sich, agiert sie aus und stilisiert sich dabei selbst zum Opfer des Lachens.⁵⁷ Auch Hulot wird in zahlreichen Situationen ganz automatisch zum Opfer des Lachens gemacht, Missverständnisse, bei denen Hulot zum Schuldigen wird, bilden meist den Ausgangspunkt für seine Interaktion mit Personen, die schließlich komisch wirkt. Tati knüpft in dieser Hinsicht an die Figur des François an, bei dem die Komik oft durch seine schusselige und zerstreute Art entsteht, die sich, nachdem im Ort ein Film über ein neues amerikanisches Postverteilungssystem gezeigt wird, ins Unermessliche steigert. François fasst den Entschluss, so schnell als möglich so viel Briefe und Pakete wie nur möglich an einem Tag zu verteilen. So gibt viele Situationen in denen François als Sündenbock für die Missgeschicke anderer herhalten muss und sich nicht aus diesen misslichen Situationen zu helfen weiß. Als ein Junge François während seiner Arbeit Steine an den Kopf wirft, tut er vor seiner Mutter so, als würde François ihn belästigen.⁵⁸ Auch am Jahrmarkt, wo François Dosen werfen will, wird er zum Schuldigen gemacht. Bei seinem zweiten Versuch, Dosen umzuwerfen, wird er von einem vorbeigehenden Mann in die falsche Richtung gedreht, während er gerade zum Wurf ausholt und trifft statt den Dosen das Geschirr des Nachbarstandes.⁵⁹ Durch das Eingreifen des Mannes wird François hier wieder für eine Tat

⁵⁵ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 1:13f.

⁵⁶ Vgl. Jurzik, *Der Stoff des Lachens*, S. 48.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 0:31.

⁵⁹ Ebenda, 0:32.

zum Schuldigen gemacht, für die er nichts kann. In solchen Situationen hat François nichts zu tun, als einfach zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein, um zur verlachten Figur zu werden. Mit ähnlichen Problemen hat auch M. Hulot zu kämpfen, oft sind es äußere Einwirkungen, die die Komik in Bezug auf Hulot erzeugen und er somit Opfer einer komischen Situation wird. Komik entsteht in Interaktion mit anderen Menschen dadurch, dass es unfreiwillig und unbewusst passiert. In solchen Momenten kann man Hulot selbst schwer als Systemstörung seiner Umwelt beschreiben, da es die Umstände um ihn herum sind, die ihn zu einer komischen Figur machen.

Für Bergson sind Unfreiwilligkeit und das Zufällige untrennbar mit der komischen Wirkung verbunden.⁶⁰ Wichtig ist für Bergson auch, dass das Komische unbewusst passiert⁶¹, was auch bei Tati unumgänglich für die komische Wirkung seiner Figuren ist. Auch andere Theoretiker sind auf das Unabsichtliche als wesentlichen Bestandteil von Komik gestoßen, so auch Friedrich Jünger: „Das unfreiwillig Komische, das sich ganz unvorhergesehen und mühelos ergibt, hat die höchste komische Kraft; alle berechnete komische Wirkung strebt deshalb danach, diesen Eindruck des Unfreiwilligen zu erwecken.“⁶² Auch Müller sieht in solch einer unbewussten Komik ebenfalls den Höhepunkt der komischen Form: „Nun gibt es noch eine höhere Komik, die ich die dramatische nennen möchte, weil sie unbewußt, objektiv und unfreiwillig ist, indem die in einem komischen Vorgang verwickelten Personen kein Bewußtsein davon haben, daß sie komisch wirken.“⁶³ Er führt weiter an, dass sich diese Komik verstärkt, je weniger der Komiker selbst davon weiß.⁶⁴ Hulot bemerkt nie, wenn er andere in ihrem Tun hindert: Als Hulot im Hotel in einem Zimmer neben den Kartenspielern Tischtennis spielt, werden die anderen Gäste durch den herumspringenden Ball gestört, was den ihnen immer wieder genervte Blicke entlockt. Als der Ball zu den Kartenspielern rollt, bewegt Hulot eine Kartenspielerin in einem Schaukelstuhl bei der Suche nach einem Tischtennisball so weit nach vorne, dass die anderen am Tisch in ihre Karten sehen können. Ein anderer Spieler wird zu einem anderen Tisch gedreht, wo er seine Karte in Gedanken auf den Tisch hinwirft, um dann bei seinem eigenen Team unverstanden zu sein und als Betrüger entlarvt zu werden, da hier natürlich die Karte fehlt. Aber auch die Herren am Nebentisch glauben im anderen einen Betrüger zu sehen, da sie eine Karte zu viel am Tisch liegen haben. Streitereien entstehen auf beiden Tischen, von denen Hulot wie immer nichts

⁶⁰ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 17f.

⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 22.

⁶² Jünger, *Über das Komische*, S. 48.

⁶³ Gottfried Müller, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Triltsch 1964, S. 54.

⁶⁴ Vgl. Ebenda, S. 55.

mitbekommt.⁶⁵ Durch simple, unbedachte Aktionen, die nur passieren, weil Hulot seinen Tischtennisball sucht, werden Missverständnisse auf beiden Tischen ausgelöst, bei denen die komische Stimmung nachschwingt. In dieser Situation gibt es eine Umkehrung des Verhältnisses des Komikers als Sündenbock und seinen Mitmenschen. Er wird diesmal nicht als Sündenbock gesehen, obwohl er gerade hier etwas Falsches und Störendes tut.

In dieser Situation wird nicht Hulot, der diesmal wirklich schuld an der misslichen Lage der Kartenspieler ist, und nicht nur als Sündenbock für die Fehler anderer herhalten muss, zum Schuldigen gemacht, die unschuldigen Mitspieler beschuldigen sich gegenseitig.

Die komische Systemstörung ist in den Situationen, in denen Tatis komische Figur als Außenseiter oder Sündenbock agieren muss, anfangs auf die komische Figur zurückzuführen, wird dann aber auf weitere Figuren übertragen.

Es ist genauso störend, wenn der kleine Junge aus LES VACANCES DE M. HULOT zu laut Musik hört. In weiterer Folge wird es komisch, wenn sich die verwirrten Kartenspieler gegenseitig beschuldigen.

Hulots Verbündete

Betrachtet man Hulots und François` Stellung in der Gesellschaft, fällt bereits beim Briefträger auf, wie sehr er sich selbst mit anderen Außenseitern der Gesellschaft in Verbindung setzt. Er versteht sich gut mit den Schaustellern des Schützenfests, die sich vom Rest der Dorfbewohner abheben. Nur wenige werden auch zu Hulots Verbündeten, so auch Kinder. Haberer schreibt Hulot passenderweise auch kindestypische Charaktereigenschaften zu. „M. Hulot gehört im wesentlichen der geheimnisvollen, unerschöpflichen Welt der Kinder an. Vom Kinde hat M. Hulot seine Unbewußtheit, das Fehlen jeden Sinnes für Gefahr, die Nichtbeachtung mancher Konventionen [...].“⁶⁶ Hulots Unerschrockenheit aber auch die Angst, etwas falsch zu machen, sowie seine unbeschwerte Lebensweise und das gesteigerte Interesse an gewöhnlichen Dingen, die er sich lange und äußerst akribisch anschaut, sind Eigenschaften, mit denen man auch den meisten Kinder beschreiben würde. Das mag wohl der Grund für Hulots Verbundenheit mit Kindern sein, sei es sein Neffe Gerard oder die Tochter seiner Vermieterin in MON ONCLE, die Hulot besonders ins Herz geschlossen haben, da sie unvoreingenommener sind und ihm ohne Vorurteile begegnen. Die Kinder und Hulot haben eine besondere Beziehung zueinander. Durch Hulots Ausnahmestellung in der Gesellschaft hat er Zeit, sich mit denen zu beschäftigen, die

⁶⁵ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:51ff.

⁶⁶ Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 67.

ebenfalls keine Verpflichtungen haben und ohne Sorgen in den Tag leben können. So sehr M. Hulot von seinen erwachsenen Mitmenschen als sonderbarer, auffälliger und verwirrter Kerl gesehen wird, umso mehr kommen ihm andere Außenseiter der Gesellschaft oder Kinder entgegen, zu sehen bereits zu Beginn von LES VACANCES DE M. HULOT, als Hulot mit seinem alten Amilcar einige Kinder anlockt.

Den Kindern kommt in Tatis Filmen eine besondere Bedeutung zu, spielen sie doch ebenfalls eine wichtige Rolle für die Erzeugung von Komik. Das wird besonders daran erkennbar, dass bereits in LES VACANCES DE M. HULOT zahlreiche Gags von Kindern impliziert werden. Am Strand erzeugt ein kleiner Junge mit einer Lupe, die er gegen das Sonnenlicht hält, ein Loch in einer Sonnenplane und ärgert später auf diese Weise einen Strandurlauber, der sich gerade entspannen möchte.⁶⁷ Kinder, die Streiche spielen, setzt Tati sehr gerne als Unterhaltungsgarant ein. Auch in MON ONCLE gibt es eine Gruppe von Kindern, die den Mitmenschen Streiche spielen und so für komische Unterhaltung sorgen. So werden einmal die wartenden Autofahrer an einer Ampel Opfer der frechen Burschen. Einer von ihnen tritt gegen die Stoßstange und lässt es dann so aussehen, als wäre der jeweils hintere Autofahrer aus Unachtsamkeit seinem Vordermann hineingefahren. Schnell ergibt sich eine hitzige Diskussion zwischen den Autofahrern, bis eine Autofahrerin die Situation aufklärt. Doch gerade ihr passiert wirklich ein Zusammenstoß mit einem anderen Verkehrsteilnehmer, doch sie reagiert nicht, weil sie es wieder für einen Bubenstreich hält.⁶⁸ In MON ONCLE ist Hulot sehr gut mit der Tochter der Vermieterin befreundet, im Gegensatz zu seinem ersten Abenteuer am Strand wird Hulot hier in seinem Heimatort nicht als Außenseiter gesehen, sondern als netter und hilfsbereiter Nachbar und Freund und ist stets um das Wohlbefinden seiner Mitmenschen bedacht. Zum Störer im System in seiner Interaktion mit Menschen wird Hulot erst, als er seine Schwester und ihre Familie, die Arpels, besucht. Hier muss er sich ständig behaupten, seine Lebensweise wird als schlechter Umgang für seinen Neffen Gerard verstanden, da sie von der von den Arpels vertretenen Norm abweicht. In seiner Umgebung gibt es nur sehr Wenige, die den liebenswürdigen Herren nicht als störenden Sonderling, sondern als angenehmen Zeitgenossen empfinden. Dabei fällt auf, dass es sich hierbei meist um jüngere Frauen handelt. In LES VACANCES DE M. HULOT ist es die junge Martine, mit der sich Hulot intensiver auseinandersetzt. Auch Hulots quirlige Arbeitskollegin Maria aus TRAFIC fühlt sich durch Hulot nicht gestört, sondern sieht in ihm einen netten Kollegen. Hulots Bezugsperson in PLAYTIME ist Barbara, eine junge Touristin, die schon von Beginn an aus dem Rest der Gruppe herausfällt. Sie agiert im

⁶⁷ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:15f.

⁶⁸ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:14ff.

Gegensatz zu ihren Begleitern eher langsamer, ruhiger und hat auch den Sinn für das schöne Detail in ihrer Umgebung nicht verloren. Wie Hulot interessiert sie sich für die einfachen Dinge des Alltags und nimmt ihre Welt detailreicher wahr. Ihr Interesse gilt nicht dem modernen Paris, sondern den kleinen Besonderheiten, die man auf der Straße vorfindet. Im Gegensatz zu anderen fällt ihr eine Blumenverkäuferin ins Auge, die sie fotografieren möchte, was ihr aber durch die vielen umherlaufenden Menschen erschwert wird.⁶⁹ Zudem trägt sie auch einen unmodernen, grauen Mantel und ein altmodisches Kleid, worauf sie später im Restaurant äußerst direkt aufmerksam gemacht wird. Auch diese Tatsache verbindet sie mit Hulot. Dem Zuschauer ist von Anfang an klar, wie gut Barbara und Hulot zusammenpassen würden und man hofft auf ein Zusammentreffen der beiden. In gewisser Hinsicht kann Barbara als weibliches Äquivalent zu Hulot gesehen werden: Sie hat ebenfalls Probleme damit, sich gegenüber anderen zu behaupten, wirkt eher introvertiert, sticht aber trotzdem aus der Touristengruppe heraus. Wie Hulot wirkt sie, wenn sie unter Menschen ist, eher schüchtern. Bergson stellte diesbezüglich fest, dass auch übertriebene Schüchternheit bei einer Person eine lächerliche Wirkung innehaben kann, wie es bei Barbara und Hulot der Fall ist.⁷⁰ Beide stellen sich nicht gerne in den Mittelpunkt des Geschehens und bleiben lieber bedeckt.

Nicht nur bei den Menschen sind die Reaktionen auf Hulot zweigeteilt. Während so manches Tier Hulot schnell ins Herz schließt, gibt es bei anderen wiederum erhebliche Schwierigkeiten bei einem Zusammentreffen beim Tier und komischer Figur. Folgende Beispiele zeigen, dass Hulot auch mit Tieren nicht reibungslos zurechtkommt. Während Martine problemlos auf ihr Pferd kommt, hat Hulot große Mühe damit. Nach einigen gescheiterten Versuchen und mühevollen Plagen sperrt er das Pferd im Schuppen ein, um sich dem aussichtslosen Vorhaben, auf das Pferd zu gelangen, zu entziehen. Das Tier wehrt sich natürlich gegen seine Gefangenschaft und kann auf der Rückseite des Schuppens mit den Hinterbeinen voran heraustreten. Hulot will das aufgebrachte Pferd beruhigen und tätschelt es am Hinterteil ab, was dazu führt, dass es nach hinten ausschlägt und dabei ein Autodach zuklappt. Ein Mann wird dabei eingeklemmt. Als Hulot sein Missgeschick bemerkt, läuft er schnell davon.⁷¹ Das eigentlich Komische in dieser Szene ist neben der Interaktion der Figur mit dem Pferd die Reaktion des Pferdes auf Hulots Handlungen, die dann in

⁶⁹ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:29f.

⁷⁰ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 43.

⁷¹ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich, 1951), 0:58ff.

weiterer Folge zu dem eingeklemmten Mann führt. Weil Hulot nicht mit dem Tier umgehen kann, wird er wieder zum Systemstörer und löst ein kleines Chaos für seine Umwelt aus.

Tiere machen es auch dem Briefträger François schwer. In *JOUR DE FÊTE* wird er mit einer Ziege konfrontiert, die ihm in einem unachtsamen Moment die Post aus der Hand frisst. Als der Briefträger einer alten Dame ein Telegramm ausliefern möchte, steckt er es kurz, da er keine Hand frei hat, zwischen seine Beine. Von dort wird die Nachricht aber von einem Ziegenbock gestohlen und als er es schließlich überreichen will, kann er es nicht mehr finden, bis er bemerkt, dass der Bock bereits die halbe Nachricht gefressen hat.⁷²

Diese Probleme mit den Tieren sind nur teilweise auf Hulots bzw. François` Unachtsamkeit und Tollpatschigkeit zurückzuführen. Im Fall des Pferdes wäre die Situation ohne die direkte Verbindung zu Hulot natürlich nicht komisch. Sind Tiere komisch, hat das, „[w]as an den Tieren komisch scheint, [...] immer einen Bezug auf das Menschliche.“⁷³ Man lacht über das Pferd, weil sich Hulot mit ihm auf eine bestimmte Art und Weise auseinandersetzt und das Pferd sich ihm entgegenstellt.

Anders verhält es sich mit der eigenwilligen Ziege. François muss sich nicht auf eine bestimmte Art und Weise mit ihr beschäftigen, damit die Situation komisch wird, der Ziegenbock agiert ohne seine Einwirkung. Bergson kommt diesbezüglich zu dem Schluss: „[...] [W]enn irgendein Tier [...] zum Lachen reizt, dann geschieht dies einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Menschen wegen, weil der Mensch ihm seinen Stempel aufdrückt [...]“⁷⁴ Man denke auch an Tiere, denen von sich aus eine Ähnlichkeit zum Menschen zugeschrieben wird, wie Menschenaffen oder Pinguine. Ihnen haftet eine erhöhte Lächerlichkeit an als anderen Tieren. Stellt sich nun ein Tier wie die sture Ziege der Figur entgegen, kann man dadurch ihre widerspenstige Art wiedererkennen, was der Grund für unser komisches Empfinden ist. Der Briefträger muss schon sehr stark an dem im Maul steckenden Telegramm ziehen, bis er es schlussendlich eingerissen von der Ziege zurückbekommt.

Zur Überlegung, Tiere würden dann komisch wirken, wenn sie menschliche Charakterzüge zeigen, möchte ich die Feststellung knüpfen, dass Tiere immer erst dann komisch wirken, wenn sie etwas für ihre Art Untypisches tun. Ein Hund, der auf zwei Beinen geht, regt zum Lachen an. Frisst nun die Ziege in *JOUR DE FÊTE* statt Gras ein Blatt Papier, wirkt das komisch, obwohl ein Mensch normalerweise auch kein Papier isst. Da es für Menschen ebenfalls untypisch ist, Papier zu essen, würden wir in solch einer Situation wohl auch über

⁷² *Jour de Fête* (Orig. Frankreich, 1947), 0:17f.

⁷³ Jünger, *Über das Komische*, S. 25.

⁷⁴ Bergson, *Das Lachen*, S. 14.

einen Mann lachen, nicht nur über eine Ziege. Komik bei Tieren muss also nicht immer nur einen direkten Bezug auf menschliches Verhalten haben, um lächerlich zu erscheinen, sondern auch der geltenden Norm im Tierbereich widersprechen.

Aber auch in der Tierwelt gibt es Ausnahmen, die auf M. Hulot zugehen anstatt sich ihm zu verweigern. So auch in *MON ONCLE*. M. Arpel wird in der Firma durch seinen vorrauslaufenden Dackel angekündigt, der die faulen Mitarbeiter schnell dazu bringt, sich eifrig ihrer Beschäftigung zu widmen. Als der Dackel zu Hulot läuft, widmet er sich aber intensiv dem Hund, spielt mit ihm herum, sitzt und liegt schlussendlich sogar mitten auf dem Gang. Als der Hund weiterläuft, bleibt Hulot noch in seiner Position, die der eintreffende Schwager als faule Arbeitshaltung interpretiert.⁷⁵ In *LES VACANCES DE M. HULOT* weicht ein Hund den herbeikommenden Autos sofort aus, als aber Hulots stotterndes Auto sich nähert, wendet er und stellt sich mitten auf die Straße, legt sich sogar hin, um das Auto so zum Stehenbleiben zu zwingen. Hulots Hupen hilft ihm nichts, erst als er den Hund kurz streichelt, weicht dieser wieder zur Seite.⁷⁶ Man hat den Eindruck, als würde der Hund spüren, dass Hulot anders ist, dass er ruhiger, sensibler und gelassener als die anderen ist. Haben andere Probleme mit Tieren, kann man davon ausgehen, dass Hulot gut mit ihnen zurechtkommt und umgekehrt. Die komische Störung ist aber in vielen Fällen nicht auf Hulot oder François zurückzuführen, sondern auf die eigenwilligen Tiere selbst.

Ablenkung

Dringt man tiefer in das komische Verhältnis zwischen Hulot, François und anderen Menschen ein, wird immer deutlicher, dass die Komik in dieser Beziehung auf mehreren Ebenen passiert. Einerseits kann man Hulot und François als direkte Erzeuger von Komik durch ihre Beziehung zu Menschen verstehen. Wird Komik durch Hulot *erzeugt*, ist die Situation genau in dem Moment komisch, in der Hulot agiert. Lässt Hulot am Flughafen seinen Schirm fallen, ist die Komik des Moments genau zu demselben Augenblick gegeben, in dem Hulots Missgeschick passiert.

Als *Auslöser* für komische Situationen möchte ich die komische Figur dann verstehen, wenn sie nicht mehr anwesend ist und sich das Komische erst bei ihrer Abwesenheit entfaltet. In diesem Fall kann dieses Verhältnis dahingehend erweitert werden, zu sagen, die komischen Figuren dienen bei ihrer Interaktion mit Lebewesen nur als Verursacher, als Zündschnur, die

⁷⁵ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich, 1958), 1:18f.

⁷⁶ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich, 1951), 0:04f.

durch sie entfacht und dann durch andere Figuren zur Explosion gebracht wird, die schließlich das Komische aufflammen lässt. Auch wenn man Hulot nur kurz sieht, hinterlässt er ein Durcheinander und sein Einfluss auf die Umwelt bleibt erkennbar.⁷⁷

Tatis Arbeit nach diesem Grundsatz scheint oft durch. Hulot wird oft nur als Auslöser für komische Interaktionen bezeichnet.⁷⁸ Hulot kann nach Bergsonscher Sicht hier als „Schneeball“, als mechanischer Apparat gesehen werden, der das Spiel und die Komik in Bewegung setzt.⁷⁹ Als Hulot in LES VACANCES DE M. HULOT am Abend den Speisesaal betritt, wird er kaum beachtet. Nur ein Kellner bleibt mit seinem verachtenden Blick zu lange an Hulot haften, er läuft deshalb mit seinem Tablett gegen die Tür.⁸⁰ Davon bemerkt Hulot wieder einmal nichts. Auch der Hotelbesitzer hängt, weil er Hulot zu lange anschaut, einen Hut nicht an die Garderobe, sondern an den Gehstock eines Mannes, der diesen gerade in die Höhe hält und wundert sich dann, als der Mann mit einem Hut am Stock an ihm vorbei marschiert.⁸¹ Bergson beschreibt den „Schneeball“ folgendermaßen: „Eine Wirkung greift um sich, indem sie sich selbständig fortsetzt, so daß die ursprünglich bedeutungslose Ursache zwangsläufig zu einem ebenso bedeutsamen wie unerwarteten Ergebnis führt.“⁸² Die Ursache, also Hulots Eintreten in den Speisesaal, führt zu einem unerwarteten Ereignis, nämlich das Fehlverhalten des Kellners. Selbiges Prinzip findet sich auch in folgenden Situationen: Im Empfangsbereich des Hotels übt Hulot vor einem Spiegel Grimassen, was einen Kellner, der gerade einen Gast bedienen möchte, vor Staunen so lange abhält, bis er das Getränk über einen erbosten Gast ausgießt.⁸³ Weil der Besitzer des Hotels Hulot besonders kritisch beobachtet, greift er, als er das Aquarium säubert, später nicht mit dem hochgekrempelten Arm ins Wasser, sondern mit dem anderen, was zur Folge hat, dass sein Anzugärmel vollkommen durchnässt wird.⁸⁴

Hulot muss also nicht immer mit den Menschen direkt interagieren, um einen Gag aufkommen zu lassen. Seine bloße Anwesenheit verwirrt und lenkt seine Mitmenschen dermaßen von ihrem Tun ab, dass diese selbst Fehler begehen und in ein kleines Durcheinander geraten. In diesen Situationen lacht man nicht über Hulot selbst, sondern wegen der Pannen, die den Leuten nach seinem Auftreten passieren. In LES VACANCES DE M. HULOT hat man Eindruck, als würde sich Hulot genau an den Personen auf indirekte

⁷⁷ Vgl. Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 103.

⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 18.

⁷⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 62.

⁸⁰ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich, 1951), 0:13.

⁸¹ Ebenda, 0:13f.

⁸² Bergson, *Das Lachen*, S. 63.

⁸³ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich, 1951), 0:18f.

⁸⁴ Ebenda, 0:28.

Weise rächen, die ihn besonders streng ins Auge fassen, also der Kellner und der Hotelbesitzer, die die Verkörperung eines funktionierenden Systems repräsentieren, das sich der Systemstörung Hulot besonders autoritär gegenüberstellt. Es fällt zusätzlich auf, dass die Menschen, die sich von Hulot ablenken lassen, gerade ihrer beruflichen Tätigkeit nachgehen und sie infolgedessen eher dazu bereit sind, sich vom unbeschwerten Eindringling ihr geregeltes Leben etwas auflockern zu lassen: „Niemand hält es länger neben Hulot aus, ohne auch verrückt zu werden. Fast alle, mit denen er zusammenkommt, reagieren ähnlich.“⁸⁵ In TRAFIC wird ein Mann durch Hulot abgelenkt, während er eine Farbe mischt. Er lässt den Mischstab los, sodass sich dieser alleine weiterdreht.⁸⁶ In PLAYTIME beobachtet ein Vortragender während einer Sitzung den herumirrenden Hulot auf der Straße und wird dadurch kurz in seinem Redefluss unterbrochen.⁸⁷ Nicht nur Hulot, auch François der eifrige Briefträger ist für eine solche Ablenkung verantwortlich, die in weiterer Folge zu einem für den Zuschauer komischen Konflikt zwischen zwei Männern führt: Während ein Fleischer gerade mit dem Fleischhaken beschäftigt ist, legt ihm der schusselige François sein Paket so ungünstig vor die Nase, dass es im nächsten Moment ebenfalls in zwei Hälften zerteilt wird.⁸⁸ Durch die Interaktion der beiden Männer entsteht erst der Gag, nämlich dass der Kunde selbst seine Lieferung zerstört, François hier das Paket nur falsch platziert. Erneut kommt hier die Auslöserfunktion der komischen Figuren bei Tati zum Ausdruck. In Bezug auf die Ablenkung anderer Figuren können Hulot und François als komische Störer gesehen werden, die die Komik der Situation erst möglich machen. Die Systemstörung, die anfangs von der komischen Figur ausgeht, wird bei Tati aber immer öfter auf andere Figuren übertragen. Man sieht recht deutlich: Hulot oder François geben ihren Mitmenschen das nötige Input, um selbst zu einer Figur zu werden, die Komik möglich macht.

Komik ohne Hulot

Ist in LES VACANCES DE M. HULOT noch Hulot für die meisten Gags verantwortlich, egal ob als Erzeuger oder als Auslöser, tritt er in seinen nächsten Abenteuern immer mehr zurück und überlässt den anderen Figuren den Vortritt für die Erzeugung lächerlicher Situationen. Das wird vor allem in PLAYTIME deutlich, wo Hulot immer seltener auftaucht. „Aus Tatis Filmen könnte man einen ganzen Katalog von Figuren zusammenstellen, die neben Hulot,

⁸⁵ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 140.

⁸⁶ *Trafic*, Regie: Jacques Tati, DVD, Package Artwork Design, Kinowelt GmbH 2009, 0:05f (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971).

⁸⁷ *Playtime* (Orig. Frankreich, 1967), 0:25.

⁸⁸ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 1:03f.

unabhängig von Hulot, Hulot-Funktionen erfüllen können: Destruktion und Deformation sichtbar machen.“⁸⁹ Tati selbst war es immer ein Anliegen, seine Filme nicht zu sehr nur um die Figur des Hulot aufzubauen:

„I would like to be able to make a film without the character of Hulot [...] and only with people I see, I observe, I meet in the street. I'd like to prove to these individuals that, in spite of everything, something always happens to them within a week or a month that can create a comical effect. Comedy belongs to everybody.“⁹⁰

So passieren in Tatis Filmen zahlreiche Gags ohne Hulots Einwirken oder Anwesenheit. Die komische Systemstörung wird bei Tati immer auch auf andere übertragen, sodass eine komische Welt auch außerhalb Hulots Welt existiert. Um näher zu analysieren, wie Tati bei dieser Art der komischen Störung arbeitet, ist es notwendig, auch in dieser Hinsicht auf ein paar Beispiele einzugehen.

Als der Besitzer des Hôtel de la Plage aus LES VACANCES DE M. HULOT den Braten für das Mittagessen aufschneidet, ergibt sich ein Gag ohne Tatis komische Hauptfigur. Als er das erste, ziemlich schmale Stück Fleisch heruntergeschnitten hat, kommt eine zierliche Dame durch die Tür. Nun will er zum zweiten Stück ansetzen, als ein sehr fülliger, großer Mann den Raum betritt. Der Besitzer ändert nun schnell die Breite der Fleischschnitte, um die Menge dem Gast anzupassen.⁹¹ Hier agiert ebenfalls kein Hulot, die komische Situation funktioniert auch ohne seine vorhergehende Anwesenheit oder Interaktion mit dem Hotelbesitzer. In PLAYTIME wird der Verzicht auf Hulots Anwesenheit besonders in der Royal Garden Sequenz merkbar. Noch bevor das Restaurant eröffnet, schauen die neugierigen Gäste den Arbeitern zu, wie sie eine schwere Glasscheibe umhertragen. Weil sich die Männer dabei sehr beschwingt bewegen, singen die unten wartenden Gäste à Capella dazu, was den Eindruck erweckt, die Arbeiter würden tanzen.⁹² Komik wird in diesen Beispielen nicht durch die komische Figur hervorgebracht, sondern durch zwei unabhängigen Situationen, die gleichzeitig passieren und so den Eindruck entstehen lassen, sie gehörten zusammen. Im Beispiel aus LES VACANCES DE M. HULOT einerseits der Hotelbesitzer, der aufschneidet, zum anderen die eintretenden Gäste. Im PLAYTIME einerseits die Arbeiter, die die Glasscheibe tragen, andererseits die pfeifenden Burschen vor dem Restaurant. Die Komik wird in diesen Fällen also von zwei Ereignissen erzeugt, die erst durch deren Zusammenfügung komisch werden. Bergson beschreibt bei seinen Methoden

⁸⁹ Thomas Brandmeier, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983, S. 190.

⁹⁰ Tati im Gespräch mit Bazin „An interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of François Truffaut“, S. 288.

⁹¹ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:20.

⁹² *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:58f.

des Schwanks eine wichtige Regel für die Erzeugung von Komik: „Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.“⁹³ Auf vorhergehende Beispiele umgelegt könnte man die Regel erweitern und sagen: Eine Situation wird dann komisch, wenn scheinbar voneinander unabhängige Ereignisse zu einem bestimmten Zeitpunkt in direkte Verbindung miteinander gebracht werden, die auch unabhängig von den der komischen Figuren passiert.

Eine weitere Art und Weise, wie die Komik bei Tatis Menschen auch ohne Hulot funktioniert, ist die Mechanik, die auch sie umgibt - zu sehen bei den Familien, die im verglasten Wohnhaus leben. Alle sitzen aufrecht und steif, gespannt und wie hypnotisiert vor dem Fernseher, um sie herrscht perfekte Ordnung.⁹⁴ Alles wirkt monoton und gekünstelt. So entsteht schnell ein komisches Bild. Besonders dann, wenn an der Oberfläche der Gesellschaft etwas, Lebloses, Fabriziertes erkennbar wird, wie in dieser Situation.⁹⁵ Im Restaurant Royal Garden finden sich ähnliche Voraussetzungen der mechanischen Starrheit, bis die Stimmung aufgelockert wird. Die verschiedenen Kellner, die bei einem bestimmten Fischwagen immer wieder denselben Fisch würzen und abschmecken erinnern auch sehr stark an einen wiederkehrenden, unbewussten Automatismus.⁹⁶ Man merkt den Kellnern ihre Unsicherheit an, die Kollegen kommen sich ständig in die Quere: Einmal beim gemeinsamen Tischdecken, bei dem zwei Kellner ständig mit dem Besteck zusammenstoßen.⁹⁷ Ein anderes Mal würzt ein junger Kellner aus Versehen den Gast selbst, anstatt seines Gerichts.⁹⁸ Zudem wird im Laufe des Abends die Kleidung der Kellner immer mehr demoliert, sodass man sich auf der Terrasse treffen muss, um Kleidungsstücke auszutauschen.

Während des gesamten Abends im Restaurant fallen besonders die Mitarbeiter selbst aus dem Rahmen. Die Garderobendame, die selbst noch nicht in ihrer Arbeitskleidung bereit steht, nimmt einer Dame den Mantel ab, während der Portier ihr selbst gleichzeitig in den Mantel hilft.⁹⁹ Die Mechanik der Szene wirkt wie ein Fließband, bei dem dieselbe Tätigkeit ständig wiederholt wird: „Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen

⁹³ Bergson, *Das Lachen*, S. 73.

⁹⁴ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:49ff.

⁹⁵ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 39.

⁹⁶ *Playtime* (Frankreich 1967), 1:09f, 1:13, 1:22.

⁹⁷ Ebenda, 1:15.

⁹⁸ Ebenda, 1:31.

⁹⁹ Ebenda, 1:02f.

Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt.“¹⁰⁰ Die Menschen wirken selbst wie eine Maschine, die vollkommen automatisiert dieselbe Tätigkeit gleichzeitig wiederholt.

Tati zeigt auch in TRAFIC, dass es immer mehr an Hulots Mitmenschen liegt, sich für die Komik in seinen Filmen verantwortlich zu zeigen. Indem er anonyme Autofahrer darstellt, die einmal in der Nase bohren, dann zur selben Zeit gähnen¹⁰¹, zeigt er ein komisches Kollektiv, das wiederum als komische Wiederholung einer Handlung nach Bergson gedeutet werden kann. Jedoch geht diese Art der Wiederholung nicht nur von der vermeintlichen Hauptfigur M. Hulot aus, sondern von völlig unbeteiligten Dritten der dramatischen Handlung in TRAFIC. So wird die gesamte Gesellschaft, die immer mehr vom Auto abhängig wird, lächerlich gemacht, was ganz im Sinne Tatis ist, der seinen Fokus weg von Hulot auf andere Personen legen will.¹⁰² Zu nennen wäre hier einerseits die Touristengruppe aus PLAYTIME, die sich am Flughafen, wie auch im Restaurant mechanisch ähnlich verhält, andererseits Mme. Arpel und ihre Freunde, auch sie wirken in ihrer Art, sich zu artikulieren sehr gekünstelt und automatisiert, was dem natürlichen Leben ja widerspricht und somit komisch ist.¹⁰³ Auch die anonymen Autofahrer gehören zu den Personen, die miteinander und gleichzeitig einen Mechanismus erzeugen und dadurch komisch werden.¹⁰⁴

In der Interaktion mit Menschen ist Hulot in MON ONCLE nicht mehr allein verantwortlich für entstandenes Chaos in seiner Umwelt. Die anderen Menschen selbst sind es, die sich gegenseitig stören und somit Auslöser für komische Situationen werden. Der gesellschaftliche Druck, unter dem Hulots Schwester und sein Schwager leiden, bestimmt ihr Leben. Von Perfektionismus getrieben, den Tati in MON ONCLE an die Spitze treibt, versucht Mme. Arpel ihr Haus im besten Licht zu präsentieren. Ständig schiebt und rückt sie die Möbel in ihre optimale Position, putzt und wischt, wo sie nur kann. Diesem Putzzwang, wie man in ihrem Fall bereits sagen kann, unterwirft sie sich vollkommen selbstverständlich. Daraus resultiert ein Bergsonscher Automatismus als Komikgarant. Zusätzlich ist ihre Person von einer gewissen Steifheit geprägt. Man sieht, Automatismus, der für die Komik einer Person notwendig ist, rührt in diesem Fall nicht nur von M. Hulot her, sondern auch von den Menschen um ihn herum. Ihre Welt wirkt komisch, weil es für Außenstehende, also den Zuschauer und M. Hulot selbst, unverständlich ist, wie man in einer solch fabrizierten Welt überhaupt leben kann: „Sein gesunder Menschenverstand muß in der entfremdeten Szenerie

¹⁰⁰ Bergson, *Das Lachen*, S. 56.

¹⁰¹ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL Frankreich, 1971), 0:21f und 0:31f.

¹⁰² Vgl. Tati im Gespräch mit Bazin, „An interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of Francois Truffaut“, S. 291.

¹⁰³ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 31.

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda, S. 33.

der ‚normalen Leute‘ tollpatschig wirken. Indem er sich natürlich verhält, d.h. entgegen den Spielregeln der sich für normal haltenden Welt, wirkt sein Verhalten komisch, und er entlarvt das Grotteske am Tun dieser Welt.“¹⁰⁵

Die gesamte Gesellschaft rund um die Arpels wirkt selbst wie eine Störung im System und sehr unnatürlich, wodurch hier die Komik impliziert wird. Die Arpels sind schon Opfer des Systems geworden, Hulot lässt sich nicht hineinzwängen und wird so zum Störer der Umgebung. „Man muß ein bisschen so verrückt sein wie er, um die gesellschaftlichen Regeln mit dieser ungewohnten Objektivität unter die Lupe nehmen zu können. Wer wenig fragt und die gesellschaftlichen Mechanismen akzeptiert, kann so tun, als wäre alles in Ordnung. Deshalb erlaubt sich kaum jemand Hulots Ehrlichkeit, damit diese Seifenblase nicht zerplatzt.“¹⁰⁶ Das System würde aber auch komisch wirken, würde Hulot nicht durch sein unpassendes Verhalten aus dieser Welt herausstechen, weshalb ein Großteil der Komik in *MON ONCLE* nicht durch Hulots Systemstörung entsteht, sondern durch das lächerliche gesellschaftliche Grundmuster an sich.

In *PLAYTIME* wird eine vorbeischiebende Dame zur komischen Systemstörung, weil sie sich einer gewöhnlichen Fortbewegungsart entgegenstellt. Im Eingangsbereich des Royal Garden schwebt plötzlich eine Dame in einem langen Kleid vorbei, was die herumstehenden Gäste stutzig macht.¹⁰⁷ Für Müller liegt das Komische einer solchen Situation darin, dass der Mensch lacht, weil er das Gesehene nicht anders verarbeiten kann. „Ein Mann, der die Treppe hinaufschwebt, ist ebenso komisch, wie einer, der sie herunterfällt. [...] Solange der Verstand nicht begriffen hat, wieso die Menschen die Stiege hinaufschweben können, reagieren die Sinne, die das Wunder wahrgenommen haben, mit Lachen.“¹⁰⁸ Tati zeigt also im gesamten vorherrschenden System Lücken und Fehler, die das System dadurch selbst komisch werden lassen. Hulot ist in vielen Fällen dazu da, diese Fehler zu betonen, nicht, um sie selbst zu produzieren.

Komik durch Wiederholung und Nachahmung

Bei genauerer Analyse der komischen Situationen fällt auf, wie oft sich Tati der Technik der Wiederholung bedient, um seine Figuren zu Systemstörern werden zu lassen. Dies passiert

¹⁰⁵ Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 39.

¹⁰⁶ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 131.

¹⁰⁷ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 1:12.

¹⁰⁸ Müller, *Theorie der Komik*, S. 150.

bei Tati nicht nur in Bezug auf Menschen, sondern auch im Hinblick auf die Räume, die man bei Tati vorfindet, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird.

Bevor Hulot seinen ersten Auftritt hat, der bei allen bleiben Eindruck hinterlassen wird, bekommt man im Eingangsbereich des Hôtels de la Plage Gäste in entspannter Atmosphäre zu sehen. Es wird gelesen, getratscht, einige schlafen sogar – es soll ja Urlaubsstimmung vermittelt werden. Die Ruhe wird abrupt gestört, als Hulot die Eingangstüre öffnet und dadurch eine starke Windböe hereinlässt.¹⁰⁹ Hulot bringt also wortwörtlich frischen Wind in das Hotel. Einige Sekunden bleibt die Türe offen, der Hotelbesitzer läuft hektisch herum, die Zeitung eines Gastes wird verweht, einem anderen wird der Oberlippenbart verblasen. Die Gäste können sich wegen des starken Windes nicht einmal mehr Tee in die Tasse füllen. Die Frequenz des Radios wird ebenfalls gestört. Bevor Tati seinen Helden also auftreten lässt, drückt er Hulot, von der Sicht der anderen Hotelgäste gesehen, einen negativen Stempel auf. Denn egal, wer nach diesem Fiasko durch die Tür tritt, er ist für diese Unordnung verantwortlich und erntet erheblichen Undank. Damit nicht genug, genau in dem Augenblick, als der Ober die Türe mit dem Fuß schließen möchte, erledigt das Hulot für ihn, sodass dieser stolpert und Wasser verschüttet.¹¹⁰ Man sieht, der arme Hulot ist noch nicht einmal richtig im Hotel angekommen, wird aber bereits jetzt als Ruhestörer angesehen. Begrüßt er die Gäste nun höflich, bekommt er nur verwunderte, strenge Blicke als Antwort.

An dieser Szene wird deutlich, was Tati mit Hulot vorhat: Um Komik zu erzeugen, muss er Hulot immer etwas Verkehrtes tun lassen, das, wenn möglich, nicht nur auffallend, sondern auch noch für seine Umwelt störend sein soll, für Hulot allerdings nicht erkennbar und völlig natürlich. „Während seines ganzen Urlaubs wird M. Hulot von nun an versuchen, diesen ersten, vernichtenden Eindruck dadurch zu verwischen, daß er seine Höflichkeitsbezeugungen und seine Zuvorkommenheit den anderen Gästen gegenüber vervielfacht. Aber durch seine Ungeschicklichkeit und charakteristische Unbeholfenheit löst er immer wieder neue Katastrophen aus [...]“¹¹¹ Als Hulot kurze Zeit später noch einmal die Tür öffnet, um sein restliches Gepäck zu holen, passiert ihm derselbe Fehler wiederholt und er lässt Wind hereinwehen.¹¹² Immer genau in dem Augenblick, in dem Hulot selbst die Türe wieder schließt, stünde jemand anders bereit, diesmal ein genervter Hotelgast, dem Wehen entgegenzuwirken. Sich wiederholende Situationen oder Gesten bewirken immer eine komische Situation, wie Bergson in einer der Methoden des Schwanks beschreibt. Es

¹⁰⁹ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:9f.

¹¹⁰ Ebenda, 0:10.

¹¹¹ Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 32.

¹¹² *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:11f.

handelt sich in diesem Fall um die Repetition: „Es geht [dabei] um eine Situation, das heißt um eine Verkettung von Umständen, die mehrmals wiederkehrt und sich dadurch vom unaufhaltsamen Lauf des Lebens unterscheidet.“¹¹³ Bergson geht davon aus, dass es im natürlichen Leben niemals ein und dieselbe Situation zweimal geben kann, wenn doch, entsteht Komik: „Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus. [...] Hier ist Leben in die Richtung des Mechanischen umgebogen worden, und das ist der wahre Grund [des] Gelächters.“¹¹⁴

Wiederholungen finden sich bei Tati sehr oft. In *LES VACANCES DE M. HULOT* sitzen Hulot und ein weiterer Urlauber beim Essen nebeneinander am Tisch. In dieser Situation stört Hulot seinen Nachbarn, denn er greift immer dann quer über den Tisch, wenn sich dieser mit der Serviette säubern möchte. Es ist vollkommen nutzlos, dass der Mann vorbeugend alle Gewürze auf Hulots Seite stellt, denn die Situation wiederholt sich, als Hulot das Salz auf dieselbe störende Weise aus Höflichkeit zurückstellt.¹¹⁵ Hulot agiert hier wie selbstverständlich und wie immer erkennt er sein Verhalten nicht als unpassend.

Dieser Mechanismus im Lebendigen findet sich sowohl bei Hulot, als auch seinen Mitmenschen. In *PLAYTIME* trifft Hulot auf seinen alten Schulfreund, der ihn in seine Wohnung einlädt. Bevor die beiden eintreten, streifen sie sich wiederholt die Schuhe an der Fußmatte ab, sodass eine übertriebene Situation entsteht.¹¹⁶ Durch diese Übertreibung und Wiederholung entsteht ein Mechanismus, der das Leben überdeckt. Auch Brent Maddock erkennt unbewusste Mechanismen, die erst durch die Übertreibungen transparent werden.¹¹⁷ In *MON ONCLE* putzt sich Gerard wiederholt und übertrieben oft seine Schuhe ab, bevor er das Haus betritt.¹¹⁸ Repetitionen gehen also nicht von Hulot alleine aus, sondern auch von seinen Mitmenschen.

Bereits in *JOUR DE FÊTE* zeigt Tati das Prinzip der Wiederholung in einer komischen Situation mit einer Kirchenglocke. François hat Post für den Glöckner, der sich vom Glockenseil nach oben schwingen lässt und kurz aus François' Blickfeld verschwindet. Als der Glöckner wieder unten ankommt, hält sich der Briefträger am Seil an, das ihn bei jedem Schlag in die Höhe zieht. Als er seine Arbeit vollbracht hat, übergibt er einer ahnungslosen Frau, die in die Kirche kommt, das Seil und kurz darauf wird auch sie mit einem Schwung in

¹¹³ Bergson, *Das Lachen*, S. 69.

¹¹⁴ Ebenda, S. 33.

¹¹⁵ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:21f.

¹¹⁶ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:47.

¹¹⁷ Vgl. Maddock, *Die Filme des Jacques Tati*, S. 155.

¹¹⁸ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:18.

die Höhe gezogen, was François in seiner Eile nicht mehr wahrnimmt.¹¹⁹ Hier geht die Komik der Wiederholung nicht allein von François aus, sondern vom Glöckner, der den Gag mit dem Schwingen des Seiles auf François überträgt, der ihn dann schließlich an eine weitere Person abgibt. Selbst als François schon längst weg ist, könnte sich dieser Gag mit allen Besuchern der Kirche fortsetzen.

Die komische Form der Repetition ist bei Tati nicht nur der Figur des M. Hulot oder des schusseligen Briefträgers eigen, sondern auch den anderen Charakteren. Sowohl das Schuhe-Abputzen oder auch das Schwingen an der Glocke wirken genauso komisch, wenn es jemand anders als Hulot bewerkstelligt. In PLAYTIME steigen zum Beispiel vier Herren gleichzeitig in ihre nebeneinander geparkten Autos und fahren weg.¹²⁰ Die Gesten wirken dabei synchron und einstudiert und erzeugen daher ein unnatürliches Gesamtbild. Auch in TRAFIC steigen zwei Polizisten synchron vom Motorrad ab, gleichzeitig geht bei den Hinterreifen die Luft aus.¹²¹ Auch hier entsteht Komik wieder durch eine Verdoppelung bzw. Wiederholung der Situation. Gerards Kammeraden spielen einen Streich, mit dem sie für unterhaltsame Szenen in MON ONCLE sorgen und der als Beispiel für Komik durch Wiederholung dienen soll. Aus einiger Entfernung und mit guter Sicht auf eine Straßenlaterne pfeifen sie unbemerkt den Passanten zu und hoffen, dass sich dieser für einen kurzen Moment umdreht, um geradewegs gegen die Laterne zu laufen.¹²² Als eine Frau in einem zu großen Bogen um die Laterne herankommt, läuft einer der Buben hin und beginnt, mitten auf der Straße den Boden zu kehren und Staub aufzuwirbeln, um die Frau zu einem Umweg in Richtung Laterne zu bewegen. Auch Gerard ist unter ihnen und als Hulot dazukommt, um seinen Neffen abzuholen, glaubt eine empörte Frau, Hulot hätte ihr diesen bösen Streich gespielt. Wieder kommt der unschuldige Hulot in eine missliche Lage, die ihn zum Unruhestifter werden lässt, ohne, dass er etwas dafür kann. Tati greift diesen Pfeif-Streich auch später wiederholt auf. Gerard probiert den Streich zuhause aus, indem er hinter dem Gartentor versteckt, den ankommenden Gästen seiner Eltern zum falschen Augenblick pfeift und diese wegen ihrer Unachtsamkeit gegen einen Masten knallen.¹²³ Am Ende des Films wird dieser Streich dazu benutzt, Gerard und seinen Vater einander wieder näher zu bringen. Als M. Arpel Hulot zum Abschied nachpfeift, reagiert ein Passant auf das Pfeifen und läuft gegen einen Mast, was Vater und Sohn dann doch amüsant finden.¹²⁴ Man denkt

¹¹⁹ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 1:02.

¹²⁰ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:43.

¹²¹ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971), 0: 33f.

¹²² *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:40ff.

¹²³ Ebenda, 0:57.

¹²⁴ Ebenda, 1:47f.

sofort an die vorhergehenden, absichtlichen Pfeifstreiche der Burschen. Es wird hier noch komischer, weil das Pfeifen hier nur zum Abschied galt, nicht, um den armen Passanten in die Irre zu führen. Diese Situation wirkt komisch, weil sie sich auf natürliche Weise wiederholt.¹²⁵ Bergson ist diesbezüglich der Meinung: „In gewissem Sinn kann man jeden Charakter komisch nennen, vorausgesetzt, man versteht unter Charakter das, was in einem Menschen an einen eingebauten, automatisch funktionierenden Mechanismus erinnert, etwas, das bewirkt, daß wir uns selbst wiederholen, und das folglich dazu führt, daß andere uns nachahmen können.“¹²⁶ Diese Form des Sich-Selbst-Wiederholens auf der Ebene der Nachahmung findet man ebenfalls bei Tati. Nachahmung wird besonders in PLAYTIME betont, wo Tati einige Doppelgänger von Hulot auftreten lässt.¹²⁷ Wie bereits zuvor erwähnt, will Tati seinen Hulot in den Hintergrund treten lassen. Er führt im Laufe des Films Doppelgänger ein, die wie Hulot gekleidet sind und teilweise auch einen ähnlichen Gang haben, sodass man auf den ersten Blick glaubt, es handle sich um das Original. Bergson umreißt die Komik solcher Ähnlichkeiten folgendermaßen: „Manche an sich unerklärliche komische Form läßt sich in der Tat nur dank ihrer Ähnlichkeit mit einer anderen verstehen, die uns nur wegen ihrer Verwandtschaft mit einer dritten lachen macht, und so geht es unendlich lange weiter.“¹²⁸ Auch Jünger spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von einer „Komik der Ähnlichkeit“: „Von der Verschiedenheit und Unterscheidbarkeit des Menschen und insbesondere des menschlichen Gesichtes hängt die Erkennbarkeit des Einzelnen ab. Die Ähnlichkeit erschwert diese Erkennbarkeit und wird so zur Ursache von Täuschungen, die durch den ihnen innewohnenden Widerspruch leicht zum komischen Konflikt führen.“¹²⁹

Dieses Potential, das in Nachahmung und Ähnlichkeit steckt, nutzt auch Tati, um Komik zu erzeugen. Am Flughafen ist der erste Doppelgänger zu finden. Eine Bekannte von Hulot läuft ihm hinterher, erkennt jedoch, als er sich umdreht, nicht ihren alten Freund. Er ist ebenfalls mit einem zu kurzen Mantel, einem Schirm und einen Hut ausgestattet.¹³⁰ Hulots zweiter Doppelgänger durchsucht den Schreibtisch der Firma „Golden Silence“ während der Messe, was den Mitarbeiter sehr verärgert und später dem Chef des Unternehmens mitgeteilt wird. Als sich der Mann, den man am roten Schal von Hulot unterscheiden kann, entfernt, läuft Hulot ahnungslos an dem Stand vorbei. Der Chef hält ihn für den Spion, ist außer sich,

¹²⁵ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 69.

¹²⁶ Ebenda, S. 106.

¹²⁷ Vgl. Jakob Isak Nielsen, „The Case of Monsieur Hulot“, *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, Dezember 2009, 28, S. 75-84, hier S. 76f.

¹²⁸ Bergson, *Das Lachen*, S. 50.

¹²⁹ Jünger, *Über das Komische*, S. 24.

¹³⁰ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:09.

schimpft herum und knallt sogar seine eigene Erfindung vor Wut zu, die „leise Türe“, was Hulot natürlich nicht auffällt. Er ist lediglich verwundert, warum der Direktor sich so aufregt, bezieht die Rage aber gar nicht auf sich.¹³¹ Hulot ist nicht nachtragend und merkt oft gar nicht, wenn man ihn schlecht behandelt, er lässt sich aber leicht einschüchtern und macht sich schnell davon, wenn er merkt, dass er etwas falsch gemacht hat.¹³² M. Giffard läuft gegen eine Glastür, als er meint, Hulot gesehen zu haben. Doch wieder handelt es sich nur um einen Mann, der ihm ähnelt.¹³³ Bevor M. Giffard endlich auf Hulot trifft, kreuzt vorm Royal Garden Restaurant wieder ein falscher Hulot seinen Weg.¹³⁴ Bergsons Theorie findet bei Hulots Doppelgängern Anwendung, die ja nur durch ihre Ähnlichkeit mit dem echten Hulot komisch wirken. Es wird deutlich, dass die Komik entsteht, auch wenn der echte M. Hulot nicht in die Situation involviert ist. Die Systemstörung geht hier von den „falschen“ Hulots aus, weshalb man den echten Hulot nicht als komische Störung ansehen kann.

Anders verhält es sich bei Begebenheiten, bei denen Hulot selbst jemanden nachahmt. Er wird zum Mittelpunkt der komischen Situation, obwohl er sich völlig angepasst verhält und dadurch eine komische Interaktion mit seinen Mitmenschen erzeugt. Hulots eigene Art der Nachahmung wird sichtbar, als er sich wie ein Polizist in seiner unmittelbaren Nähe verhält, sein Verhalten kopiert, es ihm aber wieder einmal gar nicht auffällt. Als sich Hulot in TRAFIC mit seinen Arbeitskollegen auf der Polizeiwache befindet, verschränkt ein Polizist zur Entspannung die Hände im Nacken, steht auf und geht herum, Hulot dacht hinter ihm. Als im selben Moment ein Polizist hereinkommt, der hinter einem Gefangenen hergeht merkt man, dass letzterer die Hände ebenfalls im Nacken hält. Es wirkt nun so, als würde Hulot den sich entspannenden Wachmann abführen, bis dieser seine Haltung löst und sich streckt.¹³⁵

Bergson beschreibt solch eine Umkehrung einer Situation, also die „Inversion“, die eine seiner „Methoden des Schwanks“ ist, so: „Stellen Sie sich bestimmte Personen in einer bestimmten Situation vor; dann kehren Sie diese Situation um und vertauschen Sie die Rollen: das Ergebnis ist eine komische Szene.“¹³⁶ Im Grunde lache man immer über eine verkehrte Welt.¹³⁷ Man denke hier an das beliebte Kinderspiel „Vater – Mutter – Kind“, bei dem die Kinder gerne die Rollen tauschen, um so für kurze Zeit selbst die Rolle des Elternteils zu übernehmen. Wird nun M. Hulot zum Polizisten und der Polizist zum „Gefangenen“, wirkt das komisch, auch wenn es den Beteiligten in dieser Situation nicht

¹³¹ Ebenda, 0:33ff.

¹³² Vgl. Maddock, *Die Filme des Jacques Tati*, S. 29.

¹³³ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:43f.

¹³⁴ Ebenda, 0:45f.

¹³⁵ Ebenda, 0:43.

¹³⁶ Bergson, *Das Lachen*, S. 71.

¹³⁷ Vgl. Ebenda.

bewusst ist. Ausschlaggebend ist Hulots Nachahmung, die in weiterer Folge zu der komischen Verwechslung führt.

Fazit

Hulot kann und will sich nicht in vorhandene Gesellschaftsstrukturen einfügen. Dies wird auf körperlicher Ebene vor allem dadurch deutlich, dass ihn eine Menschenmasse auf seinem Weg oft blockiert und daran hindert, seinen Weg weiterzuführen. An zwei Szenen wird das besonders deutlich gemacht. Zum einen in PLAYTIME, als Hulot gerade die Räume der Ausstellung verlassen möchte, ihn eine hereinkommende Touristengruppe aber wieder ins Gebäude zurückdrängt¹³⁸, zum anderen in der Schlusszene aus TRAFIC, in der Hulot von seiner Kollegin Maria zur U-Bahn Station begleitet wird. Er läuft mit gespanntem Schirm die Treppen hinunter, als ihm wieder eine Menschenmenge entgegenkommt, alle ebenfalls mit gespannten Schirmen. Die Schirme verhaken sich und so wird Hulot mit der Masse wieder nach oben befördert.¹³⁹ Mit dieser Szene aus Tatis letzten Film wird gezeigt, dass Hulot immer wieder an der Gesellschaft scheitern werden wird, das es in seinem Handeln und Charakter etwas gibt, das sich gegen den Rest der Welt stellt, auch wenn es Hulot gar nicht bewusst ist. Durch Hulots Unfähigkeit, sich mit seiner Umwelt zu versöhnen, entsteht die Komik bei Tati.¹⁴⁰

In seiner Rolle als Außenseiter können die komischen Figuren bei Tati durchaus als Störung im System betrachtet werden, die sich zu einer durch die Mitmenschen aufgedrängten Stellung als Sündenbock ausweitet. In LES VACANCES DE M. HULOT kann die komische Figur im Hinblick auf ihre Mitmenschen noch als gesellschaftlicher Störfaktor angesehen werden, da die komischen Situationen hier in beinahe allen Fällen von Hulot selbst ausgelöst werden, was sich aber im Laufe seiner chronologischen Entwicklung in Tatis Werken verändern wird. In MON ONCLE aber wirken die Menschen um Hulot herum als eine Störung des gesellschaftlichen Gefüges, nicht Hulot selbst. Oft agiert Hulot als Verkörperung einer Störung nur als Auslöser für komische Situationen. Nach Bergson agiert Hulot als „Schneeball“, der viele komische Situationen nur ins Rollen bringt. Komik entsteht bei Tati auch durch die Gleichzeitigkeit von Geschehnissen, die dann zueinander in Verbindung gesetzt werden, durch Wiederholung von Situationen und durch das Gesellschaftssystem an sich, mit dem die Menschen leben müssen. Aus diesem Grund können Hulot bzw. François

¹³⁸ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:27.

¹³⁹ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971), 1:31.

¹⁴⁰ Vgl. Maddock, *Die Filme des Jacques Tati*, S. 22.

im Hinblick auf ihre Interaktion mit Menschen nicht immer als alleinige Systemstörer bezeichnet werden. Trotz seiner Probleme mit anderen gibt es für Hulot immer Begleitpersonen, die sich mit ihm gemeinsam gegen das System stellen, nämlich junge Frauen und Kinder, die sowohl in Verbindung mit Hulot oder auch alleine ebenfalls als Systemstörer agieren.

2.2 M. Hulot und sein Umgang mit Räumen

Tati überlässt nichts dem Zufall, obwohl man in seinen Filmen oft den Eindruck hat, das Gegenteil sei der Fall. So sind auch die räumliche Gestaltung und der Aufbau des Raumes bei Tati besonders sorgfältig durchdacht, speziell in *PLAYTIME*.¹⁴¹ Für Tati war eben der Raum der eigentliche Star des Films.¹⁴² Abgesehen von einer der Norm abweichenden Verwendung des Raumes durch die Menschen, die ihn durchwandern, ist es bei Tati oft der Raum selbst, der als Systemstörung angesehen werden kann, wie man vor allem in *MON ONCLE* sehen kann. Figuren, unter ihnen auch Hulot, haben es von vornherein mit der Gliederung des vorzufindenden Raumes schwer, was immer häufiger zu komischen Konflikten führt. In wie weit Hulot selbst für ein räumliches Durcheinander verantwortlich ist, wie Hulot selbst Komik im von Tati geschaffenen Raum hervorbringt, soll im Folgenden verdeutlicht werden. „Raum“ soll aber nicht nur im Sinne eines Gebäudes verstanden werden, sondern als Umwelt, die sowohl draußen als auch in Innenräumen vorhanden ist.

In der Entwicklung vom ersten Film *JOUR DE FÊTE* bis hin zu *TRAFIC* fällt auf, dass sich Tati immer mehr von Natur und Landraum entfernt. In *JOUR DE FÊTE* findet man ein ländliches Dörfchen vor, weite Landstraßen, viel Natur. In *LES VACANCES DE M. HULOT* ist Hulot ebenfalls von einer ländlichen Gegend umgeben. *MON ONCLE* bildet eine Art Übergangsfilm zu Tatis urbanen Raum in *PLAYTIME*, da er hier zwei Raumebenen schafft: Land und Stadt. Bis auf wenige Szenen am Fuße eines Flusses zeigt sich auch *TRAFIC* eher grau in grau und ist, dem Thema entsprechend, auf Straßen- und Stadtaufnahmen beschränkt.

¹⁴¹ Siehe: Jan Sahili, „Tatville. Urbane Raumerfahrungen in Jacques Tatis *Playtime*“, *Cinéma. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*, 54. Stadt, 2009, S. 116-123.

¹⁴² Vgl. Tati, zit. nach François Penz, „Architecture in the Films of Jacques Tati“, *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Hg. François Penz/Maureen Thomas, London: British Film Institute 1997, S. 62-69, hier S. 64.

Falsche und umständliche Verwendung des Raums

In Tatis ersten Filmen ist es nur die Komikfigur, die die Grenzen des ihr vorgelegten Raums erweitert: François kurvt mit seinem Rad quer durch die Pampa. Er nutzt nicht nur die vorgegebenen Straßen auf seiner Tour, sondern bahnt sich seinen individuellen Weg durch die Landschaft. Auch M. Hulot fährt mit seinem Amilcar nicht gerade ordnungsgemäß auf der Straße. Er kann es ein paar Mal gerade noch verhindern, Fußgänger zu überfahren. Sein flotter Fahrstil lässt ihn zusätzlich aus der Masse der übrigen Urlauber herausstechen. Bergson stellt hinsichtlich fest: „Wir haben erklärt, daß die komische Gestalt aus geistigem oder charakterlichem Trotz, aus Zerstretheit, aus Automatismus sündigt. Der Komik liegt eine Versteifung zugrunde, die bewirkt, daß jemand stur seinen Weg verfolgt, auf niemanden hört und nichts hören will.“¹⁴³ Man könnte Hulots/François Fahrstil als geistigen Trotz interpretieren, da er sich nicht an vorgegebene Regeln des Straßenverkehrs hält. Diese Rücksichtslosigkeit ist auf seine grundlegende Zerstretheit zurückzuführen. Dadurch kommt es auch zu François' Sturz mit seinem Rad in einen Fluss.¹⁴⁴ Bergson geht davon aus, dass die natürliche Zerstretheit einer Person besonders zum Lachen reizt: „Nun, vielleicht befindet man sich mit der Zerstretheit nicht an der Quelle der Komik selbst, sicher aber in einem Fluß von Ereignissen und Einfällen, der unmittelbar aus dieser Quelle stammt.“¹⁴⁵

Diese natürliche Zerstretheit, die Bergson beschreibt, ist auch unverkennbar an Tatis komische Figur M. Hulot gebunden. Auch er ist von seiner andauernden Zerstretheit und Geistesabwesenheit geprägt, die ihn immer öfter in für ihn schwierige, für den Zuschauer aber umso komischere Situationen bringt. Zwei Szenen verdeutlichen, wie die Komik in Bezug auf den Raum eindeutig durch den Umgang des Raumes durch die zerstreute Figur, nicht durch Gegebenheiten des Raumsystems an sich entsteht: Nachdem Maria, Marcel und Hulot in TRAFIC auf ihrem Weg nach Amsterdam von der Polizei angehalten wurden, müssen sie wegen einer Kontrolle mit auf die Polizeiwache. Hulot soll dort einem Polizisten Dokumente überbringen. Vor dessen Türe ist er darin versunken, die Dokumente durchzulesen und geht während seines Leseflusses durch die Tür, ohne es zu merken. Im Büro des Wachtmeisters dreht er sich um, steht nun vor der Türe und als dieser ihn hereinbittet, reißt er voller Elan die Türe auf, um dann wieder vor dem Büro zu stehen.¹⁴⁶

In diesem Beispiel ist nicht die Architektur selbst an Hulots Verwirrtheit schuld, sondern seine eigene Gedankenlosigkeit. „So ist die Zerstretheit ergiebig, ja unerschöpflich an komischen

¹⁴³ Bergson, *Das Lachen*, S. 128.

¹⁴⁴ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 1:11f.

¹⁴⁵ Bergson, *Das Lachen*, S. 19.

¹⁴⁶ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971), 0:41f.

Wirkungen. Ein Mensch kann zerstreut sein, weil es ihm unmöglich ist, seine Gedanken zu sammeln, und weil er beständig vom Thema abweicht, oder weil ein bestimmter Vorgang ihn ganz erfüllt und seine Aufmerksamkeit ganz durch ihn in Anspruch genommen wird.“¹⁴⁷ Das Lesen lenkt Hulot dermaßen ab, dass er einfach durch die Tür geht, ohne es zu merken, seine Welt besteht nur aus „Realitätssplittern“.¹⁴⁸ In TRAFIC sind es nicht die vorgegebenen architektonischen oder räumlichen Gegebenheiten, die dann für die komische Störung verantwortlich sind, sondern nur M. Hulot selbst.

Bei einem weiteren Beispiel aus TRAFIC bringt Hulot den Verletzten des Autounfalls nachhause und will dessen Ehefrau benachrichtigen. Da es schon dunkel ist und sie vermutlich schon schläft, will Hulot sie nicht auf die klassische Art und Weise durch Betätigen der Türklingel aus dem Haus locken, sondern entschließt sich, ein paar Kieselsteine ans Fenster zu werfen. Als auf dieses Zeichen hin niemand reagiert, will Hulot über die mit Efeu bewachsene Hauswand hinauf hochklettern. Wenig später löst sich der Efeu unter Hulots Gewicht von der Hausmauer und durch den Lärm wird die Ehefrau erst recht aus dem Schlaf gerissen.¹⁴⁹ In dieser Situation wird deutlich, dass Hulot niemals den einfachen Weg für die Lösung seiner Probleme einschlagen wird. Immer wieder bringt er sich auf umständlichste Weise in die verquersten Situationen. Hulot möchte seinen Schaden am Haus wieder beheben. Um besser an den Efeu zu gelangen, klettert er auf den Ast eines Baumes neben dem Haus, verliert aber das Gleichgewicht und hängt nun Kopfüber, mit den Beinen eingehakt, vom Baum. Man sieht, wie Hulot den Raum individuell nutzt, sich über räumliche oder bauliche Grenzen hinwegsetzt, um sein Ziel zu erreichen. Im Unterschied zu PLAYTIME und MON ONCLE ist in TRAFIC der Raum selbst für die komische Wirkung an sich sekundär. Hier handelt es sich um einen alltäglichen Raum, den die Figur Hulot für seine Aktivitäten nutzt und dadurch komisch wird.

Tatis Figuren hadern von Anfang an mit der sie umgebenden räumlichen Struktur, wobei auffällt, dass Tati erst in späteren Werken den Raum an sich komisch gestaltet, der das Leben seiner Figuren erschwert. Aus der Reihe fällt in dieser Hinsicht nur TRAFIC, wo der Raum an sich, im Gegensatz zu MON ONCLE oder PLAYTIME, nicht durch seine eigenwillige Architektur heraussticht.

¹⁴⁷ Jünger, *Über das Komische*, S. 20.

¹⁴⁸ Vgl. Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 128.

¹⁴⁹ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971), 1:00ff.

Raum erzeugt Komik

In PLAYTIME hat Hulot auch die größten Schwierigkeiten mit dem ihn in den Weg stellenden Raum, was die folgenden Beispiele zeigen werden. Man erkennt Tatis Absicht, die komische Wirkung nicht nur auf seine Figuren, sondern und vor allem auch auf die Begebenheiten um sie herum zu verlagern: Im Bürogebäude aus PLAYTIME tritt Hulot aus Neugierde in einen Lift, der aber als solcher nicht erkennbar ist und eher wie eine Raumnische wirkt. Sobald Hulot sich im Lift befindet, betätigt ein Mitarbeiter plötzlich einen Knopf, die Türen schließen sich und Hulot muss gezwungenermaßen das Stockwerk wechseln. Hulot ist hier eindeutig ein Opfer der Raumkonstruktion geworden. Wo Hulot hinget, liegt nicht in seiner Macht, sondern in der des Raumes, der Hulot und auch anderen Streiche spielt. „Whether it be outside or inside buildings, the way the film’s characters, including M. Hulot, wander about Tativille is often determined by the geography or the architecture of the place in which they find themselves.“¹⁵⁰ Hulot mag zwar gedankenversunken sein, was ihm seinen Weg durch das Bürohaus nicht gerade erleichtert, doch wäre es anders der Fall, hätte sich Tati für ein gewöhnliches Haus und nicht für eine eigens geschaffene Kulissenstadt entschieden.

Wie der Raum Hulot leitet, sieht man auch in einer Szene, in der Hulot nicht mehr aus dem Wohnhaus seines Freundes findet. Weil er den Türöffner nicht findet, hält er sich noch lange nach seiner Verabschiedung bei seinem Freund im Stiegenhaus auf. Hulot verlässt das Glashaus des Freundes, man sieht erst jetzt, dass Hulot nicht herausgefunden hat, sondern noch immer im Eingangsbereich herumsteht, erst als ihn sein Freund einweist, findet er den richtigen Knopf zum Türöffnen.¹⁵¹ Hier entsteht die Komik eigentlich in der Kombination von Raum und Maschine, da die Türe elektronisch geöffnet werden kann. Da Hulot diese Funktion nicht kennt, kann er sich nicht aus dem Raum, also in diesem Fall, das Stiegenhaus, befreien und muss dort ausharren, bis ihn sein Freund befreit: „PLAYTIME ist durchzogen von Hindernissen, die sich M. Hulot, dem Ungeschickt-Gutmütigen, in den Weg stellen.“¹⁵² Aus diesem Grund scheint es anfänglich so, als wäre Hulot der Einzige, der sich nicht in diesem verwirrenden Labyrinth aus Glas und Beton zurechtfindet, doch die Störung im komischen System, die schließlich die Komik hervorbringt, liegt hier in der vorgefertigten Raumstruktur. Es wirkt zwar erst dann lächerlich, wenn Hulot ewig braucht, um aus dem Gebäude herauszufinden, dennoch ist hier die Verbindung von Maschine, Raum und Mensch notwendig und ausschlaggebend: „In dem Film sind die Gebäude und die

¹⁵⁰ Laurent Marie, „Jacques Tati’s *Play Time* as New Babylon“, *Cinema and the City. Film and urban societies in a global context*, Hg. Mark Shiel/Tony Fitzmaurice, Oxford [u.a.]: Blackwell 2001, S. 257-269, hier S. 260.

¹⁵¹ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:53ff.

¹⁵² Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 49.

Gegenstände die Hauptakteure und haben die Macht übernommen. Die Anonymität, die Eile und die im allgemeinen fehlende Menschlichkeit bestimmen das im Film dargestellte Großstadtleben.“¹⁵³ Die Räume, die man in PLAYTIME vorfindet, sind sehr modern:

Die Hochhäuser, das Hotel, die Wohnhäuser, der Flughafen und das Restaurant wirken steril und klar durchstrukturiert, doch das Gegenteil ist der Fall. Der Raum ist verwirrend gestaltet, man findet Fluchten und Zwischenräume vor, von denen man nicht weiß, wohin sie eigentlich führen, was sich vor allem im großen Bürogebäude zeigt, indem Hulot herumirrt. Als Hulot sich im Bürogebäude zwischen die Büroboxen wagt, um M. Giffard abzufangen, wird ihm sein Weg durch eine Telefonistin in einer drehbaren Box erschwert, da sie sich in ihrer einsehbaren Box dreht.¹⁵⁴ Hulot läuft an ihr vorbei, und während Hulot kurz aus dem Bild verschwindet, dreht sich die Box der Hostess um 90°. Als Hulot wieder vorbeikommt, entsteht für ihn der Eindruck, er sei am selben Ort wie vorhin. Die Störung, die zwischen Hulot und dem Raum, der ihn umgibt, herrscht, geht weniger von Hulot, als vielmehr vom Raum selbst aus. Ausschlaggebend für Hulots Unentschlossenheit, die noch in Kapitel 2.3 näher erläutert wird, ist in dieser Situation aber der verwirrend gestaltete Raum, der ihn dazu zwingt, stehen zu bleiben, obwohl er es eigentlich eilig hat. In der Szene mit der Telefonistin verbinden sich zur Erzeugung der Komik einerseits Hulots Verwirrtheit und andererseits die räumliche Position der Frau, die sich zudem noch bewegt, um Hulot sein Zurechtfinden in dem gleichwirkenden Dschungel aus Büroboxen zusätzlich zu erschweren.

Bewegt sich Hulot durch oder in Räumen, wird man aber immer öfter feststellen, dass der Raum an sich „komisch“ und eigenwillig gestaltet ist und auch ohne die Einwirkung Hulots eine komische Wirkung ausstrahlt. In MON ONCLE ist der Raum bzw. die Stadt in zwei Teile gegliedert: das gemütliche, altmodische Städtchen, in dem Hulot wohnt, und das schicke Villenviertel, wo sich das Haus einer Schwester, Mme. Arpel, befindet. Mit dieser räumlichen Trennung geht eine symbolische Bedeutung einher, die von einer altbewährten Gemütlichkeit auf der einen Seite und einer hypermodernen, multifunktionalen, kalten und monotonen Welt auf der anderen Seite ausgeht. Die Verbindung der beiden Lebensbereiche wird zu Beginn des Films anhand von streunenden Hunden gezeigt, die man ebenfalls als „Außenseiter“ und ungesehene Gäste der Straße bezeichnen könnte. Die Hunde laufen aus dem ländlichen Viertel, in dem Hulot wohnt heraus und in den modernen Stadtteil hinein, so wie später Hulot die Grenzen überschreiten wird. Der Landraum und der moderne Stadtteil

¹⁵³ Erich Kruse, „PLAY TIME und Design“, *Playtime- Film interdisziplinär. Ein Film in acht Perspektiven*, Hg. Michael Glasmeier/Heike Kippel, Münster: LIT 2005, (=Braunschweiger Schriften zur Medienkultur Bd.4), S. 89-103, hier S. 89.

¹⁵⁴ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:22f.

sind bildlich noch durch eine alte, ruinenhafte Mauer getrennt. Blickt man über die zerbröckelte Mauer, kann man die modernen Bauten sehen. Alt und Neu wird hier noch einmal zusammengebracht.

Das Haus, in dem Hulot in MON ONCLE wohnt, ist sehr verwinkelt und verschachtelt.

„Zwei verwinkelte Treppen führen hinauf, eine wieder herunter. dann [sic!] führt der Weg über einen vom Erdboden aus gestützten balkonartigen Anbau (Altane), wiederum um drei Ecken, schließlich folgt eine Freiluftwanderung zu einer Mansarde, deren Fenster vornehmlich dazu dienen, Sonnenstrahlen zu spiegeln.“¹⁵⁵

Zu sehen bekommt man das Haus immer nur von außen, aber durch die kleinen Fenster und Ausnehmungen in der Mauer kann man die verwinkelte Architektur gut erkennen. Hulot muss einen großen Umweg zurücklegen, bevor er überhaupt in sein Heim kommt. Es spiegelt Hulots Unangepasstheit an den Rest der Umgebung wider. Da sich seine Wohnung ganz oben befindet, muss er jedes Mal durch das umständlich gebaute Häuschen laufen. Einmal stößt er beinahe mit einer Nachbarin zusammen, man sieht von den beiden immer nur einzelne Körperteile durch die kleinen Lücken und Fenster. Hulot bleibt verlegen stehen, will am liebsten flüchten, kann aber nirgends hin, da es der Platz um ihn herum nicht erlaubt, was Tatis volle Absicht gewesen ist: „Hulot’s house was built specially for the film and was exactly tailored to Tati’s height and bulk in order for the audience to follow intermittently his progression up and down the stairs.“¹⁵⁶ Vor allem in MON ONCLE und PLAYTIME hängt die Komik eng mit dem vorgefertigten Raum zusammen, in dem sich die Figuren bewegen. Ist in MON ONCLE Hulots Haus sehr verschachtelt und unpraktisch gebaut, da es einer älteren Baugeneration angehört, würde man davon ausgehen, im modernen Stadtteil eine dem Menschen entgegenkommendere Bauweise vorzufinden. Doch das Gegenteil ist der Fall: Der „neue“, moderne Raum wirkt noch unpraktischer. Das Schlagwort, das den Raum in MON ONCLE am besten beschreibt, ist wohl „umständlich“. Denn auch das Haus der Arpels ist von dieser Umständlichkeit geprägt. Besonders deutlich wird das durch den bogenförmigen Gehweg, der durch den Vorgarten der Arpels führt: Anstatt eines geraden, kurzen Weges, findet man hier einen sehr langen, geschwungenen Weg aus Pflastersteinen, der immer strikt von den Bewohnern eingehalten wird. Niemand würde es je wagen, den Weg abzukürzen und quer über den Rasen zu laufen, obwohl die Einhaltung einen langen Umweg bedeutet. Wichtig ist nicht, wie praktisch alles gestaltet ist, sondern wie schön es wirkt. Als Mme. Arpel Besuch von ihrer Freundin bekommt läuft sie ihr über den

¹⁵⁵ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 36.

¹⁵⁶ François Penz, „Architecture in the Films of Jacques Tati“, *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Hg. François Penz/Maureen Thomas, London: British Film Institute 1997, S. 62-69, hier S. 63.

geschwungenen Gehweg entgegen, während sie unaufhörlich spricht und auffällig gestikuliert, was äußerst komisch wirkt.¹⁵⁷ Sie würde zwar lieber schneller zu ihrer Freundin gelangen, muss aber dem vorgefertigten Gehweg, der sich ihr umständlich geschwungen zeigt, folgen.

Besonders im Garten der Arpels passiert die Komik oft nur auf den Raum bezogen. Als bei Arpels alles für eine Gartenfeier hergerichtet wird, stören die runden Pflastersteine sehr auf dem Weg vom Haus zur Sitzgruppe im Garten. Ständig müssen Mme. Arpel und ihre Haushälterin aufpassen, nicht auf den Rasen zu treten.¹⁵⁸ Auch der vorgesehene Platz für die Gartensitzecke ist zu klein bemessen. Obwohl der Garten relativ groß ist, müssen sich die Gäste auf einem kleinen asphaltierten Fleckchen zum Kaffee einfinden, was unausweichlich komisch wirkt, da die Leute ständig versuchen müssen, sich nicht gegenseitig im Weg zu sein.¹⁵⁹ Die snobistische Gesellschaftsschicht, der die Arpels angehören, hat sich zwar besser mit dem vorgegebenen Raum arrangiert als Hulot, jedoch hat auch sie ihre kleinen Schwierigkeiten im Alltag. Weil die Zuleitung des Brunnens repariert wird, müssen die Gäste während der Gartenparty mit ihren Sesseln und dem Tisch im Garten von einem Eck ins andere laufen, natürlich nur auf den vorgesehenen Bodenplatten, was sehr hinderlich ist, nur um später wieder am gleichen Ort wie vor ihrer Gartenwanderung zu stehen.¹⁶⁰ Hulot ist in dieser Zeit teilweise anwesend, er ist aber nicht notwendig für die erzeugte Komik in dieser Szene, das erledigen die anderen Personen und ihr Umgang mit dem Raum alleine.

Als sich noch ein Gast mit seinem Hund den Feiernden anschließt und der Dackel der Arpels auf den Vierbeiner reagiert, laufen die Hunde plötzlich wild durch den Garten, dahinter Hulot und andere Gäste, um sie wieder zu bändigen.¹⁶¹ Die einengenden, vorgegebenen Grenzen im Garten werden für kurze Zeit aufgesprengt. Nicht Hulot, sondern die Hunde werden zu den Störern der Gesellschaft, die sogar die gepflegte räumliche Ordnung der Arpels durcheinander bringen. Die Menschen in *MON ONCLE* haben sich zwar an ihre umständlich angelegte Umgebung gewöhnt, sind aber von ihr so eingenommen, dass sie die Nachteile oder die Umständlichkeit ihrer räumlichen Umgebung nicht mehr sehen und ausblenden. Gefangene des eigenen Heims werden die Arpels, als sich beide wegen der umständlichen Bedienung des neuen Garagentors in der Garage einsperren und von innen nicht mehr nach draußen können. Erst das Hausmädchen kann nach langem Hin und Her überzeugt werden,

¹⁵⁷ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:17.

¹⁵⁸ Ebenda, 0:56.

¹⁵⁹ Ebenda, 1:03ff.

¹⁶⁰ Ebenda, 1:07ff.

¹⁶¹ Ebenda, 1:13.

den Bewegungssensor zu aktivieren, um sie wieder zu befreien.¹⁶² Hier kommt eine Mischform aus Raum und Maschine für die Systemstörung zustande, die hier wieder ganz ohne Hulot funktioniert. In dieser Szene wird deutlich, wie enorm die Wirkung des Raums auf die Menschen ist und wie sehr er sie beeinflusst. Nicht nur, dass die Arpels durch den von ihnen geschaffenen Raum mehr gehindert als im Alltagsleben unterstützt werden, in diesem Moment erkennt man sogar die Macht des Raumes, die Menschen einzusperrt. Von einer Hinderung durch den Raum kommt es hier zu einer kurzfristigen Freiheitsberaubung durch den Raum, dem die Arpels unterliegen.

Hulot ist in diesem Raumsystem der Einzige, der den Raum als Gegner des Menschen entlarvt und sich ihm zu widersetzen versucht, was seine Verwandten nicht verstehen und als „sonderbar“ einstufen. In PLAYTIME und MON ONCLE sind es die Orte selbst, die Hulot und den anderen Menschen das Leben erschweren. Die Menschen müssen mit der Umwelt, die sie sich selbst geschaffen haben, umgehen, doch der Raum hat den Menschen unterworfen, obwohl dieser ihn eigentlich zur Vereinfachung und Verbesserung seiner Lebensqualität entworfen hat. Bei Tati erkennt man eindeutig das Scheitern dieses Unterfangens. Besonders in MON ONCLE und PLAYTIME fällt auf, dass es nicht nur Hulot mit dem ihm präsentierten Raum schwer hat. Auch seine Mitmenschen scheitern an der vorgegebenen Architektur. Hulot wird zur Systemstörung, weil es wirkt, als wäre er mit seiner Umwelt nicht so vertraut wie die anderen Mitmenschen. Durch sein normales Verhalten verwandelt er Ruhe erst in Chaos.

Wiederholung und Spiegelung als verwirrendes Raumelement

Der Raum in PLAYTIME ist von Monotonie und Wiederholung gekennzeichnet. Die mächtigen Bauten wirken wie das Abbild oder eine Spiegelung des vorhergehenden Gebäudes, die Stadtarchitektur ist von einem wiederkehrenden Prinzip durchlaufen. Die Architektur basiert in „Tataville“ auf Ähnlichkeit, zeigt sich geradlinig und weitläufig: „[Es] scheinen sich alle ziellos im Kreis zu drehen, denn die Orte, die besucht werden, sind so gesichtslos und einander so ähnlich, dass der Eindruck entsteht, dass letztlich niemand sich wirklich im Raum bewegt.“¹⁶³ Die Architektur PLAYTIMES zeichnet sich durch eine

¹⁶² Ebenda, 1:31f.

¹⁶³ Heike Kippel, „Play Time: Herrliche Zeiten“, *Playtime- Film interdisziplinär. Ein Film in acht Perspektiven*, Hg. Michael Glasmeier/Heike Kippel, Münster: LIT 2005, (=Braunschweiger Schriften zur Medienkultur Bd.4), S. 12-24, hier S. 18.

„Wiederholung desselben“ aus, durch die sich eine komische Narration entfaltet.¹⁶⁴ Diese „Wiederholung desselben“ wird auch Hulot zum Verhängnis, als er im Reisebüro eine falsche Tür benutzt und hinausgewiesen wird. Der Nebeneingang wirkt wie ein Haupteingang, alles sieht gleich aus.¹⁶⁵

Wiederholung kann in diesem Zusammenhang auch als Spiegelung verstanden werden, die Tati in PLAYTIME oft und gerne einsetzt, um einen komischen Konflikt zu erzeugen. Ist Glas im Allgemeinen klar und leicht durchschaubar, verhüllt es bei Tati alles, macht Situationen verwirrender, anstatt sie klarer wirken zu lassen. Bei seiner Suche nach M. Giffard ergeben sich durch die vielen Glasschichten der Türen und Fenster Spiegelungen. Als Hulot endlich meint, seinen Geschäftspartner gefunden zu haben, jagt er nur einer Spiegelung hinter her. Hat Hulot M. Giffard einmal im Durcheinander entdeckt, will er ihm schnell folgen, doch er verliert immer wieder den Sichtkontakt.¹⁶⁶ Er findet sich sehr schwer zurecht, ist noch nicht vertraut mit der neuen Umgebung. Er ist jedoch nicht der Einzige, der sich durch die Glasspiegelungen in die Irre führen lässt. M. Giffard läuft mit voller Wucht gegen eine Glastür, als er meint, Hulot gesehen zu haben.¹⁶⁷ Der Raum behindert also auch ihn. Indirektheit und der Einsatz von Glas als verwirrendes räumliches Element in PLAYTIME geben eine Welt vor, die sich Raum und Zeit verweigert.¹⁶⁸ Die Glasspiegelungen erzeugen auf natürliche Weise Wiederholungen der Umgebung, erzeugen Doppelgänger, wo keine sind, und verwirren so zusätzlich die Menschen, die sich in diesen Gemäuern zurechtzufinden versuchen.

Tati betont die Komik des Raums durch Wiederholung in PLAYTIME bis aufs Äußerste. So finden sich in einem Reisebüro Plakate von Metropolen aus aller Welt: Auf jedem Plakat ist dasselbe Hochhaus zu sehen.¹⁶⁹ Raum und Zeit wirken dadurch aufgehoben, überall sieht es gleich aus, was in dieser Szene metaphorisch betont wird.¹⁷⁰ Die ganze Welt wird als Wiederholung desselben gezeichnet. Der Inhalt, also die Stadt ist gleichgültig, die Form ist überall dieselbe: „In dieser Hinsicht erzeugt die moderne Architektur Monotonie, zeitliche Leere und Oberflächlichkeit in den Beziehungen der Menschen zueinander.“¹⁷¹

¹⁶⁴ Vgl. Birgit Maria Leitner, „Archit ecture: Jacques Tatis *Playtime* (1967)“, *Schriften der Bauhaus-Universit t Weimar*, 120, 2008, S. 321-328, hier S. 322.

¹⁶⁵ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:43.

¹⁶⁶ Ebenda, 0:25.

¹⁶⁷ Ebenda, 0:43.

¹⁶⁸ Vgl. Kippel, „Play Time: Herrliche Zeiten“, S. 20.

¹⁶⁹ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:41.

¹⁷⁰ Vgl. Leitner, „Archit ecture: Jacques Tatis *Playtime* (1967)“, S. 321.

¹⁷¹ Ebenda.

In der gesamten Stadt wird der Inhalt von der vorgegebenen Form zurückgedrängt, was nach Bergson ausschlaggebend für die Erzeugung einer komischen Situation ist. „Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.“¹⁷² Als Beispiele beschreibt Bergson Situationen aus dem Alltag. Ein Redner, der sein Tun unterbricht, weil er Zahnschmerzen hat. Oder der Schüchterne, dem der eigene Körper lästig ist. Man sieht also Personen, die vom Körper geplagt werden und man sich auf den Körper, also auf das Äußere, statt auf die Seele, das Innere, einer Person konzentriert.¹⁷³ Dieser Grundgedanke lässt sich sehr gut mit dem Raum bei Tati vereinen: Wie der Inhalt in den Hintergrund gestellt wird und die Form betont wird, lässt sich deutlich an der Szene zeigen, in der Hulot einen alten Schulfreund trifft und ihn dieser bittet, ihn nachhause zu begleiten. Das Haus, in dem der Freund wohnt, ist komplett von außen einsehbar, die Fenster wirken wie riesige Schaufenster.¹⁷⁴ Die Menschen, die darin wohnen, haben keine Privatsphäre mehr. Hulots Besuch wird von außen gezeigt, man hört den Straßenlärm von draußen, nicht die Gespräche, die drinnen geführt werden, was die Form noch stärker betont. Um das Wiederholungsprinzip noch zu verstärken, zeigt Tati schließlich immer mehr Wohnungen. Zuerst zwei, dann vier, dann sechs Wohnungen mit riesigen Fenstern sind in einer Einstellung zu sehen. Man kann sehen, wie einheitlich die Wohnungen gestaltet sind: Nicht nur die Möblierung ist dieselbe, auch die Personen wirken vorm Fernseher sitzend monoton, sodass sich ein sich wiederkehrendes Gesamtbild ergibt. Die Wiederholung entsteht hier einerseits durch den Raum und andererseits durch den gleich wirkenden Menschen, der sich nur soweit entfalten kann, wie der Raum es ihm vorgibt. Es ergibt sich eine monotone Wechselbeziehung zwischen Raum und Mensch. Bergson geht davon aus, dass im natürlichen Leben niemals dieselbe Situation mehrmals auftritt. Passiert es doch, entsteht ein Automatismus und die Situation wird lächerlich.¹⁷⁵ Die komische Wirkung verstärkt sich noch, wenn man möglichst viele Personen sieht, die gleichzeitig dieselbe Haltung einnehmen und dadurch wie Marionetten wirken,¹⁷⁶ was in dieser Szene eindeutig der Fall ist. Durch den gleichwirkenden Raum und die Menschen, wird die komische Wiederholung hier verdoppelt, was diese Szene, in der die Menschen für

¹⁷² Bergson, *Das Lachen*, S. 42.

¹⁷³ Vgl. Ebenda, S. 43.

¹⁷⁴ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 47:31f.

¹⁷⁵ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 32f.

¹⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 33.

die Störung nicht aktiv mitwirken müssen, allein durch den Raum komisch macht. Man sieht hier also recht deutlich, wie der Raum als Systemstörer in PLAYTIME funktioniert.¹⁷⁷

Das Royal Garden

In PLAYTIME verkörpert zusätzlich das gesamte Royal Garden-Restaurant als Raum eine Systemstörung, da hier nichts funktioniert, wie es soll, und die Menschen durch die vorherrschenden Raumstrukturen behindert werden: Das räumliche Chaos wird durch die Unfertigkeit des Restaurants und das unpraktische Interieur noch verstärkt. Die Treppenbeleuchtung hat einen Wackelkontakt, die Kellner müssen immer mit dem Fuß dagegen klopfen, damit sie wieder funktioniert.¹⁷⁸ Später stolpert ein Kellner über die Treppe weil er auf die fehlerhafte Beleuchtung vergisst.¹⁷⁹ Der Barkeeper läuft gegen die herunterhängende Deckenkonstruktion an der Bar.¹⁸⁰ Die ganze Architektur steht den Menschen im Weg, nichts ist ansatzweise hilfreich. Hier ist auch der Schein wichtig, genau wie im Haus der Arpels. Vor allem die Kellner kämpfen mit dem gesamten Interieur, der Einrichtung und der Architektur des Restaurants, um den Gästen kleine Pannen vorzuenthalten. Als sich die ersten Gäste einfinden, bleibt einem Kellner auf der Tanzfläche eine Bodenfliese am Schuh kleben.¹⁸¹ Die Kellner aus dem Royal Garden haben eine besondere Bedeutung in Bezug auf Komik und Raum, da sie hier ebenfalls zu Störern des sie umgebenden Systems werden. Man könnte beinahe sagen, das Restaurant, also die Architektur und das Interieur, behindert sie absichtlich bei der Arbeit.

Dass Hulot besonders in PLAYTIME nie alleine für die Komik verantwortlich ist, die auf den Raum bezogen ist, zeigt sich auch dort, wo Hulot einem betrunkenen Gast auf einem Stadtplan seinen Weg nachhause erklären möchte. Die Karte wird dabei gegen die Säule im Eingangsbereich gehalten und als Hulot den Betrunkenen zurücklässt, folgt der Verwirrte der marmorierten Strukturierung auf der Säule, nicht mehr der eigentlichen Karte.¹⁸² Neben der Ernsthaftigkeit, mit der Hulot dem Betrunkenen seinen Weg erklärt, entsteht die Komik hier durch die Fehlinterpretation des Betrunkenen der Säule als Teil der Landkarte. Die Störung geht hier nicht von Hulot aus, sondern von der Fehlinterpretation der Säule durch den Betrunkenen. Durch die Struktur, die den Linien auf der Landkarte zum Verwechseln ähnlich

¹⁷⁷ Das Wiederholungsprinzip als Garant für Komik findet sich auch bei Hulots Interaktion mit Menschen wieder.

¹⁷⁸ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 1:08.

¹⁷⁹ Ebenda, 1:34.

¹⁸⁰ Ebenda, 1:11.

¹⁸¹ Ebenda, 1:03.

¹⁸² Ebenda, 1:43.

sieht, ist die Komik hier vor allem auf das räumliche Element, nämlich die Säule zurückzuführen, die durch ihre Ähnlichkeit mit der Landkarte die Komik entstehen lässt.

Während der Royal Garden-Sequenz ist Hulot im Allgemeinen zwar nur für ein paar räumliche Fiaskos verantwortlich, dennoch bleiben seine Handlungen nicht unbemerkt. Lange Zeit ist er nicht einmal anwesend, bis ihn sein Freund im Drugstore trifft und er nur widerwillig ins Restaurant folgt. Dort weigert sich Hulot immer noch zu bleiben und die beiden beginnen ein Hin- und Herziehen an der Eingangstür. Durch das Gedränge zerbricht Hulot die Glastüre, die augenblicklich in tausend Splitter zerspringt.¹⁸³ Die Gäste haben das Missgeschick noch nicht mitbekommen und so reagiert Hulot schnell, öffnet den ankommenden Gästen eine „unsichtbare“, nicht existente, Türe, indem er nur den Türkopf bewegt, als würde er die Türe öffnen oder schließen. Die Komik im Royal Garden entsteht immer durch die Kombination mehrerer Personen und dem Raum an sich. Weil der amerikanische Gast nicht an die Plastikblume an der Holzkonstruktion an der Decke gelangt, möchte Hulot gerne helfen und reißt dabei die Deckenkonstruktion herunter.¹⁸⁴ Die einzelnen Holzbalken hängen nun mitten in den Raum. Hulot ist hier auch nicht ganz alleine für das Chaos verantwortlich. „Hulot manages, as we have seen, to pass more or less successfully through his landscape and even to transform it, but his anxiety is palpable, and when all is said and done the world seems to be moving beyond his grasp in a time when far-reaching social and cultural change is the norm.“¹⁸⁵

Hulot hat in dieser Szene eine reine Auslöserfunktion, er ist nur für das Herunterbrechen der Holzverkleidung verantwortlich, die dann erst später für die eigentliche Komik sorgt, nämlich dass der amerikanische Geschäftsmann die neue Raumsituation sofort nutzt und seinen eigenen Club im Club eröffnet, indem er einen drehbaren Holzbalken als Türe benutzt. Zusätzlich zu dieser ausgehenden komischen Situation ist, dass nur die Gäste hinter die Holzverkleidung dürfen, die einen Stuhlgedruck am Rücken haben. Glastüre und Holzkonstruktion sind im Gegensatz zu anderen Dingen im Restaurant ganz und funktionieren einwandfrei, werden aber durch die gewöhnlich, einfache Handhabung Hulots zerstört. Selbst das, was fertig gebaut ist, ist nur Fassade und hält den Anforderungen eines funktionierenden Raums nicht stand.

¹⁸³ Ebenda, 1:23.

¹⁸⁴ Ebenda, 1:31.

¹⁸⁵ Hiliker, Lee, „Jacques Tati and the Parisian Landscape“, *The French Review*, 76/2, Dezember 2002, S. 318-329, hier S. 327.

Fazit

Bei Hulots Versuch, sich in seiner Umgebung zurechtzufinden, erkennt man bei den inszenierten Räumen in Tatis Werken eine Schwierigkeit und Systemstörung, die von vorn herein als gegeben auftritt, was besonders in PLAYTIME und MON ONCLE der Fall ist. Hier behindert der Raum auch andere Figuren, denn nicht nur Hulot hat Schwierigkeiten in diesem Labyrinth aus Häusern und den Raffinessen der Architektur, sondern auch seine Mitmenschen. Die Systemstörung, die mit den räumlichen Strukturen zusammenhängt, entsteht bei Tati einerseits durch die fehlerhafte Nutzung des Raumes durch die Figuren, allen voran Hulot, der sich oft für den umständlichen Weg entscheidet, wo der Raum einen solchen aber gar nicht vorgäbe. Ein anders Mal ist es der Raum selbst, der durch seine verwirrende Anordnung und unpraktische Architektur den Menschen behindert und somit sozusagen selbst zum Auslöser für Komik wird. Beim Aufbau des Raumes bei Tati fällt auf, wie sehr er sich auch auf diesem Gebiet auf Wiederholung, die durch Monotonie und Spiegelung entsteht, für seine komische Grundstimmung stützt.

In früheren Filmen kommen Hulots bzw. François' persönlicher Einfluss auf den Raum zur Erzeugung von Komik noch stärker zum Ausdruck. Die Störung, die sich auf Figur und ihren Umgang mit dem Raum bezieht, geht eindeutig vom Komiker selbst aus. In darauf folgenden Werken sind vorwiegend der Raum selbst und seine Auswirkungen auf die Menschen komisch. In TRAFIC tritt die Komik und der Raum bzw. Hulots Interaktion mit demselben als Gagträger wieder mehr zurück.

2.3. M. Hulot und sein Gebrauch von Alltagsgegenständen

Menschen und Gegenstände setzten in der Geschichte der Filmkomik oder genauer gesagt des Slapsticks beinahe immer schon immer einen komischen Konflikt voraus. Die Objekte verselbstständigen sich, entgleiten der Handhabung der Figur und werden so, neben dem komischen Charakter, der sich selbst im Weg steht, zum unbesiegbaren Gegner. Dabei sind es vor allem die kleinen Dinge des Alltags, die die größten Hindernisse darstellen: „Es ist zwar richtig, daß zur Welt des Slapstick der Kampf mit den Dingen gehört; aber mit den Dingen wohlgermerkt, die nicht vom Himmel gefallen sind, sondern ihre Entstehung der historisch fortschrittlichsten Gesellschaft verdanken.“¹⁸⁶ Auch Tatis komische Figuren sind ihrem persönlichen Kampf mit Gegenständen ausgesetzt. Die Störung des Systems wird aber vor allem auch durch die unbeabsichtigte und dadurch komisch wirkende Art und Weise

¹⁸⁶ Brandlmeier, *Filmkomiker*, S. 195.

sichtbar, wie François oder Hulot mit Gegenständen aller Art umgehen. Im Gegensatz zu der Komik, die mit dem die Figuren umgebenden Raum zusammenhängt, und bei Tati erst in späteren Werken zum Höhepunkt gelangt, ist die Komik der Dingwelt bei Tati immer schon allgegenwärtig, die sich in vielen Fällen durch eine alleinige komische Wirkung der Gegenstände auszeichnet, die also nicht erst durch die Figur erzeugt werden muss.

Im Bereich der Komik, die sich mit den Gegenständen auseinandersetzt, gibt es verschiedene Konzepte, zwei von ihnen sollen mein theoretisches Gerüst zu folgenden Seiten bilden. Zum einen Bergsons theoretischer Ansatz, der davon ausgeht, dass keine Komik außerhalb des Menschlichen existieren kann, dass es also, um Komik zu erzeugen, immer den Menschen braucht.¹⁸⁷ Leblose Dinge können ohne die Nutzung eines Menschen nicht lächerlich wirken. In Bezug auf Tatis Komik und den Gegenständen kommt man schnell zu dem Schluss eines diesbezüglich unzureichenden Ansatzes. Aus diesem Grund ist es notwendig, ein weiteres Konzept, das sich mit der Komik der Gegenstände auseinandersetzt, für die Analyse einfließen zu lassen. Als Gegenpol zu Bergsons Theorie soll jene von Müller Gebrauch finden, in der dieser von einer alleinigen Komik der Gegenstände ausgeht. Er sieht in Gegenständen an sich eine komische Wirkung, die auch ohne den Menschen existiert.¹⁸⁸ Dieser Ansatz wird bei der Auseinandersetzung Hulots mit Dingen sehr oft Anwendung finden, wie sich zeigen wird.

Man kann allerdings nicht immer eindeutig von einer alleinigen Komik der Gegenstände oder einer reinen Komik durch den Menschen sprechen, oft entstehen Verbindungen aus beiden Polen. Es gibt zwar Gegenstände, die durch ihre bloße Optik so ins Auge stechen und dadurch zwangsläufig komisch wirken, oft braucht es den Menschen, der einen Gegenstand auf eine gewisse Weise gebraucht, damit wir lachen können. Bei Tati gibt es sowohl das eine, das andere und einige Mischformen, weshalb eine klare Einteilung besonders bei Tati schwer fällt. Zur besseren Übersicht soll dennoch versucht werden, eine passende Gliederung zu schaffen.

These 1: Der Mensch als Ausgangspunkt von Komik

Ausgehend von der Annahme, dass es keine Komik außerhalb des Menschlichen gibt, bildet sich also Bergsons theoretischer Grundstock. Wird ein Gegenstand in Verbindung mit dem Mensch komisch, dann deshalb, weil der Mensch nicht der Norm entsprechend oder

¹⁸⁷ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 14.

¹⁸⁸ Vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 148.

umständlich damit umgeht, nicht mit geltenden Konventionen und dem Gebrauch des Gegenstandes vertraut ist und ihn deshalb falsch verwendet, oder weil er sich schlichtweg tollpatschig beim Gebrauch anstellt. Sieht man einen Nicht-Asiaten, wie er zum ersten Mal mit Stäbchen isst, kann das durchaus ein Vergnügen bereiten. Ein Kochtopf, der von einer Person zum Hut umfunktioniert wird, kann uns ebenfalls zum Lachen bringen. Um Gegenstände komisch werden zu lassen, braucht es also meist einen Bezug zum Menschen.

So finden sich auch bei Tati Dinge, mit denen sich Hulot oder François auseinandersetzen müssen, die eine komische Systemstörung hervorrufen. Folgende Beispiele aus Tatis Filmen zeigen, wie die Komik bei den Gegenständen durch die Figur hervorgebracht wird. Bereits der hektische Briefträger führt einen aussichtslosen Kampf mit den Gegenständen in seiner Umgebung. Dabei sind in *JOUR DE FÊTE* weniger die Gegenstände selbst für die komische Wirkung verantwortlich, als vielmehr der schusselige Briefträger, indem er mit den Dingen umständlich oder ungewohnt umgeht. Ein regelrechter Kampf entsteht in *JOUR DE FÊTE* auch zwischen François und dem riesigen Fahnenmast, der am Hauptplatz aufgestellt werden soll. Dieses schwierige Unterfangen wird von François komisch unterstützt, indem er den Mast alleine umgreift und mit ihm um das Loch, in das der Mast gehört, herumtänzelt, bis er nach einigen gescheiterten Versuchen endlich wieder in der Erde steckt.¹⁸⁹ „Diese Szene vermittelt den Eindruck, wie Jacques Tati das Requisit als Partner einsetzt. Mit dem Fahnenmast, der von einer Seite zur anderen baumelt, führt François einen reinen Hexentanz auf.“¹⁹⁰

Beim folgenden Ausliefern der Post bittet ein Kunde François, kurz den laufenden Wasserschlauch zu halten, doch in seiner Unachtsamkeit und seinen unbedachten Bewegungen, bei denen er das Aufstellen des Fahnenmastens am Hauptplatz nachahmt, spritzt er Unmengen an Wasser durch die offene Türe ins Haus hinein und in die Luft.¹⁹¹ François wird, während er herum gestikuliert zum komischen Systemstörer, weil er mit dem Schlauch nicht auf gewöhnliche Weise umgeht.

Wenig später möchte er auf sein Fahrrad aufsteigen, merkt aber nicht, dass sich zwischen dem Rad und ihm ein Zaun befindet, der den Versuch aufzusteigen, erheblich verkompliziert.¹⁹² Schlussendlich setzt er sich ganz auf den Zaun anstatt auf sein Rad. Man stellt sich hier die Frage, warum François nicht einfach weiter weg vom Zaun versucht, auf

¹⁸⁹ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 0:18.

¹⁹⁰ Haberer, Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati, S. 27.

¹⁹¹ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 0:21f.

¹⁹² Ebenda, 0:45.

sein Rad zu steigen. Er verkompliziert sich die Situation hier sehr durch seine umständlich gewählte Position. Dadurch macht er sich sowohl den Zaun, als auch sein Rad zum gegenständlichen Gegner.

Es wird erkennbar, der ausschlaggebende Input für den Kampf mit dem Ding und somit die Störung des Systems in JOUR DE FÊTE geht hauptsächlich noch von Tatis komischer Figur aus. Es sind nicht die Gegenstände, die ihn bei seinem Tun hindern, er hindert sich hingegen selbst.

Selbiges Schema findet sich auch in LES VACANCES DE M. HULOT wieder. Hulot möchte Martine zum Reiten abholen und während er auf sie wartet, wird er in das Haus der Tante gebeten. Dort zerbricht er aus Versehen einen Sessel, indem er sich zu schwungvoll darauf fallen lässt. Damit nicht genug. Danach möchte er ein schief hängendes Bild wieder gerade rücken. Dabei hat er seine Gerte unter den Achseln eingeklemmt, die so weit absteht, dass er jedes Mal, wenn er ein Bild gerade gerückt hat, ein anderes im selben Augenblick mit der Gerte wieder verschiebt.¹⁹³ Die Szene wirkt komisch, weil man den Eindruck hat, Hulot vollziehe eine Sisyphusarbeit, die er bis in alle Ewigkeit so fortsetzen könnte. Es würde ihm nie auffallen, selbst Verursacher der immer wieder schief hängenden Bilder zu sein.

Zudem findet sich hier wieder das Wiederholungsprinzip nach Bergson, das man bei Tati ja häufig vorfindet.¹⁹⁴ Begebenheiten, bei denen Tatis komische Figur durch die eigene Unachtsamkeit Probleme mit Dingen hat, sieht man auch an einem Beispiel aus TRAFIC sehr gut. Ein Unterschied zum vorherigen Beispiel besteht darin, dass sich hier nicht nur Hulot mit dem Ding auseinandersetzen muss, um Komik zu erzeugen: Hulots Kollegin Maria möchte etwas notieren, doch es kommt keine Tinte aus dem Füller, was sie veranlasst, Hulot um Hilfe zu bitten. Einmal kräftig geschüttelt und alles funktioniert, nur landet ein Tintenleck auf Marias Brille, was vorerst unbemerkt bleibt. Als diese dann das neu lackierte Auto betrachtet, sieht sie überall einen schwarzen Punkt und meint, es sei nicht gut ausgebessert worden, bis sie selbst bemerkt, dass ihre Brille schmutzig ist.¹⁹⁵ Auch wenn sich die Komik der Situation erst dann entfaltet, wenn Maria die Brille aufsetzt, wird Hulot für die komische Störung notwendig, er fungiert hier wieder als Auslöser des Gags. Die Brille alleine ist nicht lustig, es benötigt die Konfrontation von Hulot und Maria mit der Brille, damit die Komik in dieser Szene entstehen kann.

¹⁹³ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:55f.

¹⁹⁴ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 69ff, siehe auch: Jünger, *Über das Komische*, S. 5.

¹⁹⁵ *Trafic* (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971), 1:20f.

Folgendes Beispiel zeigt ebenfalls, dass die Komik der Dinge nicht allein von Hulot ausgeht, sondern scheinbar von dem Koffer, der falsch platziert wird und so zu einem Hindernis wird. Hulot möchte Martine und ihrer Tante helfen, ihre Koffer ins Haus zu tragen. Die Tante lässt jedoch, nachdem sie die Stufen hinaufgegangen ist, vorm Eingang einen Koffer liegen, den Hulot ihr dann hineintragen soll. Hulot, der sich bereits abmüht, einen zweiten schweren Koffer hinaufzutragen, hält in seiner Unachtsamkeit diesen einen Koffer für eine weitere Stufe, was dazu führt, dass er stolpert, das Gleichgewicht verliert und mit dem Koffer in der Hand durch das ganz Haus läuft, um beim Hintereingang wieder herauszulaufen.¹⁹⁶ Der Koffer wird in dieser Szene zu einem komischen Ding, das sich dem Komiker in den Weg legt. Bei genauerer Betrachtung wird nicht der Koffer selbst komisch, sondern seine Verwendung durch die Frau, die ihn ungünstig platziert. Für die komische Wirkung dieses Gags entsteht also ein Dreigespann zwischen dem Ding, einer dritten Person und dem Komiker selbst, wobei hier, die Störung, die schließlich für die Komik verantwortlich ist, auf eine dritte, unbeteiligt wirkende Person übertragen wird. Durch das Interagieren der zwei Personen mit dem Koffer entsteht Komik, Bergsons These trifft hier voll und ganz zu.

„Hulot, die Filmfigur, entwickelt keine Gags, sie stoßen ihr zu. Destruktion ist nicht intendiert, im Gegenteil, der Gag ist hier das Bemühen, die Kollision zu verhindern, den türkischen Honig aufzufangen, die Schlauchproduktion aufrechtzuerhalten, die Wasserfontäne unter Kontrolle zu halten.“¹⁹⁷ Eine der Szenen, die Brandlmeier beschreibt, trägt sich folgendermaßen zu: Hulot beobachtet einen Eiswagen, bei dem der türkische Honig sich immer weiter nach unten zieht.¹⁹⁸ Man merkt, wie sehr es Hulot beschäftigt, unbedingt will er hier eingreifen, um die Süßspeise zu retten. Aber er zögert und immer kurz bevor er sich dazu entschließt, doch einzugreifen, erledigt das bereits der Eisverkäufer. Er wird hier zum Bergsonschen „Hampelmann“¹⁹⁹: Hulot schwankt zwischen den beiden Standpunkten und kann sich nicht für einen entscheiden.

„Lassen wir den Menschen, der von [zurückgedrängten Gefühlen] beherrscht wird, zwischen ihnen schwanken. Sorgen wir vor allem dafür, daß dieses Schwanken ganz offenkundig mechanisch wirkt, weil es einem bekannten kindlichen Muster folgt: Dann bekommen wir das Bild, das wir bisher nur in lächerlichen Gegenständen gesehen haben. Wir sehen etwas Mechanisches in etwas Lebendigem. Wir haben die Komik.“²⁰⁰

M. Hulot überlegt hier ständig hin und her. Soll er die Süßspeise auffangen oder nicht. Man sieht Hulot seinen Kampf mit sich selbst deutlich an. Er schaut sehr lange zu, wie sich der

¹⁹⁶ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:24f.

¹⁹⁷ Brandlmeier, *Filmkomiker*, S. 183.

¹⁹⁸ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:18.

¹⁹⁹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 61f.

²⁰⁰ Ebenda S. 61.

Türkische Honig immer weiter nach unten zieht, will hingehen, um das Hinunterfallen zu verhindern, traut sich aber dann doch nie. Für Georg Seeßlen entsteht körperliche Komik ebenfalls „[...] aus der Diskrepanz dessen, was der Körper tun will, und dessen, was er tun soll.“²⁰¹ Dieses Hadern mit sich selbst wird in dieser Situation stark betont. Als unbeteiligter Tourist sollte sich Hulot aus der Situation heraushalten, aber durch seine Gutmütigkeit versucht er ständig und überall zu helfen. In dieser Szene sieht man der Figur ihren Kampf mit ihrem Inneren deutlich an. Der Wille, hinzugehen wird aber vom Körper unterbrochen, der ihn immer wieder an seinem Vorhaben hindert. Ein Schwanken zwischen innerer und äußerer Form wird sichtbar, was besonders komisch wirkt, die Aufmerksamkeit wird auf den Körper gelenkt, während man Zeuge von Hulots innerem Kampf mit sich selbst wird.²⁰² Ausschlaggebend für das Komische ist Hulots Reaktion auf den Honig, der ohne Hulots Hin- und Herlaufen nicht komisch wirken würde. Es braucht hier für die komische Systemstörung also wieder eine Wechselbeziehung zwischen komischer Figur und einem Ding.

Die Verwandlung des Dings

Tati spielt gerne mit der Funktion oder Bedeutung der Dinge, mit denen Hulot und andere Menschen interagieren. Durch das Herauslösen aus einer ursprünglichen Verwendungsmöglichkeit und einer neuen Verwendungsmethode kommt es in Zusammenhang mit Gegenständen zur Erzeugung einer komischen Situation. Oft werden die Dinge ihrer ursprünglichen Verwendung enthoben. In PLAYTIME wird durch Hulots Eingreifen aus einem Schwamm ein Stück Käse. Als er sich mit Barbara unterhält, gehen die beiden an Marktständen vorbei. Von einem Stand, der Putzschwämme verkauft, fällt ein Schwamm herunter und Hulot schiebt ihn im Vorübergehen mit dem Fuß unbemerkt weiter. Als die beiden dann vor einem Käsestand stehen bleiben und der mitgeschleifte Schwamm vor Hulot auf dem Boden liegt, legt er ihn zu den Käsestücken dazu.²⁰³ Ein Gegenstand wird wegen seiner Ähnlichkeit mit einem anderen in einen neuen Bedeutungszusammenhang gebracht, der von der Figur Hulot allein hervorgebracht wird. Als Hulot Barbara wenig später ihr Geschenk überreichen möchte, wird er an der Kasse aufgehalten. Da er den Durchlass übergehen möchte, bahnt sich Hulot seinen Weg neben der Kasse vorbei. Er hält die langen Griffe der Kochtöpfe neben ihm für denselben Durchgang an der Kasse und schiebt sie

²⁰¹ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 23.

²⁰² siehe dazu ausführliche Erläuterung im Kapitel 2.2.

²⁰³ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 1:51.

beiseite.²⁰⁴ „Die Verwandlung des Objektes ist die Antwort des Komikers auf die Tücke des Objektes. Er verwandelt es [...] von einem allgemein, aber eindeutig brauchbaren Gegenstand in ein nur noch individuell (von ihm), aber in einer Vielzahl von Funktionen brauchbares Vehikel.“²⁰⁵ Zu einem eher weniger brauchbaren Gegenstand wird ein Boot gemacht, als Hulot sich mit ihm beschäftigt. In seiner Unachtsamkeit steigt Hulot ins Boot hinein, um an einen Farbtopf zu gelangen, wobei es in der Mitte einbricht. Dennoch paddelt Hulot aufs Meer hinaus, im Wasser klappt das Boot kurz darauf zusammen und umschließt Hulot in sich. Das Boot kippt und wirkt wie ein riesiges Maul.²⁰⁶ Als Hulot von innen auch noch die Plane einreißt, und sich befreien möchte, entstehen riesige „Zähne“. Die verschreckten Badegäste glauben, ein Hai schwimme auf sie zu und verfallen in Panik. Niemand ahnt, dass es wieder nur Hulot ist, der aus Versehen dieses Chaos verursacht und gar nichts von seiner Wirkung mitbekommt. Das Boot wird unter Hulots Einwirkung komisch, sein Aussehen erinnert zudem an etwas Lebendiges, was zusätzlich Komik hervorruft. Das Boot wirkt nun wie ein mechanisch funktionierender Hai, also etwas Mechanisches, das vermenschlicht wird. In all diesen Beispielen braucht es die komische Figur Hulot, damit eine Systemstörung passieren kann. Ohne seine Einwirkung wären weder die Kochtöpfe, noch der Käse, noch das Boot komisch. Das komische Potential der Gegenstände ist bis hier noch nicht voll entwickelt, es braucht jemanden, der sie komisch werden lässt. Besonders in frühen Werken kommt Hulots Tollpatschigkeit und die daraus resultierende Störung im System noch stark zum Vorschein, wohingegen spätere Beispiele immer deutlicher machen, dass Hulot selbst ein Opfer eines ihn umgebenden Systems geworden ist.

Nicht nur Hulot, auch andere Figuren nutzen Gegenstände auf ihre individuelle Art und Weise. Die Loslösung der ursprünglichen Nutzung eines Dings wird auch in TRAFIC verdeutlicht, als eine Gruppe Jugendliche Marias Hund Piton durch eine Fellweste ersetzen.²⁰⁷ Ihre Ähnlichkeit mit Marias Hund wird durch einen angebrachten schwarzen Knopf betont, der als Schnauze dienen soll. Die Weste wird noch an eine Leine gebunden und unter einen Hinterreifen von Marias Auto gelegt. Als Maria zum Wagen zurückkehrt, entsteht für sie der Eindruck, sie hätte aus Versehen ihren eigenen Hund überrollt. Hulot, der sofort auf das Schluchzen seiner Kollegin reagiert und heran geeilt kommt, durchschaut den Streich jedoch sofort, als er die Weste vom schweren Reifen befreit. Er möchte Maria

²⁰⁴ Ebenda, 1:52f.

²⁰⁵ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 30.

²⁰⁶ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:36.

²⁰⁷ *Trafic* (Orig. STUDIOCNAL, Frankreich 1971), 1:13f.

beruhigen und ihr das Missverständnis erklären, doch sie hört nicht zu. Deswegen versucht Hulot pantomimisch, ihr zu zeigen, dass es sich hier nur um eine Weste und nicht um ihren Hund handelt. Er putzt sich die Schuhe auf der Weste ab, reißt den Knopf, der die Schnauze darstellen sollte, herunter. Doch all seine Versuche scheitern, da Maria meint, er mache sich über den toten Hund lustig. Anstatt ruhiger zu werden, wird Maria immer hysterischer. Schlussendlich möchte Hulot die Weste anziehen, um zu demonstrieren, dass es sich um ein Kleidungsstück handelt. Dabei wackelt er mit der Weste so oft hin und her, dass Maria meint, ihr Hund sei doch nicht gestorben. Kurz darauf läuft ihr derselbe Hund dann entgegen, Maria erkennt Hulots gut gemeinte Absicht und bedankt sich, sodass sich die missliche Situation auflöst.²⁰⁸ Die Komik in dieser Situation geht anfangs von dem Kleidungsstück aus, das durch sein äußeres Erscheinungsbild für einen Hund gehalten wird. Durch die Verwendung der Weste durch die Jugendlichen wird sie ihrer ursprünglichen Funktion entzogen und dient einem neuen Zweck. Erst später entsteht die komische Situation, als Hulot mühsam versucht, die Lage aufzuklären.

Auch in *PLAYTIME* ergibt sich eine ähnliche Situation, bei der von Hulots Doppelgänger eine Stehlampe zu einer Haltestange im Bus verwandelt wird.²⁰⁹ Er hält sich während einer Busfahrt an der Stehlampe eines anderen Fahrgastes fest, da er sie für eine Halterung im Bus hält. Als Hulot wenig später zusteigt, tut er Selbiges. Als der Fahrgast mit der Stehlampe aussteigt, folgt im Hulot gedankenversunken aus dem Bus hinaus, bis er auf seine falsche Verwendung der Stehlampe hingewiesen wird. Die falsche und damit komische Verwendung der Stehlampe geht hier in erster Linie von Hulots Doppelgänger aus. Andere Figuren beginnen also auch, Dinge neu zu verwenden, Hulot, der es den anderen nur gleich tun will, stößt hinzu.

Müllers These, die ja von einer alleinigen Komik der Gegenstände ausgeht, passt hier noch nicht. In all diesen Situationen braucht es Menschen, die Dinge gebrauchen, mit ihnen umgehen, damit sie lächerlich werden. Aber bereits hier schwingt eine Komik der Gegenstände mit. Tati spielt mit der Ähnlichkeit und mit der Verwechselbarkeit der Dinge, damit ein Schwamm erst zum Käse, ein Boot zum Hai und eine Stehlampe zur Haltestange werden können. Natürlich müssen Hulot und andere Figuren sich mit ihnen auseinandersetzen. Von alleine wäre ein Schwamm oder eine Stehlampe hier noch nicht zum Lachen. Ich bin dennoch überzeugt davon, dass die Systemstörung, die durch die Gegenstände hervorgebracht wird, bei Tati nie nur dem Menschen zuzuschreiben ist. Bei der

²⁰⁸ Ebenda, 1:15ff.

²⁰⁹ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:44ff.

weiteren Auseinandersetzung Hulots bzw. François` mit Gegenständen gehe ich im Gegensatz zu Bergson davon aus, Komisches auch bei Gegenständen alleine vorzufinden, ohne dass ein Mensch bewusst davon Gebrauch macht. Aus diesem Grund stützte ich mich im Folgenden zusätzlich auf Müllers theoretischen Grundsatz.

These 2: Das Ding als Ausgangspunkt von Komik

In weiterer Folge ist in Tatis Filmen immer deutlicher erkennbar, wie unzureichend Bergsons These ist, die sich auf keine alleinige Komik der Gegenstände stützt. Für viele Beispiele ist Müllers These besser anwendbar. Darin geht er davon aus, ein Gegenstand könne auch von sich aus, ohne die Einwirkung menschlichen Handelns, komisch wirken: „Es gibt also nicht nur eine mit dem Menschen verbundene Komik, sondern auch eine Komik der Gegenstände [...]“.²¹⁰ Müller geht weiters davon aus, dass uns als Menschen nur organische Bewegungen natürlich erscheinen und diese somit noch nicht komisch sind.²¹¹ Folglich „[liegt] [d]ie Komik der Gegenstände [...] in dem Umstand, daß sich diese nicht organisch, von einer Seele oder einem Verstande geleitet, bewegen, sondern ganz idiotisch und stereotyp.“²¹² Gegenstände sind also gerade dadurch komisch, weil sie eben nichts Menschliches, keine fließenden, natürlichen Eigenschaften besitzen.

Im Folgenden soll durch Beispiele erläutert werden, warum auch Müllers These bei Tati Anwendung findet. Die Gegenstände, die man vorfindet, besitzen zu einem hohen Maß ein komisches Potential, das nicht erst durch den Menschen produziert werden muss. Bereits François wird Opfer eines Gegenstandes, der ihm entgleitet und sich der geltenden Norm entgegenstellt. Gemeint ist sein Fahrrad, das er an ein Auto lehnt. Als ein Auto wegfährt, rollt mit ihm auch François` Rad mit davon. Kurz darauf löst es sich aber vom Wagen und fährt alleine, ohne Lenker oder anderer Hilfestellung die Straße entlang. Es folgt der vorgegebenen Straße, was die Passanten verwundert, an denen es vorbeifährt. François läuft dem Rad hinterher, kann es aber nicht einholen, bis es sich von ganz alleine gegen eine Hausmauer lehnt und stehen bleibt.²¹³ Abgesehen davon, dass es komisch wirkt, wenn François verzweifelt seinem entflohenen Rad hinterherläuft, entsteht die Komik ohne Verbindung zum Menschlichen. Das Rad wird wie von Geisterhand gelenkt, es entsteht eine Situation, die es außerhalb der Filmwelt so nicht geben kann. Tati belebt tote Objekte, um

²¹⁰ Müller, *Theorie der Komik*, S. 152.

²¹¹ Vgl. Ebenda, S. 153.

²¹² Ebenda, S. 153.

²¹³ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 1:04, 1:05f.

den Figuren auf diese Weise Steine in den Weg zu legen. Diese Form des konkret komischen Dings ohne die Einwirkung eines Menschen findet sich nur beim selbstständigen Rad. Wenn Bergson meint, es ist zum Lachen, wenn uns eine Person an ein Ding erinnert, könnte man in diesem Fall den Versuch wagen, seine These zu reversieren und davon ausgehen, dass ein Ding komisch wirkt, wenn es an einen Menschen erinnert. In diesem Fall könnte man das entflohene Rad als trotzig Person betrachten, die sich vor ihrer Arbeit drücken möchte und einfach davonfährt. In diesem Fall gebraucht das Fahrrad jedoch niemand und trotzdem wirkt die Situation komisch, und zwar schon bevor François seinem entglittenen Gefährt nachläuft. Fährt nun ein Rad ohne einen Lenker alleine durch die Gegend, ist das in höchstem Grade von der Norm abweichend, was nach Müller ausschlaggebend für Komik ist.²¹⁴

Nicht nur das Fahrrad weicht bei Tati von der Norm ab. In der chronologischen Auseinandersetzung der Figur mit Dingen, fällt auf, dass Tati in späteren Werken immer mehr die Dinge selbst komisch gestaltet. Sei es durch ihr Design oder durch ihr bloßes unnützes Vorhandensein. Diese Eigenkomik entwickelt sich bei Tati im Zuge der Industrialisierung. Wird der Schauplatz in die moderne Stadt verlegt, werden auch die Güter, die man dort vorfindet, immer abstruser. Aus diesem Grund finden sich die Beispiele vorrangig aus Tatis PLAYTIME und MON ONCLE, in denen er sich auf seine Art über den Massenkonsum und Luxus lächerlich macht.

In MON ONCLE sind das vor allem die Küchenutensilien und das Geschirr, das von sich aus komisch wirkt. In Arpels Küche kommt ein unten abgerundeter Krug mit teilweiser Gummibeschichtung zum Vorschein. Durch seine Abrundung ist bereits ein Fehler im Grundnutzen des Kruges enthalten: Man kann ihn nirgends hinstellen, ohne den Inhalt dabei zu verschütten. Fällt der Krug zwar optisch ins Auge, ist er in höchstem Maße unpraktisch. Allein dieser Umstand bestimmt den Gegenstand dazu, komisch zu sein, weil er abnormal ist. Hinzu kommt, dass Hulot den Gummikrug auf seine Sprungfähigkeit testet, was ihm gut gelingt, bis er sich den dazugehörigen, gewöhnlichen Gläsern widmet und auf die gleiche Wirkung wie beim Krug hofft. Leider gehen die Gläser, die ja keinen Gummiboden haben, zu Bruch.²¹⁵

Man lacht hier anfänglich über den unnütz gestalteten Krug, der dann auch noch in die Höhe springt, was ja in dieser Situation eher unerwartet passiert. „Das Gegenteilige und

²¹⁴ Vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 151.

²¹⁵ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:35f.

Unnormale und Gegenständliche ist also das Komische [...]“.²¹⁶ Als Hulot zum Essen zu seiner Schwester kommt, stellt sie ihm einen zusätzlichen Stuhl zum Tisch. Das Metallgestänge lässt keine besondere Gemütlichkeit erwarten. Als sich Hulot in diesen viel zu tiefen Sessel setzt, wirkt er wie ein hilfloses Opfer in einem Netz.²¹⁷ Durch seine Körpergröße und dem niedrigen Stuhl wirkt die Situation noch lächerlicher, da Hulot im Vergleich zu dem Designstuhl wie ein Riese erscheint:

„Viele Gebrauchsgegenstände machen uns einen komischen Eindruck, oft ohne daß wir den Grund dafür sogleich anzugeben vermöchten. Vielleicht entsprechen sie nicht den Körpermaßen und gegliederten Bewegungen des Menschen, für den sie geschaffen sind, dienen also nicht genau ihrem Zwecke.“²¹⁸

Aber nicht nur er wirkt in dem hypermodernen Haus mit seinen Möbeln in der Designlandschaft verloren. Der Tisch ist zu klein, alles ist darauf ausgelegt, hübsch auszusehen, von Funktionalität keine Spur. Müller bringt als Abweichung der Norm, die für eine komische Wirkung verantwortlich ist, Beispiele von Möbeln, die nur die halbe oder doppelte Höhe haben und geht davon aus, dass man bei ihrem Anblick lachen muss. Komisch ist es auch dann, wenn sich ein Erwachsener auf einen viel zu kleinen Stuhl setzt.²¹⁹ Hulot erweckt durch seine Körpergröße oft den Eindruck, die Möbel wären viel zu klein für ihn gestaltet. Die Gegenstände, mit denen sich M. Hulot herumschlagen muss, ob Möbel oder Geschirr, erfüllen von sich aus nicht die Anforderungen, denen sie eigentlich standhalten sollen. Ein Krug, den man nicht abstellen kann, ein zu tiefer Sessel und ein zu kleiner Tisch werden schnell zum nutzlosen und hinderlichen Krempel.

„Unbrauchbare Gegenstände“ oder „Unnötiger Kram“ könnte auch das Motto der Messe aus PLAYTIME sein, zu der Hulot hineingedrängt wird. So findet man dort eine Brille, die man hochklappen kann, um sich bequemer schminken zu können, einen batteriebetriebenen Besen mit Beleuchtung oder einen Mülleimer im altgriechischen Stil.²²⁰ Eine erstaunliche Erfindung ist die Türe, die leise zufällt, da der Firmenchef ein neues Material erfunden hat, das zwar wie Holz aussieht, aber lästigen Lärm durch Zuschleudern von Türen vermieden werden kann. All diese Gegenstände haben einen Zweck: den Massenkonsum lächerlich zu machen. Die Gegenstände aus PLAYTIME werden als unverständlich, unergonomisch, unmenschlich und unfunktional beschrieben.²²¹ Die Dinge wirken von sich aus lächerlich, Hulot braucht beinahe nichts dazu beitragen, um eine Störung seiner Umwelt auszulösen.

²¹⁶ Müller, *Theorie der Komik*, S. 149.

²¹⁷ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:33f.

²¹⁸ Jünger, *Über das Komische*, S. 20.

²¹⁹ Vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 151.

²²⁰ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:31f.

²²¹ Vgl. Kruse, „PLAY TIME und Design“, S. 98.

Das erledigen die Produkte selbst. Wie die anderen ist Hulot als Opfer der Produktwelt um ihn herum zu sehen. Seine Rolle als Systemstörer tritt in diesem Zusammenhang zurück, durch die Gegenstände selbst wird Komik vermittelt. Geht man von einer alleinigen Komik der Gegenstände bei Tati aus, so ist es dahingehend gemeint, dass diese sowohl alleine möglich ist, es aber manchmal Hulot und andere Menschen als Verbindung zu den leblosen Objekten braucht, um die Komik der Gegenstände sichtbar zu machen. Es entsteht eine komische Wechselwirkung zwischen den Figuren und den Gegenständen. Der Krug in Arpels Küche müsste vollkommen aus Glas, die Türe der Messe aus Holz sein, um hier nur Hulot als Systemstörer zu sehen. Doch das tut Tati nicht, bei ihm haftet den Gegenständen selbst eine komische Wirkung an.

Komische Möbel

Während Hulot im Wartezimmer auf M. Giffard wartet, begutachtet er einen Sessel, setzt sich und steht kurz danach wieder auf. Dabei wirkt er unruhig, unter Druck, er kann nicht ruhig sitzen bleiben. Bis ein anderer Mann eintritt, untersucht Hulot zwei weitere Sessel.²²² Dabei passiert zwar nichts Komisches, doch allein die Tatsache, dass sich Hulot so intensiv mit den schicken Möbeln auseinandersetzt, als wären sie etwas Außergewöhnliches, zeigt die komische Grundstimmung, die in dieser Szene eindeutig in der Luft liegt. Hulot tut gerade so, als hätte er noch nie einen Sessel gesehen, ist verwundert über dessen Material und Design.

Vor allem Sofas und Stühle wirken auf den ersten Blick sehr modern und bequem, bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, wie unpraktisch die Möbelstücke eigentlich gestaltet sind. Die unzähligen schwarzen Sessel, die man in PLAYTIME findet, haben Sitzflächen, die nach einer Berührung verformt bleiben und sich nur langsam in ihren ursprünglichen Zustand zurück dehnen – eine Eigenschaft, die Hulot zufällig entdeckt.²²³ Der Stuhl wird zwar erst dann komisch, wenn sich Hulot hinsetzt und das Material quietscht, hat aber eben diese komische Grundeigenschaft in sich, die, durch die Nutzung von Hulot, sichtbar gemacht wird. Dem Sessel muss also von sich aus etwas Eigenwilliges anhaften, was ihn komisch werden lässt. Hätte sich Hulot auf einen gewöhnlichen Stuhl gesetzt, der nicht quietscht oder einsinkt, wäre das von sich aus nicht komisch gewesen. Aber durch seine Grundeigenschaft, die durch Hulot sichtbar gemacht wird, erhält der Stuhl eine komische Eigenschaft, wird zum komischen Attribut. Müller meint diesbezüglich: „Die komische Wirkung liegt bei diesen

²²² *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:16ff.

²²³ Vgl. Kruse, „PLAYTIME und Design“, S. 97.

Attributen in der Erinnerung, die sie in stereotyper Wiederkehr an früher gesehene komische Situationen hervorrufen.“²²⁴ Ab Hulots „Enttarnung“ der schwarzen Sessel im Bürogebäude wird man auch später auf der Messe auf sie aufmerksam und muss schon lachen, ohne dass sich jemand auf sie setzt. Die Komik, die von den Möbeln ausgeht, findet also in PLAYTIME einen Höhepunkt. Einerseits die universalen schwarzen, eckigen Sessel, die man an jeder Ecke im Bürohaus, der Messe und den Wohnungen wiederfindet. Andererseits die edlen Stühle aus dem Royal Garden-Restaurant, die auf den Rücken der Gäste Abdrücke hinterlassen und die für die Deformierung der Kleidung der Kellner verantwortlich sind.²²⁵ Die Komik geht hier ebenfalls von den Möbeln selbst aus, die dann durch den Menschen nur noch zur Schau gestellt wird, jedoch nicht erzeugt wird.

Neben den eigenwilligen Sitzgelegenheiten kann man Hulots Kleidung selbst als eine Ansammlung komischer, gegenständlicher Attribute sehen, die Müller bereits bei seinen Vorgängern findet.

„Dabei erscheinen die Gegenstände viel komischer als die Darsteller und diese wiederum erscheinen komisch durch gegenständliche Attribute, wie den Melonenhut, den biegsamen Spazierstock, oder die zu großen Schuhe Chaplins, den Strohhut Buster Keatons, und was dergleichen Beispiele mehr sind.“²²⁶

Hier wären also die unverkennbaren Kleidungsstücke von François oder Hulot auch anzuführen. Wir lachen also bereits dann, wenn wir von Weitem Hulot mit Regenmantel, Schirm, Hut und Pfeife zu Gesicht bekommen, weil er uns an die zahlreichen komischen Situationen erinnert, die wir schon mit ihm erleben durften, sodass bereits an der Figur selbst eine Komik der Gegenstände vorhanden ist. Das ist auch einer der Gründe dafür, weshalb die hervorgebrachte Komik durch die Hulot-Doppelgänger möglich gemacht wird.

Ein weiteres Beispiel für einen Gegenstand als komisches Attribut ist die Schminkebrille auf der Messe in PLAYTIME. Beim Händeschütteln mit dem Direktor der Golden Silence Firma zerbricht Hulot unbeabsichtigt dessen Brille.²²⁷ Die mittig gebrochene Brille des Direktors wirkt nun so wie die neu erfundene Schminkebrille der Damen, ist ein komisches Attribut nach Müller geworden, die an die Dame am Stand mit den Make-up-Brillen denken lässt und deshalb den Direktor lächerlich macht.

In MON ONCLE und PLAYTIME kämpft Hulot vorrangig mit Alltagsgegenständen einer komplizierten, den Alltag erschwerenden, sterilen Umgebung, die vor allem durch das verkomplizierte und unnütze Design der Dinge selbst erzeugt wird, was einen Großteil der

²²⁴ Müller, *Theorie der Komik*, S. 164.

²²⁵ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 1:09ff.

²²⁶ Müller, *Theorie der Komik*, S. 148.

²²⁷ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:39f.

Komik in Bezug auf die Dingwelt hervorbringt. Hulot ist wieder einmal der Einzige, der dieses System der Dinge hinterfragt und zu verändern versucht. Es wird deutlich, wie sehr Hulot seine Umgebung untersucht, hinterfragt, sie nicht einfach nur hinnimmt. Er ist neugierig, was schlussendlich dazu führt, manche Gegenstände von einer anderen, lächerlichen Seite her zu betrachten und vor allem zu erkennen. Es mag einerseits stimmen, dass die Komik mancher Dinge erst durch den Menschen hervorgebracht wird, was vor allem die Beispiele zeigen, für die Bergsons These grundlegend ist. Bei Hulot scheint es so, als wäre er nicht dazu da, Komik mit den Gegenständen erst zu erzeugen, sondern vielmehr einen unsichtbaren Schleier, der das Lächerliche der Gegenstände verbirgt, abziehen. Dadurch wird das Komische der Dinge, das bei Tati allgegenwärtig ist, besser wahrnehmbar und sichtbar. Hulot ist somit nicht als Systemstörer, sondern als jemand zu sehen, der die Sichtweise auf das System zu ändern versucht.

These 3: Mischformen oder: Die Verkettung der Umstände

Im Folgenden soll klar gemacht werden, dass bei Tati nicht immer eine klare Einbettung der Situation möglich ist und es viele Mischformen zwischen Menschen, die einen Gegenstand komisch werden lassen, und komischen Gegenständen gibt. Viele Instanzen spielen zusammen, um folgende Situationen hervorzubringen.

Hulot ist in *LES VACANCES DE M. HULOT* damit beschäftigt, am Strand ein Boot anzumalen. Dabei steht der Farbtopf neben ihm im Sand und wird von den Wellen zur anderen Seite getragen, sodass er ständig auf der anderen Seite des Bootes zum Stehen kommt. Als Hulot am Strand ein Boot streicht, wird der Farbtiegel von den Wellen hinter ihm hin und her getragen. Hulot taucht so automatisch in den Tiegel, dass ihm dessen Bewegung gar nicht auffällt, bis sich der Farbtopf plötzlich auf der gegenüber liegenden Seite Hulots befindet.²²⁸ Seine Geste wird unbewusst automatisch ausgeführt. Hulots Einwirken bei diesem Gag ist sekundär, denn die Komik entsteht eigentlich durch das selbstständige Wandern des Gefäßes. Hulots Verwirrtheit ist nur die Reaktion darauf. Bei manchen Dingen bei Tati hat es den Eindruck, als würden sie die Figur für ihre komischen Zwecke missbrauchen, nicht umgekehrt. Das Ding wird zum primären Gagträger und nutzt Hulot, zum Vorschein gelangen zu können. Es ist von sich aus abnormal, dass sich der Farbtiegel wie von Geisterhand geführt um Hulot bewegt. Hulot tut nichts mit dem Tiegel, es braucht in dieser Situation dennoch beide, um Komik zu erzeugen. Es entsteht eine Mischform, aus der

²²⁸ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:33ff.

nicht klar hervorgeht, ob der Mensch das Ding komisch werden lässt oder das Ding alleine komisch ist. Hulot nutzt den Farbtopf eigentlich nicht, er umwandert ihn alleine durch den Wellengang. Ein Farbtopf, der auf den Wellen tanzt ist an sich auch nur minder komisch. Es sind die Umstände, die hier ineinandergreifen und so die Szene komisch werden lassen. Der Komiker, der eigentlich arbeiten will und der eigensinnige Topf, der sich ihm entgegenstellt. Nicht nur Hulot, auch andere Figuren haben es in Verbindung mit der Handhabung so mancher Gegenstände schwer. Eine Frau ist im Royal Garden an ihren Sessel gewöhnt, dass sie eine Stuhllehne für den ganzen Stuhl hält, als ein Kellner mit einem kaputten Stuhlteil an ihrem Bein anstößt und sie diese Geste fehlinterpretiert und meint, man rücke ihr den Stuhl zurecht. Die Frau setzt sich peinlicherweise unfreiwillig auf den Boden.²²⁹ Schon Bergson sah darin eine komische Grundsituation, führt diese aber nicht auf den Gegenstand, sondern auf das menschliche Fehlverhalten zurück. „Die Gewohnheit hatte [ihre] Bewegungen diktiert. [Sie] hätte diese unterbrechen oder ändern sollen. [...] [Sie] bewegte sich mechanisch weiter.“²³⁰ Bergson führt weiter aus, dass es ihr wegen des schon erreichten Tempos oder ihrer Ungelenkigkeit nicht mehr möglich war, ihre Bewegung zu stoppen.²³¹ Hätte jemand der Frau einen ganzen Stuhl weggeschoben, wäre Bergsons Feststellung eher passend. Weil es sich aber nur um die Stuhllehne handelt, was an sich schon komisch wirkt, weil die Sitzfläche von Anfang an in diesem Moment gar nicht vorhanden ist, geht die Komik hier eindeutig als eine Art Hybride zwischen Mensch und Stuhl hervor. Hier gehe ich einerseits von einer alleinigen Komik der Stuhllehne aus, da es sich hier um den Wiedererkennungswert, um ein komisches Attribut an sich, handelt. Natürlich wird es erst dann lächerlich, als sich die Dame zu Boden setzt. Wieder kann man nicht eindeutig von einer alleinigen Komik des Menschen oder des Gegenstandes sprechen.

Eine weitere Verkettung der Umstände, bei der man nicht eindeutig sagen kann, wer oder was das Komische der Situation auslöst, zeigt ein frühes Beispiel aus LES VACANCES DE M. HULOT, bei dem ein Autoreifen zum Blumenkranz umfunktioniert wird. Wegen einer Autopanne fährt Hulot mit seinem Amilcar auf ein Friedhofsgelände, wo gerade eine Beerdigung stattfindet. Beim Reifenwechseln legt er den kaputten Reifen auf den mit Laub bedeckten Boden. Am Reifen bleibt das Laub kleben, sodass er nun die Gestalt eines Trauerkranzes angenommen hat. Ein eifriger Begräbnismitarbeiter nimmt Hulot den Reifen

²²⁹ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 1:37.

²³⁰ Bergson, *Das Lachen*, S. 18.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 17f.

ab und legt ihn zu den anderen Gestecken.²³² Wieder passiert hier die Verwandlung der Dinge selbstständig, ohne Hulots direkte, besonders auffallende Einwirkung. „This impossible situation has its own modicum of truth: inner tubes do have the same shape as wreaths; and, when they are covered with leaves, the resemblance is enhanced.“²³³ Wieder ist einerseits der Reifen, der mit Laub bedeckt wird, von sich aus nicht komisch, sondern erst dann, als er im Rahmen der Situation von einem Bediensteten zum Bouquet gemacht wird. Man könnte sagen, der Reifen wird deswegen komisch, weil ein Mensch fälschlicherweise von ihm Gebrauch macht, wobei der Reifen, der dann wie ein Kranz aussieht, auch alleine komisch werden kann, wie man in weiterer Folge sieht, als dem hängenden Kranzreifen wenig später die restliche Luft ausgeht und ein Trauergast verwundert den eigentümlichen Kranz begutachtet. Hier wäre also zu Beginn der Szene Bergsons These, in weiterer Folge aber auch Müllers These passend. Wieder kann nicht eindeutig von einer alleinigen Systemstörung Hulots gesprochen werden.

Besonders deutlich zeigt sich das bei einer Begebenheit, wo sich am Strand in LES VACANCES DE M. HULOT eine Schiffshalterung löst und ein Mann dadurch abrupt gestört wird, als er gerade das Boot bepinselt.²³⁴ Hier sieht man den Auslöser dieses Geschehens nicht. Es könnte der kleine Dennis gewesen sein, der am Strand anderen Urlaubern Streiche spielt. Es könnte aber auch Hulot gewesen sein, der aufgrund seiner schnellen Reaktion, wenn er etwas angestellt hat, wieder das Weite gesucht hat. Die Halterung könnte sich ganz von alleine gelöst haben oder der Verantwortliche wurde wieder einmal durch Hulot abgelenkt und war deshalb unachtsam. In diesen Momenten wird deutlich: Hulot muss nicht zwingend anwesend sein bzw. nicht zu sehen sein. Als sich der Besitzer des Schiffs dann am Strand umschaute, um den Schuldigen ausfindig zu machen, steht Hulot an einem Mast eines Volleyballnetzes und trocknet sich hastig den Rücken mit seinem Badetuch ab.²³⁵ Er bemerkt jedoch nicht, dass er das Badetuch um die Stange herum geschwungen hat, was für den Bootsbesitzer äußerst verdächtig wirkt. Hulots Absicht ist es jedoch, jede Aufmerksamkeit von sich zu lenken, was ihm aber misslingt. Die Komik der Szene liegt darin, den tatsächlichen Auslöser für das Fiasko nicht direkt sehen zu können. Man kann Hulot als Verursacher hier nur vermuten. Lustig wird diese Situation, weil sich die Schiffshalterung scheinbar von alleine löst, bis man den nervösen Hulot zu Gesicht bekommt, der vom Schiffsbesitzer auffallend gemustert wird. Wieder ist es die Verkettung der Umstände, die

²³² *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:40ff.

²³³ Andrew C. Mayer, „The Art of Jacques Tati“, *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 10 (1), 1995, S. 19-23, hier S. 20.

²³⁴ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:16.

²³⁵ Ebenda, 0:17.

uns zum Lachen bringt, es reicht, eine gewisse Grundstimmung zu erzeugen. Hulot muss sich in dieser Situation gar nicht erst direkt mit der Halterung auseinandersetzen, sein verdächtiges Verhalten reicht für die Komik der Szene aus.

Es ist hier aber wichtig, das Lösen der Schiffshalterung für die Komik der Situation miteinzubeziehen, das bloße Abrocknen Hulots ohne die bösen Blicke des Mannes, der ihn anscheinend für den Sündenbock hält, wäre die Situation nicht so komisch. Wieder entsteht eine komische Verbindung zwischen Hulot, dem Schiffsbesitzer und der Schiffshalterung, die die Komik ins Rollen bringt.

Anders als Bergson möchte ich davon ausgehen, dass es zwar immer ein Zusammenspiel zwischen dem Gegenstand und dem Menschen ist, der die Komik erzeugt, aber die Gegenstände bei Tati selbst komisch wirken. Besonders im Hinblick auf eine Systemstörung kann man bei Tati selten von Hulot, wenn überhaupt von Menschen sprechen. Viele Dinge, mit denen man konfrontiert wird, besitzen eine gewisse Grundkomik, sei es durch ihre Größe, ihr Aussehen oder ihre Ähnlichkeit mit anderen Gegenständen, die von Tati genutzt wird. Im Allgemeinen möchte ich mich in Hinblick auf Tatis Gegenständen eher Müllers These anschließen. In nur wenigen Beispielen geht die Störung eindeutig alleine vom Komiker selbst aus. Komik entsteht viel öfter durch die Verbindung von Komiker mit einem komischen Gegenstand oder durch ein Ding selbst.

Fazit

Hulot reagiert, wie jeder, der sich zum ersten Mal mit hypermodernen Dingen auseinandersetzen muss. Er wirkt unangepasst, weil er sich eben nicht der Norm entsprechend verhält und die Dinge nicht wie selbstverständlich hinnimmt. Durch seine Unwissenheit was den Gebrauch so mancher Gegenstände angeht, entsteht eine unausweichliche, für seine Umwelt unerklärliche und lächerlich wirkende Situation.

Obwohl sich Hulot von den Dingen, die ihn umgeben eigentlich fern halten will, um nur keinen Fehler zu begehen, kommt er immer wieder in missliche Situationen. Reagiert Hulot nun nicht der Norm entsprechend, sieht Haberer darin eine Figur, die sich eigentlich bloß vernünftig verhält.²³⁶ Diese Auflehnung gegen die vorgegebene Ordnung passiert rein zufällig, gilt auch als Ausdruck Hulots Individualität.²³⁷

²³⁶ Vgl. Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 43f.

²³⁷ Vgl. Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 132.

Wie bereits verdeutlicht wurde, passiert die komische Interaktion mit Gegenständen bei Tati nicht nur in Verbindung mit seinen komischen Figuren, sondern auch mit dem Rest der Darsteller, was die komische Störung auf mehrere Ebenen aufteilt. Zum einen die aktive Verwendung eines Dings von einer Figur, die sich als falsch oder aufwändig herausstellt, sodass dadurch Komik erzeugt wird. In dieser Hinsicht hat die Komik bei Tati durchaus einen Bezug zu Bergsons Ausgangspunkt. Wenn Hulot in *MON ONCLE* während der Gartenparty seiner Schwester die Gartendekoration wieder zurück in den Boden steckt, dadurch aber die Wasserzufuhr des Brunnens stört, sodass dieser nicht mehr richtig funktioniert und die Gäste nassspritzt, kann hier von einem direkten Bezug auf den Menschen als Auslöser für die Komik der Situation gesprochen werden.²³⁸ Hulot wird hier tatsächlich zum Unruhestifter.

Zum anderen passiert die komische Wirkung durch äußere Einwirkungen, durch die Dinge selbst, die von Tati aus an sich schon nicht der Norm entsprechend gestaltet werden, um von sich aus schon Komik in sich zu tragen: „Der letzte Akt des Slapstick-Komikers ist der Übergang zum Autor: Er läßt die Dinge sich selbst lächerlich machen.“²³⁹ Solche Dinge finden sich oft bei Tati. Nicht Hulot ist mehr die Störung des Systems, sondern die Dinge selbst. Sie hindern den Menschen an einer unkomplizierten Nutzung und werden somit selbst komisch.

Die Systemstörung geht bei Tati und den Dingen einerseits zwar von seinen komischen Figuren und ihrer Interaktion mit den Gegenständen aus, in einigen Fällen aber von den Dingen selbst, die durch ihr Erscheinungsbild selbst lächerlich wirken, weshalb die komische Systemstörung nie ganz auf die Figur des M. Hulot übertragen werden kann.

„Dieser Kampf mit den Dingen ist bei Tati einseitig entschieden; der Komiker liegt ausgezählt am Boden, niedergeschlagen von der destruirenden und deformierenden Wirkung der Dinge. Wir sind am logischen Endpunkt des Slapstick angekommen: Die gesehenen und gehörten Dinge sind Träger des Gags.“²⁴⁰

Die Komik bei Tatis Gegenständen hängt oft mit der Selbstständigkeit der Dinge und dem Eigenleben zusammen, das sie entwickeln, dabei lässt Tati den Objekten kreatürliche Freiheit.²⁴¹ Auch Müllers These hat bei der Auseinandersetzung mit Tati dadurch einen Wahrheitsgehalt, die sich meiner These angleicht. In Bezug auf das gegenständlich Komische gehe ich davon aus, dass es bei Tati weniger den Menschen, als vielmehr die Dinge selbst braucht. Durch zahlreiche Mischformen wurde aber auch gezeigt, wie schwer es bei Tati ist, sich auf nur eine These zu stützen, beide finden Anwendungspotential.

²³⁸ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 1:05ff.

²³⁹ Brandlmeier, *Filmkomiker*, S. 196.

²⁴⁰ Ebenda.

²⁴¹ Vgl. Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 11.

2.4. M. Hulots Kampf mit der Maschine

Mensch und Maschine. Eine Allianz, die sowohl Nutzen als auch Verdruss bringen kann. Heutzutage gut erkennbar an dem allgegenwärtigen Computer. Oft wollen die Geräte nicht so, wie sie sollen und wie es dem Menschen dienlich wäre. Diese aufkommenden Konflikte können durchaus komisch gezeichnet sein. Besonders dann, wenn der Mensch, der sich der Maschine entgegenstellen muss, M. Hulot heißt. So entsteht eine Wechselwirkung zwischen Maschine und Mensch, bei der einerseits Hulot gegen die Maschine kämpfen muss, andererseits stellt sich die Maschine auch ihm entgegen. Wie dadurch Komik bei Tati hervorgebracht wird und wie sich die Systemstörung in dieser Hinsicht entfaltet, zeigt sich im Folgenden.

Grundlegend für Bergson ist die Tatsache, dass, um eine komische Wirkung hervorzubringen, etwas Mechanisches über dem Lebendigen liegen muss, etwas unnatürlich und dem natürlichen Lauf des Lebens widersprechend erscheinen muss. Leben ist wie die Bewegungen, die es kennzeichnen, fließend und nicht mit mechanischen Einwirkungen, die die Bewegung versteifen, durchzogen. Erkennt man einen solch mechanischen Bewegungsverlauf, wird der natürliche Fluss des Lebens gestört.²⁴² Ein solch in das Leben integrierter Mechanismus, beschreibt Bergson, ist für eine komische Wirkung ausschlaggebend.²⁴³ Er führt dazu, dass sich der Mensch selbst wiederholt. „Je exakter beide Vorstellungen – Mensch und Mechanismus – ineinander greifen, um so erschütternder ist die komische Wirkung [...]“²⁴⁴ Bei der Figur des M. Hulot wäre eine solche automatisierte Geste das Abklopfen seiner Pfeife an der Schuhsole, die sich in mehreren Filmen zeigt. In *LES VACANCES DE M. HULOT* verfängt sich ein Fuchsfell an Hulots Stiefel, als sich das „Maul“ des Teppichs in seinem Stiefel verhakt. Als er seine automatische Geste, nämlich das Abklopfen seiner Pfeife auf der Schuhsole vollführt, bemerkt er das tote Tier und erschrickt.²⁴⁵ Als in der Firma Plastac das Telefon läutet, hebt Hulot zwar ab, behandelt den Hörer aber so, wie er seine Pfeife gebraucht: Er klopft damit auf die Schuhsole und steckt ihn in die Manteltasche.²⁴⁶ Diese Geste passiert vollkommen automatisiert. Bergson stellt fest, eine Person sei wegen ihrer Zerstretheit lächerlich und wegen dem, was sich am ehesten wiederholt und nicht mit der Individualität einer Person verbunden ist.²⁴⁷ Beim Beispiel des Pfeife-Abklopfens könnte man Bergson hier widersprechen, da diese Geste

²⁴² Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 68.

²⁴³ Vgl. Ebenda, S. 31.

²⁴⁴ Ebenda, S. 30.

²⁴⁵ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:57.

²⁴⁶ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 1:20.

²⁴⁷ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 119.

sehr wohl mit Hulots Persönlichkeit und seinen Gewohnheiten in Verbindung steht und erst dadurch komisch wird.

Durch diese These, die davon ausgeht, dass mechanische Bewegungen beim Menschen immer komisch aussehen, weil sie unnatürlich sind und jeglicher Natürlichkeit widersprechen, kann man Hulot selbst als Maschinerie begreifen, die durch ihre Fehlfunktion ihre Umwelt auf komische Weise durchdringt und sich dem funktionierenden System entgegenstellt und widersetzt. Hulot funktioniert oft wie ein mechanischer Organismus, eine Mensch gewordene Maschine, die nützlich sein möchte, aber durch ihre andauernde Tatkraft genau das Gegenteil bewirkt. Versteht man das komische Universum, das man in Tatis vorfindet, als Maschinerie, die in der von ihm geschaffenen Welt funktioniert, ist M. Hulot als fehlerhafter Teil zu verstehen, der unwissentlich in dieses System eingreift, es zum Stottern bringt und dadurch Komik erzeugt. Führt man den Gedanken von Hulot als Maschine nun unabhängig von seinen Körperbewegungen fort, kann man ihn während seiner Interaktion mit Dingen, Menschen oder Räumen als maschinelles Werk ansehen, das durch sein untypisches, auffallendes Arbeiten als Chaosauslöser fungiert.

Hulot bedient Maschinen

Hulot kann nicht nur selbst als Maschinenteil komisch wirken, sondern auch seine Auseinandersetzung mit einer solchen. Am Kampf mit technisierten Gegenständen und Geräten muss sich der komische Held der Moderne bewähren.²⁴⁸ Die Maschinen, mit denen sich Hulot auseinandersetzt, sind oft von sich aus so komplex, dass die Maschine selbst zum Mittelpunkt der komischen Situation wird.²⁴⁹ Komplizierte Maschinen, die sich Hulot in den Weg stellen, finden sich besonders häufig in *MON ONCLE*. Die Maschine wird als Zeichen der Modernität von Hulots Mitmenschen verherrlicht. Sowohl das Haus von Hulots Schwester als auch die Firma seines Schwagers werden für Hulot zu einem gefährlichen Minenfeld. Im Gegensatz zu den Arpels, die sich in ihrer übermodernen Umgebung mehr oder weniger eingelebt und mit ihr arrangiert haben, stellt die maschinelle Ausstattung des Hauses für Hulot insofern ein Problem dar, als dass er sich mit solch einer Dingwelt noch nicht auseinandersetzen musste. Man kann annehmen, in Hulots Wohnhaus solch technischen Schnickschnack nicht vorzufinden. Darum hat er auch nie eine Ahnung davon, wie die Geräte in der modernen Küche funktionieren oder wozu sie eigentlich dienen sollen. Kommt

²⁴⁸ Vgl. Jurzik, *Der Stoff des Lachens*, S. 121.

²⁴⁹ Vgl. Tom Gunning, „Mechanism of laughter. The devices of slapstick“, *Slapstick Comedy*, Hg. Paulos, Tom/Rob King, New York [u.a.]: Routledge Chapman & Hall 2010, S. 137-151, hier S. 142.

Hulot mit einer Maschine in Verbindung, dann nur unfreiwillig und mit der Absicht, schnellstmöglich wieder das Weite zu suchen. Hulot ist mit der Küche der Arpels überfordert, er kennt die neuesten modernen Errungenschaften nicht, es fällt ihm sogar schwer, den Hängeschrank zu öffnen, weil alles mit einem komplizierten Mechanismus verbunden ist.²⁵⁰ Nachdem er den Bewegungssensor richtig aktiviert hat, öffnet sich plötzlich ein Schrank. Einen Krug dann wieder in den Kasten zu bekommen, schafft er nur mit Mühe und Not, da der Schließmechanismus für Hulot unerwartet und daher beinahe unbezwingbar wirkt.

Es wird dadurch erkennbar, wie absurd die maschinelle Umwelt an sich gestaltet ist. Die Geräte erleichtern den Alltag nicht, sondern verkomplizieren ihn, was den Menschen innerhalb des Systems aber nicht bewusst ist.

Hulot kann nicht mit den maschinellen Vorrichtungen umgehen und erzeugt deswegen auch ein Chaos in der Firma seines Schwagers. In der Plastac-Firma bittet ein Kollege Hulot, kurz auf eine Maschine zu achten, missinterpretiert aber Hulots Kopfbewegung als zustimmendes Nicken. Hulot hat giftige Dämpfe eingeatmet und ist aus diesem Grund nicht mehr ganz bei vollem Bewusstsein. Ohne dass Hulot es anfangs mitbekommt, spielt die Maschine verrückt und erzeugt einen überlangen Gummischlauch. Als Hulot das bemerkt, möchte er dem Treiben ein Ende setzen, doch das Gegenteil ist der Fall und die Maschine erzeugt im Schlauch zuerst Gummibläschen, danach wird der Schlauch abgebunden, sodass eine lange Kette aus Gummiwürsten entsteht.²⁵¹ Die Komik wird dadurch erzeugt, dass die Maschine eigentlich durch Hulots Unterlassung einer entgegenwirkenden Tätigkeit keinen fehlerlosen Schlauch, sondern eine Kette aus Würsten erzeugt. Die Maschine alleine verursacht den Wurstschlauch, noch bevor Hulot irgendeinen Knopf betätigt hat. Er wird hier zum Störer, weil er einmal nichts tut, anstatt sich in Dinge einzumischen. Es wirkt hier aber bereits eine von sich aus komplexe Maschinerie mit, mit der Hulot nicht umgehen kann. Hulot tut sich bei dem Bedienen der Maschinen schwer, weil er nicht in die moderne Welt passt. Das zeigt sich zuhause bei den Arpels, aber auch in der Firma.

Hulot versucht, aus diesem vorgegebenen Rahmen auszubrechen, indem er jegliche Technik verweigert: „Dabei stolpert er beinahe über alles, was ihm in der technisierten Welt von heute in die Quere kommt. Ebenso wie die Helden der Stummfilmkomödien kämpft Hulot tapfer gegen die Widrigkeiten der viel zu komplexen Zeit.“²⁵² Das Maschinelle stellt sich aber auch dem Portier des Bürogebäudes aus PLAYTIME entgegen, der sich lange mit der

²⁵⁰ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 0:35f.

²⁵¹ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich 1958), 1:22ff.

²⁵² Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 100.

riesigen Gegensprechanlage beschäftigen und verschiedene Knöpfe drücken muss, bis er endlich Hulot als wartenden Gast ansagen kann.²⁵³ Dabei ist der Aufwand, den der arme Mann betreibt sehr groß, nur um die richtige Tastenkombination herauszufinden, die diesen eigentlich einfachen Vorgang, erheblich verkompliziert.

Den Höhepunkt der menschenfeindlichen Maschinen bildet Tatis *MON ONCLE*. „Die Leute können ihre eigene Lebenswelt nicht mehr kontrollieren, weil sie zugelassen haben, daß die Mechanismen immer komplizierter undurchschaubarer wurden.“²⁵⁴ Alles funktioniert automatisch, das Eingangstor der Arpels, das Garagentor, die Haushaltsgeräte. Als Mme. Arpel den Staubsauger und die Küchengeräte aufdreht, kann man M. Arpel wegen des Lärms nicht mehr verstehen. Selbiges passiert, als Mme. Arpel ins Bad zu ihrem Mann kommt und sich dieser gerade rasiert. Die reden aneinander vorbei, weil sie sich akustisch nicht verstehen.²⁵⁵ Die Maschinen stellen in ihrer Funktion als unnötige Nutzgeräte eine Störung des Systems dar. Auch als Mme. Arpel ihren Freundinnen stolz ihre Küchengeräte vorführt, ertönen diese überlaut und wirken dadurch komisch, weil sie der Mensch so auf herkömmliche, leise Art und Weise nicht nutzen kann. Über *MON ONCLE* schreibt Brandlmeier:

„Der Film ist voll von bitterbösen Beispielen für eine Organisation, die den Menschen verplant, statt ihm behilflich zu sein, für Mechanisation, die den Menschen zum Anhängsel des Mechanismus macht, statt die Mechanik in seine Dienste zu stellen, für Schnelligkeit, die dem Menschen das Tempo aufzwingt, statt ihm Ruhe zu ermöglichen, für alle diese teuflischen Erfindungen eines Fortschritts, der zerstörerisch nur auf die effektivste Ausnutzung des Menschen aus ist und unter den verschiedensten Tarnungen wie Automobilmus, Cellophanismus, Chronometrismus einherschreitet.“²⁵⁶

Tati lässt seine komischen Figuren im Vergleich zu seinen Vorgängern des Slapsticks eher selten mit Maschinen interagieren, einzige Ausnahme bilden Autos, denen Tati besondere Aufmerksamkeit schenkt und die deshalb den Großteil von Hulots oder François` Auseinandersetzung mit Maschinen ausmachen.

Autos mit Charakter

Wenn Bergson meint, es wirkt komisch, wenn sich ein Mensch wie ein Ding bewegt, könnte man in Bezug auf die Autos bei Tati seine These umkehren und sagen: Es wirkt ebenso komisch, wenn eine Maschine „versucht“, menschlich zu sein, wodurch der Maschine ohne

²⁵³ *Playtime* (Orig. Frankreich 1967), 0:13f.

²⁵⁴ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 134.

²⁵⁵ *Mon Oncle* (Orig. Frankreich, 1958), 1:41.

²⁵⁶ Brandlmeier, *Filmkomiker*, S. 187.

des Bezugs auf etwas Menschliches eine alleinige komische Wirkung zukommt. Das Amilcar in LES VACANCES DE M. HULOT würde auch bei jedem anderen Fahrer seine überlauten Geräusche von sich geben. Auch den Autos aus dem Film mit dem bedeutungsvollen Titel TRAFIC sind menschliche Züge eigen, was die Grundvoraussetzung für die Störung des umliegenden Systems ist. Es wirkt so, als würden die Autos von sich aus gegen den Menschen ankommen wollen. Auf der Automesse führt ein Verkäufer einem potentiellen Kunden ein Auto vor. Dabei klappt er die Türen des Autos immer wieder sehr vorsichtig zu, als hätte er Angst, das Auto würde ihn wiederholt beißen. Seinen linken Zeigefinger hat er nämlich bereits einbandagiert und man kann vermuten, dass diese Verletzung durch eine Autotür entstanden ist.²⁵⁷

Nach einem Auffahrunfall, bei dem mehrere Fahrzeuge beteiligt sind, kommen die Autos alle auf ihre individuelle Art und Weise zum Stillstand. Bei einem Auto hebt sich das Heck, bis es steht, ein anderes dreht sich schnell um die eigene Achse, ein anderes rollt einem Reifen hinterher, um ihn zu „fressen“. Die Motorhaube klappt dabei ständig wie ein hungriges Maul auf und zu. Erst als der Reifen umfällt, bleibt auch das Auto stehen.²⁵⁸ „Diese automatische Bewegung ist aber nur insofern komisch, als sie einen Defekt darstellt, bei Wesen, die sich wie Menschen bewegen wollen, ohne deren Natürlichkeit zu erreichen.“²⁵⁹ So wirkt auch ein Auto komisch, bei dem es so wirkt, als wolle es einen Reifen essen, was ja auch einer menschlichen Tätigkeit gleichkommt.

Bei Tati kann es vorkommen, dass der Maschine selbst ein so hohes Maß an Komik eigen ist, die ohne die Einwirkung eines Menschen entsteht, besonders bei den Automobilen, die man in seinen Filmen zu sehen bekommt. In der Beziehung zwischen Auto und M. Hulot ist jedoch nicht ganz klar, wer wem entgegensteht, zumal Tati seinen Fahrzeugen oft ein gewisses Eigenleben einhaucht. Die Autos sollten weniger als leblose Triebwerke, als vielmehr lebendige Gefährten bei ihrem Zusammenspiel mit Hulot gesehen werden. Aber auch sie sind nicht fehlerfrei und haben Merkmale, die sie auffallend werden lassen. Zu allererst Maschine, ist den Autos doch eine gewisse Menschlichkeit eigen, die somit für das komische Potential verantwortlich ist. Das scheinbare Eigenleben der zu bedienenden Geräte, führt dazu, dem Auto oft Charakterzüge zuzuschreiben. Eigensinnig, langsam, stark, stur. Sobald das Auto „vermenschlicht“ wird, neigt es auch dazu, komisch zu sein. In Verbindung mit den Automobilen wird die Störung in LES VACANCES DE M. HULOT dadurch betont, dass Hulot vorrangig über den Charakter seines Amilcars vorgestellt wird.

²⁵⁷ *Traffic* (Orig. STUDIOCNAL, Frankreich 1971), 0:35.

²⁵⁸ Ebenda, 0:54.

²⁵⁹ Müller, *Theorie der Komik*, S. 154.

Schon bei seiner Ankunft im Ferienort ist seine Sonderstellung unter den Reisenden klar definiert, Hulots Systemstörung wird hier also auf sein Auto übertragen oder viel mehr durch sein Auto hervorgebracht, das sich durch seine krachenden und stotternden Laute von den Autos der anderen Urlauber unterscheidet. Dadurch entsteht eine Verbindung zu Hulots Person und Charakter. Hulots Amilcar ist mit seiner Persönlichkeit verbunden, er wird sozusagen über den Charakter seines Autos eingeführt.²⁶⁰

Hulot kommt mit stotternden Amilcar an, es fährt sehr gemütlich und langsam dahin, wird von einem rasenden Auto überholt. Hier kennzeichnet sich bereits durch die Wahl von Hulots Fahrzeug sein Einbrechen in die herrschende Ordnung der Welt bzw. der Dinge. Wie auch der Urlauber selbst, fällt sein Auto von Beginn an auf, ja es hindert ein herbeikommendes Auto sogar seiner gewohnten Geschwindigkeit nachzukommen, sodass der Fahrer überholen muss. Bei der Durchfahrt eines Dorfes macht das alte Amilcar durch den Lärm, den es verursacht, auf sich aufmerksam, sodass sich einige der Passanten verwundert danach umdrehen. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass das Auto, welches vorher an Hulot vorbeirauschte, keinen einzigen Laut von sich gibt. Zusätzlich wird betont, dass Hulot also ein Mensch ist, der sich eher am Altbewährten, als an modernen Dingen orientiert, was man auch an seiner schmutzigen Kleidung erkennen kann. Durch sein altes Auto wird Hulots Affinität zum Alten und Gewohnten hervorgehoben. Hilliker sieht das Amilcar als Hulots gewählte „Waffe“ gegen die Modernität.²⁶¹

Bei der Weiterfahrt zum Hotel wird Hulot wiederholt von, im Vergleich zu ihm, rasenden Lenkern überholt, er fährt sogar ein bisschen weiter rechts, um eine bessere Durchfahrt zu gewähren. Hulots Amilcar kommt plötzlich auf dem Weg zum Hotel zum Stehen. Das Amilcar könnte im Film als zweiter Hauptdarsteller bezeichnet werden, das mit Hulot gemeinsam sein Herausstechen aus seiner Umwelt impliziert. Mit seinem Partner wird Hulot viele einprägsame Erlebnisse durchleben. Sei es, dass sein lautes Auto die Nachtruhe des Hotels stört und das laute Krachen des Auspuffs die Gäste weckt, was man an den angehenden Lichtern im Hotel bemerkt, oder die ungewollte Unterbrechung eines Tennismatches, als Hulot mit seinem Auto zum Tennisplatz unterwegs ist.²⁶² Die Mitmenschen reagieren auf das laute Getöse, unterlassen ihre eigentliche Tätigkeit, wenn Hulot anrollt. „Das komische Stottern von Hulots Auto in Die Ferien des M. Hulot wird immer im passenden Augenblick hörbar. Dadurch entsteht ein Gefühl von Hulots rastloser Aktivität; seinem ständigen

²⁶⁰ Vgl. Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 141.

²⁶¹ Vgl. Lee Hiliker, „Hulot vs. the 1950s. Tati, Technology and Mediation“, *Journal of Popular Culture*, Fall 1998, 32 (2), S. 59-78, hier S. 62.

²⁶² *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 0:46.

Kommen und Gehen entspricht das Geräusch der Fehlzündungen über einer friedlichen Szene.²⁶³ Dem Auto in LES VACANCES DE M. HULOT kommt eine ganz besondere Bedeutung zu. Es wird vermenschlicht, weil es zu atmen scheint.²⁶⁴ Wie Hulot selbst ist sein Amilcar langsam und gemütlich unterwegs, aber dabei auffallend und störend. Die Störung des Systems sind auch in TRAFIC die Autos, die nicht funktionieren, wie sie sollen, und den Menschen eher hindern, als schnell von A nach B zu bringen. Während der Fahrt nach Amsterdam passieren Hulot und den Mitarbeitern der Altra-Firma immer wieder Autopannen, was sie schlussendlich hindert, rechtzeitig bei der Automesse anzukommen. Die vorhergehenden Beispiele zeigen, wie die komische Störung den Autos selbst eigen ist und durch Hulots Interaktion nur noch betont wird.

Nicht nur das Auto alleine, auch die Beziehung zwischen Auto und dem Lenker selbst kann einen komischen Konflikt heraufbeschwören. Gunning geht von einer Vielfalt an Gag-Möglichkeiten bei Autos aus, die den Autos als Maschinen eigen ist.²⁶⁵ Äußerst komisch gestaltet sich ein Ausflug ins Grüne, bei dem M. Hulot zwei Damen in seinem Amilcar mit sich chauffiert. Während der Fahrt hat Hulot eine Panne und muss den Wagen anheben. Er hakt den Wagenheber aber falsch ein, sodass jeweils der Sitz von M. Dubois und der Sitz der Engländerin in die Höhe geschraubt werden. Als Hulot sein Missgeschick bemerkt, kurbelt er die verwunderten Damen schnell wieder in ihre ursprüngliche Position.²⁶⁶ Durch Hulots falsche Verwendung des Wagenhebers und seine Unachtsamkeit werden die Damen auf- und abbewegt, wobei hier ebenfalls eine eigenständige Komik vom Auto selbst ausgeht. Hulot tut in dieser Situation nichts Verkehrtes, es könnte ebenso gut am Bau des Autos selbst liegen, dass sich statt des gesamten Autos nur die Sitze der Frauen hinaufbewegen. Wieder entsteht die Komik hier durch die Verbindung eines Autos, das nicht der Norm entspricht und Hulot, der gezwungenermaßen damit umgehen muss.

Wenig später bei diesem Ausflug findet man eine weitere für Slapsticks typische Szene laut Gunning. „The concept of the „automobile“, the vehicle that supplies its own motive power, supplied the permise of many silent comedy sequences as cars take off and drive themselves.“²⁶⁷ Das Auto, in dem noch die beiden Damen sitzen, beginnt, die hügelige Straße hinunterzurollen. Hulot winkt den vorbeierollenden Damen vergnügt zu, bis er die missliche Lage der hilflosen Insassen erkennt und eilig hinterherläuft.²⁶⁸ In dieser Hinsicht

²⁶³ Maddock, *Die Filme von Jacques Tati*, S. 159.

²⁶⁴ Vgl. Haberer, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, S. 71.

²⁶⁵ Vgl. Gunning, „Mechanism of laughter. The devices of slapstick“, S. 146.

²⁶⁶ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 1:11f.

²⁶⁷ Gunning, „Mechanism of laughter. The devices of slapstick“, S. 148.

²⁶⁸ *Les Vacances de M. Hulot* (Orig. Frankreich 1951), 1:13.

könnte man von einer „dynamischen Interaktion“ des menschlichen Körpers und der Maschine nach Gunning sprechen, in der die Maschine mit einem aufkommenden Willen vermenschlicht wird und der Mensch mechanisiert wird, wenn er versucht, das fehlerhafte Auto zu stoppen.²⁶⁹ Als Steigerung dieser Interaktion zwischen Mensch und Auto kann eine Szene aus *JOUR DE FÊTE* herangezogen werden, in der eine direkte Verbindung von Mensch und Maschine passiert, die in Folge eine vermenschlichte Maschine schafft. Der Komiker wird hier selbst zu einem Teil der Maschinerie, von einer einfachen Nutzung der Maschine geht es hier bis zu einer direkten Einbindung des Menschen mit der Maschine. Um noch effizienter und zeitsparender arbeiten zu können, hängt sich François während des Radfahrens an einen vorbeifahrenden Laster an, sodass er die Heckklappe als Tisch benutzen, Briefe in einem Arbeitsgang frankieren und abstempeln kann.²⁷⁰ Genau genommen passiert hier eine Verbindung von drei Ebenen: Durch Auto als Maschine, Fahrrad als Gegenstand und Mensch entsteht eine mechanische Einheit. Diese Verbindung, durch die der Komiker hier selbst zu einer Art Stempelmaschine wird, bringt die Komik hervor.

Fazit

Nicht nur die Autos, auch die restlichen Maschinen bei Tati besitzen entweder eine eigene komische Grundform, oder eine speziell verlangte Handhabung, die sich jeglicher Einfachheit entzieht. Es hat den Anschein, als lege ein großer Anteil der komischen Wirkung an der Maschine selbst. Die Gegensprechanlage aus *PLAYTIME*, die Küche aus *MON ONCLE* und die Autos aus *TRAFIC* können auch ohne Hulots direkten Einfluss komisch wirken und zur Störung des Systems werden. Bei Tati scheint es so, als könnte man den Auslöser für Komik in Bezug auf Maschinen nicht ganz festmachen, da sich das Maschinell-Komische bei Tati auf zwei Arten zeigt, wobei diejenige, die sich mit dem Zusammenspiel zwischen Hulot und Maschine beschäftigt, eher in den Hintergrund tritt: Einerseits sind die Maschinen, die er zeigt, selbst durch ihr äußeres Erscheinungsbild oder die unnötigen Funktionen, die sie in sich tragen, komisch, und zwar ohne das direkte Eingreifen eines Menschen. Besonders gut zu sehen ist das bei den Autos in Tatis Filmen, die komisch wirken, weil ihnen menschliche Charakterzüge zugeschrieben werden oder man sie bei menschentypischen Tätigkeiten zu sehen bekommt. So kommt ein Auto nach dem Massenunfall in *TRAFIC* erst nach seiner „Jagd“ und anschließender „Verschlingung“ des rollenden Autoreifens zum Stillstand. Die

²⁶⁹ Vgl. Gunning, „Mechanism of laughter. The devices of slapstick“, S. 148.

²⁷⁰ *Jour de Fête* (Orig. Frankreich 1947), 0:59f.

Motorhaube, also das sich bewegende Maul, wackelt so lange auf und ab, bis das Auto seinen Fang eingeholt hat und es wirkt, als hätte das Auto den Reifen verspeist.²⁷¹

Andererseits passieren komische Konflikte mit Maschinen erst dann, wenn ein Mensch sich mit ihnen auseinandersetzt. Eine eindeutige Antwort lässt sich schwer finden. Die Systemstörung kann von der Maschine ausgehen, aber auch vom Menschen. Die stärkste komische Wirkung entsteht dann, wenn der Mensch mit einer von vornherein komplizierten Maschine zusammentrifft und so eine Interaktion zwischen der komischen Figur und der widerspenstigen Technik entsteht. Wie auch Menschen ihren eigenen Willen durchsetzen möchten, hat man bei Tati diesen Eindruck immer öfter auch bei leblosen Maschinen, wodurch die Situation unweigerlich ins Lächerliche gezogen wird. Allgemein bleibt zu sagen, dass bei Tati im Vergleich zu seinen Slapstick-Vorgängern der komische Konflikt zwischen Figur und Maschine eher in den Hintergrund rückt und die Komik stärker auf andere Gegenstände und Personen umgelagert wird.

²⁷¹ Siehe Fußnote Nr. 258

3. Schlussbemerkung

Anhand der Beispiele wurde deutlich, dass Hulot selbst nicht immer als Systemstörer agiert. Entweder ist die gesamte Umwelt ein gestörtes System, die Menschen selbst sind aber in das System soweit integriert, dass ihnen die Störung gar nicht auffällt, bis sich Hulot auf seine Art dagegen wehrt und so das Augenmerk auf störende Maschinen, Strukturen der Gesellschaft oder des Lebens im Allgemeinen lenkt. Alles, was sich um Hulot befindet, birgt von sich aus Komik in sich, die von Hulot oft nicht verursacht, sondern lediglich entschlüsselt wird. Hulot würde man abschließend nicht nur als Störer eines Systems, sondern gleichbedeutend als Schlüssel sehen, der den Blick auf die Komik der Räume, Gegenstände und Maschinen lenkt. „Hulot is not a comedian in the sense of being the source and focus of the humor: he is, rather, an attitude, a signpost, a perspective that reveals the humor in the world around him.“²⁷² Das System, das auf den ersten Blick zu funktionieren scheint, wird durch seine Anwesenheit bloßgestellt und selbst lächerlich gemacht. Anders verhält es sich noch mit Tatis erster komischer Figur François dem Briefträger. In *JOUR DE FÊTE* geht ein Großteil der Komik damit einher, dass sich François auffällig oder unpassend verhält. Ihm haftet die Nähe zum Slapstick besonders stark an, was besonders an seinem betonten, andauernden Einsatz seines Körpers erkennbar ist.

Die Schlussfolgerung dieser Arbeit kann folgend zusammengefasst werden: In *VACANCES DE M. HULOT* wird ein Großteil der Komik von Hulot selbst erzeugt, er kann, besonders im Umgang mit Menschen, denen er immer wieder unabsichtlich in die Quere kommt, durchaus als Chaosauslöser gesehen werden. In den späteren Filmen, in denen Hulot agiert, geht die Systemstörung nicht mehr nur von ihm aus. In *MON ONCLE* spielt die Dingwelt für die Komikerzeugung eine große Rolle. Besonders das Haus der Arpels mit all seinen Raffinessen und unnötigen Maschinen regen zum Lachen an. Hier ist es die Moderne selbst, mit all ihren Technikverbesserungen und Geräten, die die eigentliche Störung verursacht. Die Ursache der Katastrophen in Tatis Filmen geht also von den Dingen und der Umgebung, als von Hulot selbst aus.²⁷³ In *MON ONCLE* zeichnet sich auch schon langsam eine Störung des Systems durch den Raum, oder besser gesagt, durch die Architektur ab, die dann im folgendem Film *PLAYTIME* ihren Höhepunkt erlangt. Die Anordnung des Raums wird nicht nur Hulot zum Verhängnis, sondern ebenso den Touristen, den Kellnern oder seinem Geschäftspartner. Die Unordnung und somit die komische Wirkung wird hier meist durch den

²⁷² Bazin, „An interview with Jacques Tati by André Bazin“, S. 286.

²⁷³ Vgl. Thomas Koebner (Hg), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart: Reclam ²2002, S. 677.

wirr angeordneten Raum selbst hervorgerufen, Hulot tritt immer mehr in den Hintergrund des Geschehens. TRAFIC verrät schon im Titel den Auslöser für Komik: den Verkehr bzw. die Autos selbst. Obwohl Hulot hier tatsächlich als eine der Hauptfiguren des Films und nicht nur als Mitläufer gesehen werden kann, kommt die meiste Komik durch die Autos selbst zum Vorschein, die sich wie Menschen verhalten und einen eigenen Willen andeuten. Tati selbst stellt fest, dass es Hulot nicht unbedingt braucht, um einen Gag zu erzeugen: „There is no need to be a comic to perform a gag. [...] There is no need to be a great comic character in order to have something comical happen to you. The more formal an event, the more decorum surrounding it, the more comical it becomes.“²⁷⁴ Tati selbst hat immer schon beabsichtigt, Hulot nicht als Hauptfigur in dem Sinne agieren zu lassen, um komische Situationen zu erzeugen. Hulot ist komisch, aber vor allem und zuallererst immer auf seine Umgebung bezogen. Dafür schafft Tati vorrangig ein komisches Universum, bevor er sich auf die komische Figur konzentriert.²⁷⁵

Man kann sagen, Hulot verhält sich, bis auf einige Ausnahmen, wie jeder, der mit Dingen, oder Maschinen zusammenstößt, deren Benutzung ihm völlig fremd ist. In Tatis Filmen hat man den Eindruck, als wäre Hulot ein völlig unauffälliger Mann, der in eine kuriose Welt gedrängt wird, die sich durch Umständlichkeit und Nutzlosigkeit auszeichnet und sich jeder Logik entzieht. Hulot fällt nur aus diesem Grund im System auf, weil er sich relativ normal verhält. Dadurch hat er die Aufgabe, auch den Zuschauer dazu zu bringen, alltägliche Gewohnheiten, Verhaltensweisen, Dinge, die einem vertraut erscheinen, immer in Frage zu stellen und nichts als gegeben hinzunehmen. Dadurch haben Tatis Filme bis heute Aktualität, Tatis Komik ist allgegenwärtig.

So wie Tatis Komik überall zum Vorschein kommen kann, so steckt auch in jedem von uns ein bisschen „Hulot“:²⁷⁶

„Reconnoitering in a not always predictable environment, he becomes a foil for the world's strangeness. In this sense, he functions, at least potentially, as a surrogate for the audience's collective gaze: all of us, suggests Tati, are a little bit Hulot. At the same time, Hulot's antic mode pushes distraction to such a point of comic exaggeration that he makes us excessively conscious of our own bodies. Ultimately, his awkward gestures and foolish reactions release us from our empathetic identification with him.“²⁷⁷

²⁷⁴ Tati im Gespräch mit André Bazin, „An interview with Jacques Tati by André Bazin“, S. 288.

²⁷⁵ Vgl. André Bazin, „Monsieur Hulot und die Zeit“, S. 37.

²⁷⁶ Bazin, „An interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of Francois Truffaut“, S. 289, siehe auch: Michel Chion, *The films of Jacques Tati*, Toronto: Guernica² 2003, S. 24.

²⁷⁷ Ockman, Joan, „Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime“, *Architecture and Film*, Hg. Mark Lamster, New York: Princeton Architectural Press 2000, S. 171-195, hier S. 185.

Mit diesem netten Gedanken, in jedem von uns stecke ein Teil von M. Hulot, soll diese Arbeit beendet werden. Denn auch Tati meinte: „Ich versuche [...] zu zeigen, daß im Grunde die ganze Welt komisch ist.“²⁷⁸ Betrachtet man die Welt mit Tatis Augen, wird man immer öfter feststellen, wie komisch alltägliche Gegenstände, architektonisch verwirrende Gebäude oder ein Gerät, das nicht so funktioniert, wie man es gerne hätte, sein können.

²⁷⁸ Tati, zit. nach Brandlmeier, *Filmkomiker*, S. 187.

Anhang

Filmographie

Jour de Fête, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009 (Orig. Frankreich 1947).

Les Vacances de M. Hulot, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009 (Orig. Frankreich 1951).

Mon Oncle, Regie: Jacques Tati, DVD, Jacques Tati Collection, Universum Film GmbH 2009 (Orig. Frankreich 1958).

Playtime, Regie: Jacques Tati, DVD, Süddeutsche Zeitung Cinematek 2006 (Orig. Frankreich 1967).

Trafic, Regie: Jacques Tati, DVD, Package Artwork Design, Kinowelt GmbH 2009 (Orig. STUDIOCANAL, Frankreich 1971).

Bibliographie

Selbstständige Literatur

Bellos, David, *Jacques Tati. Sa vie et son art*, Paris: Éditions du Seuil 2002.

Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011; (=Philosophische Bibliothek Band 622). (Orig. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Alcan, 1900).

Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983.

Chion, Michel, *The films of Jacques Tati*, Toronto: Guernica² 2003.

Haberer, Peter, *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*, Coppengrave: Coppi-Verlag 1996; (=Aufsätze zu Film und Fernsehen 25).

Jurzik, Renate, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 1985.

Jünger, Friedrich Georg, *Über das Komische*, Zürich: Die Arche 1948.

Koebner, Thomas (Hg), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart: Reclam²2002.

Maddock, Brent, *Die Filme von Jacques Tati*, München: Heyne 1993.

Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Tritsch 1964.

Seeßlen, Georg, *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*, Reinbek bei Hamburg: Rororo 1982; (=Grundlagen des populären Films Bd. 10).

Unselbstständige Literatur

Andrin, Muriel, „Back tot he „slap“. Slapstick's hyperbolic gesture and the rhetoric of violence“, *Slapstick Comedy*, Hg. Paulos, Tom/Rob King, New York [u.a.]: Routledge Champman & Hall 2010, S. 226-235.

Bazin, André, „An interview with Jacques Tati by André Bazin, with the Participation of Fracois Truffaut“, übersetzt von Bert Cardullo, *Quarterly Review of Film and Video*, 19/4, Oktober- Dezember 2002, S. 285-298.

Bazin, André, „Monsieur Hulot und die Zeit“, *Was ist Film*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 67-74.

Gunning, Tom, „Mechanism of laughter. The devices of slapstick“, *Slapstick Comedy*, Hg. Paulos, Tom/Rob King, New York [u.a.]: Routledge Chapman & Hall 2010, S. 137-151.

Hiliker, Lee, „Hulot vs. the 1950s. Tati, Technology and Mediation“, *Journal of Popular Culture*, Fall 1998, 32 (2), S. 59-78.

Hiliker, Lee, „Jacques Tati and the Parisian Landscape“, *The French Review*, 76/2, Dezember 2002, S. 318-329.

Kippel, Heike, „Play Time: Herrliche Zeiten“, *Playtime- Film interdisziplinär. Ein Film in acht Perspektiven*, Hg. Michael Glasmeier/Heike Kippel, Münster: LIT 2005, (=Braunschweiger Schriften zur Medienkultur Bd.4), S. 12-24.

Kruse, Erich, „PLAY TIME und Design“, *Playtime- Film interdisziplinär. Ein Film in acht Perspektiven*, Hg. Michael Glasmeier/Heike Kippel, Münster: LIT 2005, (=Braunschweiger Schriften zur Medienkultur Bd.4), S. 89-103.

Leitner, Birgit Maria, „Archit ecture: Jacques Tatis *Playtime* (1967)“, *Schriften der Bauhaus-Universit t Weimar*, 120, 2008, S. 321-328.

Marie, Laurent, „Jacques Tati's *Play Time* as New Babylon“, *Cinema and the City. Film and urban societies in a global context*, Hg. Mark Shiel/Tony Fitzmaurice, Oxford [u.a.]: Blackwell 2001, S. 257-269.

Mayer, Andrew C., „The Art of Jacques Tati“, *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 10 (1), 1995, S. 19-23.

Nielsen, Jakob Isak, „The Case of Monsieur Hulot“, *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, Dezember 2009, 28, S. 75-84.

Ockman, Joan, „Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's *Playtime*“, *Architecture and Film*, Hg. Mark Lamster, New York: Princeton Architectural Press 2000, S. 171-195.

Penz, François, „Architecture in the Films of Jacques Tati“, *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Hg. François Penz/Maureen Thomas, London: British Film Institute 1997, S. 62-69.

Rosenbaum, Jonathan, „Tati's Democracy“, *Movies as politics*, Berkeley, Calif [u.a.]: University of California Press 1997, S. 37-40.

Sahili, Jan, „Tativille. Urbane Raumerfahrungen in Jacques Tatis *Playtime*“, *Cinéma. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*, 54. Stadt, 2009, S. 116-123.

Truffaut, François, „Jacques Tati. *Mon Oncle*“, *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, Hg. Robert Fischer, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren [u.a.] 1997, S. 317-320.

Wulff, Hans Jürgen, „Slapstick“, *Filmlexikon Uni Kiel*, Hg. Hans J. Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=340>, 3.12.2013.

Zanetti, Sandro, „Playtime: William Shakespeare, Jacques Tati, Paul Celan“, *Prospero, Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, XII 2005, S. 67-93.

Deutschsprachiges Abstract

Vorliegende Arbeit untersucht eine Systemstörung in ausgewählten Filmen Jacques Tatis, die durch die komischen Figuren M. Hulot und François, dem Briefträger, entsteht. Es geht darum herauszufinden, inwieweit durch das Fehlverhalten der Figur bzw. ihre Auflehnung gegen vorherrschende Normen, Komik erzeugt wird. Untersucht wird dieses Verhältnis zwischen der Figur und ihren Mitmenschen sowie Räumen und Gegenständen. Weiters wird ihre Auseinandersetzung mit alltäglichen Maschinen betrachtet.

Ziel ist es festzustellen, inwieweit bei Tati direkt durch die komische Figur an sich Komik erzeugt wird. Es stellt sich bei Tati die Frage, ob die komische Störung der Umwelt tatsächlich von der komischen Figur ausgeht, wie es bei seinen Slapstick-Vorgängern Chaplin oder Keaton der Fall ist. Zu untersuchende Filme sind Tatis Langspielfilme, die zwischen 1947 und 1971 entstanden sind, sich vor allem mit den Themen Tourismus, Land- und Stadtleben, Moderne und Verkehr auseinandersetzen. Als theoretische Grundlage für die Untersuchung dient vordergründig das Werk „Das Lachen“ des französischen Philosophen Henri Bergson sowie Überlegungen zur Komik von Friedrich Georg Jünger und Gottfried Müller.

Bei näherer Betrachtung ist aufgefallen, dass sich die Komik bei Tati weniger auf die Figur selbst, als vielmehr auf ihre Umgebung und den Dingen bzw. Maschinen selbst verlagert. Aus diesem Grund kann man die Figur selbst nur minder als unmittelbare Störung im System, also nicht als Auslöser für Komik bezeichnen, er macht eher auf sie aufmerksam.

English Abstract

This paper examines a system failure in selected films of french artist Jacques Tati, which is created by the comic figures M. Hulot and François the postman. The aim is to discover in as far comedy is produced by the misconduct of the figure and its rebellion against prevailing norms. It is to analyze the relationship between the figure and other human beings as well as rooms. Furthermore, their confrontation with everyday objects and machines is considered. The aim is to find out how far comic is generated directly by Tatis comical figure itself. It arises with Tati the question whether the comic disturbance to the environment actually starts from the comic figure, like Tatis slapstick predecessors Chaplin or Keaton.

The films to be examined are Tatis feature films produced between 1947-1971, which deal mainly with the issues of tourism, rural and urban life, modernity and transport.

The theoretical basis for the investigation is ostensibly the work of "Laughter" by the French philosopher Henri Bergson, as well as reflections on the comedy of Friedrich Georg Jünger and Gottfried Müller. On closer inspection one noticed that the humor in Tati shifted less on the figure itself, rather than on its surroundings, the things or machines themselves.

For this reason, one can only describe the figure itself less as a direct fault in the system. M. Hulot is not a trigger for comedy, but is an attention factor for comedy.

Lebenslauf

Jasmin Frewein

geboren am 7. 1.1989 in St. Pölten/Niederösterreich

Ausbildung

1995-1999 VS St. Pölten-Wagram

1999-2003 PHS der Englischen Fräulein St. Pölten

2003 bis 2008 Besuch der Bundeshandelsakademie St. Pölten

2008 Ablegung der Matura

seit WS 2008/09 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Fachliche Tätigkeit

2006 Praktikantin in der Kunsthalle Krems