

Gerold Scholz

Jacques Tatis „Mon Oncle“

Über Räume. Über Leben und Umleben¹

Einleitung

1. Über den Gegenstand: Fiktionale Dokumentation

Der Film „Mon Oncle“ beginnt mit dem Blick auf eine Schilderwand, wie sie bei Bauvorhaben üblich ist. Die Bauleitung und die ausführenden Firmen sind dort verzeichnet. Man sieht neben der Schilderwand Arbeiter mit Baumaterialien und hört einen Presslufthammer. Es ist ein Kran zu sehen und ein halbfertiges Haus aus Beton. Im Film sind auf den Schildern aber nicht die Namen von Baufirmen verzeichnet, sondern Angaben über die Produzenten des Filmes.



(Abb. 1)

Wer aufmerksam ist, hat die erste Lektion Tatis gelernt. Sie lässt sich in mehrere Aspekte unterteilen:

- der erste Eindruck kann täuschen
- etwas muss nicht das sein, wonach es aussieht
- betrachte die Dinge und die Bilder genau
- es gibt eine konventionelle Bild- oder Formensprache, die wir als Betrachter fast reflexartig mit bestimmten Situationen verbinden²

¹ Jacques Tati (1907–1982) war ein französischer Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur. Seine Filme (Tatis Schützenfest 1949; Die Ferien des Herrn Hulot 1953; Mon Oncle 1958; Playtime 1967; und Trafic 1971) werden vor allem als Filme über „Monsieur Hulot“ wahrgenommen, einen liebenswert-exzentrischen Mann. Aus meiner Sicht war Tati ein radikaler Zivilisationskritiker.

² Ähnlich ist der Anfang des Filmes „Playtime“ gestaltet: „Zu Beginn des Films glaubt man in der Eingangshalle eines modernen Bürohauses zu sitzen. Nach und nach füllt sich der fast leere Raum: mit einigen Nonnen, einem Herrn, der einem Arzt ähnelt, einem älteren Ehepaar. Nun stellt sich der Eindruck her, dass man es mit dem Wartesaal eines Krankenhauses zu tun hat. Schließlich versammeln sich immer mehr Leute und man begreift endlich, dass es sich bei diesem Raum um die Wartehalle des Pariser Flughafens Orly handelt“ (Maddock 1984, S. 105). Auch Nitsch 2016, S. 307f.

- es gibt in unserer Welt eine überschaubare Menge an Situationen und dazugehörigen Bildern, denn in einer chaotisch-vielfältigen Welt wäre diese direkte Verbindung von Bild und Situation nur schwer denkbar.

Der Anfang des Filmes „Mon Oncle“ zeigt, dass gebaut wird, dass etwas Neues entsteht. Angesichts der Größe des Kranes und des Hauses ist klar, dass es sich nicht um ein Einfamilienhaus handelt, sondern um ein Mehrfamilienhaus und damit wohl um ein ganzes Neubauviertel.

Die wenigen Filmsekunden zeigen, dass sich der Film mit Bauten beschäftigt, genauer mit neuen Bauten, er vermittelt die notwendigen rechtlichen Hinweise zur Filmproduktion und zeigt die Methode, mit der auf das geblickt wird, was die Bilder zeigen. Damit ist folgendes gemeint: Wenn auf den Schildern wirklich die Namen von Baufirmen stünden, wäre es ein Dokumentarfilm; wenn der Film mit einer Person beginnen würde, hätten wir eine Geschichte vor uns. Beides ist nicht der Fall. Vielmehr zeigt das Bild eine Realität und deren Brechung. Statt von „Realität“ spreche ich lieber – in einem zunächst alltagssprachlichen Sinne – von „Lebenswelt“.

Tatis Filme zeigen die Welt, in der seine Protagonisten leben. Es ist eine Welt, die sie mitgestaltet haben, die sie zum Teil verstehen, zum Teil nur erleben. Die „Brechung“ mag dann für das verantwortlich sein, wofür Tati üblicherweise bekannt ist – hier aber nicht behandelt wird: Seine Komik und die Frage, wie er es schafft, uns zum Lachen zu bringen. Mich interessiert die „Lebenswelt“ in dem Film „Mon Oncle“. Ich betrachte diese als real, weil ich unterstelle, dass die Brechung oder im Sinne Bertolt Brechts – die Verfremdung – erst jenes zum Vorschein bringt, was Kennzeichen dieser Lebenswelt sind. Der Film ist aus meiner Sicht eine „Fiktionale Dokumentation“. Ich betrachte ihn wie einen Dokumentarfilm, dessen Realitätsgehalt allerdings konstruiert ist und mit hermeneutischen Methoden zum Vorschein gebracht werden kann.

Dieser Zugang erlaubt es, sich mit dem zu beschäftigen, was ein Erziehungswissenschaftler tun kann, nämlich mit der Lebenswelt von Menschen, besonders von Kindern. Auch wenn in anderen Tati Filmen gelegentlich Kinder vorkommen, vor allem in „Schützenfest“ und in „Ferien des Monsieur Hulot“, so ist „Mon Oncle“ der einzige Film, in dem ein Kind eine wichtige Rolle spielt. Es ist Gérard, Neffe Hulots und Sohn von Frau und Herrn Arpel.³

2. Über den Raum als Sozialraum

³ Es ist nicht zutreffend, wenn Maddock schreibt: „Man sieht den Film praktisch mit Gérards Augen“ (Maddock 1984, S. 89).

Es gibt einen Plot in dem Film, aber keinen Erzähler und eigentlich auch keine Hauptperson. Auch dann, wenn Situationen mit Kindern gezeigt werden, wird nicht deren Perspektive eingenommen. Vielmehr wird von außen auf das Geschehen geblickt. Es ist kein Film über ein Kind und dessen Lern- oder Entwicklungsprozess. Es ist ein Blick von außen auf ein Kind und seine Umgebung. Diese Umgebung besteht aus drei Teilen: einem alten Teil, einem neuen und einem Bereich dazwischen. Iain Borden beschreibt – zutreffend – zwei dieser Räume:

„In *Mon Oncle*, (1958, production design Henri Schmitt), the Chaplinesque Hulot lives stooped under the eaves of a ramshackle tenement building von vieux Saint-Maur, in a fast-disappearing France replete with market, mischievous boys, chattering residents, *cáfes* and horse-drawn carts. It is dirty, haphazard, old. By contrast, Hulots sister Mme Arpel and husband occupy a different, highly bourgeois part of town (filmed in Créteil), with flat-roofed house, geometric garden, streamlined car, industrialized gadgets and suburban routines. It is hygienic, planned, modern. Hulot moves between these two worlds, separated by a decrepit stone wall and newly-laid road. Not for him, though, the new Saint-Maur of modern school, chic restaurants, speeding traffic, plastic flowers (‘flowers that last’), clean factories and rectilinear apartments; despite the improving efforts of his relatives, Hulot continually returns to old Saint-Maur by cyclomotor. In the Arpels’ eyes, Hulot is an embarrassing under-achiever unable to find his place in modernised France, and to be kept away from their son Gérard” (Borden 2002, S. 1f).⁴

Der dritte Bereich liegt zwischen dem Neuen und dem Alten: „Zwischen dem modernen Neubauviertel und Hulots altem Stadtteil liegt ein Gebiet, das man als Ödland oder Niemandsland bezeichnen könnte. In diesem Schutt- und Trümmergebiet treibt sich Gérard mit seinen Freunden herum. Das Niemandsland ist eine deutliche und unübersehbare Grenze zwischen den beiden Welten, zwischen der Alten und der Neuen. Es ist bezeichnend, daß das Ödland den Kindern überlassen wurde“ (Maddock 1984, S. 91f.).

Im Fokus des Filmes liegen also Räume, Gebäude, Möbel, technische Gegenstände und Menschen, die sich allein oder mit anderen darin bewegen. Nun sind Räume sozial verfasst (Budde 2017, S. 492). Wenn Budde schreibt, „dass Räume sozial verfasst sind und wesentlicher Bestandteil (nicht zuletzt schweigender sozialer Praktiken) sind“ (Budde 2017, S. 492), so stellt sich die Frage, was unter „Bestandteil“ zu verstehen ist. Ich folge hier seiner

⁴ Vor allem 2 Häuser haben eine Bedeutung in dem Film. Das Haus, in dem Hulot wohnt und dass der Familie Arpel. Deren Haus wurde im Studio gebaut, nicht bekannt ist mir, ob Hulots in Saint-Maur-des-Fossés ebenfalls in einem Studio erbaut wurde. Die außergewöhnlich verschachtelte Form des Hauses spricht dafür. (Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Mein_Onkel#cite_note-4).

Antwort, die im Sinne eines praxeologischen Ansatzes versucht sowohl der Eigenständigkeit wie der Aufeinanderverwiesenheit von Sozialem und Materiellem gerecht zu werden:

„Handlungen, materiale Dinge und Räume konstituieren einander und stehen in präfigurierenden Wechselwirkungen“ (Budde 2017, S. 501). Budde verweist darauf, dass alle Praktiken raumgebunden sind – (allerdings auch zeitgebunden). Für den Film „Mon Oncle“ scheint mir noch wichtiger die Aussage, dass sich der Vollzug von Praktiken „... immer nur auf der Grundlage auch von implizitem, praktischen Wissen“ realisiert (Budde 2017, S. 501). Dieses implizite praktische Wissen hat auch der Betrachter eines Filmes. Man weiß, was man in einem bestimmten Raum und mit bestimmten Dingen tun darf und was nicht; man weiß, ob etwas alt ist oder neu, teuer oder billig usw. Gebäude, Räume und Dinge sind immer symbolisch aufgeladen und jeder erwachsene gebildete Zuschauer kennt die damit verbundenen Distinktionen, Werte, Empfindungen und Machtverhältnisse. Was man als Betrachter im Film sieht sind Situationen. „In Situationen ist auch das je kulturelle oder gesellschaftlich vorhandene Wissen um Ordnungen, Strukturen und Machtverhältnisse enthalten. Das, was die Sinne uns von der Welt mitteilen und dem wir – durchaus entwerfend oder konstruierend – einen Sinn verleihen, ist auch Ergebnis eines historisch-kulturellen Lernprozesses, der von Generation zu Generation weiter geführt wird“ (Westphal/Scholz 2017, S. 525).

Nun ist der Film keine Realität, sondern verweist auf eine, d.h. auf eine bestimmte typische Situation, die, eben weil es eine fiktionale Realität ist, deshalb als real erscheint, weil es so sein könnte. Truffaut schrieb 1958: „Wie Chaplin mit *Modern Times*, wie René Clair mit *A nous la liberté* zielt Tati auf eine umfassende Revision allgemeiner Ideen – mit einem Film, der unsere Epoche betrifft ohne sie aber zu zeigen, denn die beiden einander gegenüber gestellten Welten sind die von vor zwanzig Jahren und die, in der wir in zwanzig Jahren leben werden“ (Truffaut 1979, S. 186).

Die Welt, die für Truffaut 1958 Zukunft war ist für uns eher Gegenwart. Allerdings mit einer Änderung gegenüber den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Die alten Viertel werden in Europa nicht mehr abgerissen, sondern so renoviert und gentrifiziert, dass sie selbst Teil des Modernisierungsprojektes geworden sind.

3. Über mein Erkenntnisinteresse

Westphal/Scholz schrieben 2017:

„Räume sind also weder leer, noch ohne die Zeit zu denken. Sie sind Voraussetzungen unserer Lebensmöglichkeiten, somit historisch-gesellschaftlich und kulturell bedingt,

durchdringen und bestimmen als basale Erfahrungsmodi auch unser Denken. Wie wir uns Raum und Zeit denken ist Ergebnis einer gemeinschaftlich erzeugten Welt, deren Grundlage ein Leib ist, der sich selbst reflektieren, denken und entwerfen kann“ (Westphal/Scholz 2017, S. 523).

Der Film zeigt nicht, wie wir uns Zeit und Raum denken, sondern wie Zeit und Raum gemacht worden sind und gemacht werden. Für diesen Ansatz stehen die Verben „zeiten“ und „räumen“. Wenn Zeit und Raum keine Container sind, sondern durch den Umgang mit Menschen, mit Naturgegebenheiten und mit anderen Menschen (sozial und materiell) hergestellt werden, dann ist das, was man sehen und zum Beispiel in einem Film zeigen kann, Ergebnis sozialer Praktiken. Auch wenn der Leib nicht hintergehbare Voraussetzung dieser gemeinschaftlich erzeugten Welt ist, so können die so geschaffenen Produkte in ihrem Verhältnis zum Leib betrachtet werden: Sie können den Leib aufnehmen, sie können sich davon distanzieren oder auch brechen.

Man kann zum Beispiel fragen, ob man sich wohl fühlt oder nicht.

Truffaut hat sich in seinen Zeitangaben geirrt. Der Film „Mon Oncle“ zeigt zum Teil eine Welt, die erst jetzt gerade dabei ist, realisiert zu werden.⁵ Mich interessiert der teilnehmende Blick auf diese Welt und die Frage, ob Truffaut zuzustimmen ist, wenn er von einer „alpträumhaften KZ-Welt“ spricht: „Eben weil seine Kunst so groß ist, möchte ich ihr ohne Einschränkungen zustimmen können, und wenn wir angesichts dieses Dokumentarfilms von morgen starr sind vor Schrecken, so letztlich deshalb, weil sein Film allzu gelungen ist“ (Truffaut 1979, S. 187).

4. Analytische Betrachtungen

4.1. Der Filmanfang

Nach dem Vorspann sieht man Hunde, die in der verlassen wirkenden alten Stadt herumstreunen und in Mülltonnen nach Freßbarem suchen. Dann laufen sie über die Grenze in das Neubauviertel. Einer der Hunde, ein Dackel, fällt auf. Er schnüffelt, wie die anderen vier, aber er trägt ein Halsband und sein Bauch ist von einer Decke umhüllt. Ein Lumpensammler kommt ins Bild. Auch er ist, das wird sich später zeigen, ein Grenzgänger zwischen der alten und der neuen Welt, denn die Plastikfabrik von Herrn Arpel kauft seine Lumpen.

Der Film zeigt dann den Lumpensammler mit Pferd und Wagen auf der Straße, die die Grenze zwischen dem alten und dem neuen Teil bildet. Der Blick richtet sich vom alten auf den neuen Teil. Die alte Mauer ist eingestürzt, ein schmiedeeiserner Zaun hängt ebenso schief wie eine

⁵ Ein rein technisches Beispiel ist der autonom fahrende Staubsauger.

alte Lampe. Jenseits der Straße stehen eine moderne Straßenlaterne und einige kubische Betonhochhäuser mit Flachdach und in die Frontlinie eingezogenen Balkonen, sodass sich so etwas ergibt wie ein glatter Würfel, dessen Proportionen nicht stimmen.



(Abb.2)

Es ist frühmorgens. Beide Viertel wirken wie ausgestorben. Die Hunde sind in dem Neubauviertel angekommen, allerdings finden sie nichts auf der Straße, das man fressen könnte. Diese sind – im Unterschied zum alten Viertel – hygienisch sauber. So kommen sie zu dem Haus der Familie Arpel. Es ist eine moderne Villa, von der man nur den oberen Teil sieht, weil der Blick auf den unteren Teil durch ein großes metallisches Gartentor versperrt wird. Auffallend an dem oberen Teil des Hauses sind zwei Fenster, die wie Bullaugen aussehen und wie Borden schreibt, dem Haus das Aussehen einer Eule verschaffen (vgl. Borden 2002).



(Abb. 3)

Der Dackel verschwindet zwischen den Gitterstäben in den Garten des Hauses und wird von Frau Arpel, die mit einem technischen Gerät ein großes Fenster putzt, in die Wohnung gelassen. Genau gesagt, nimmt sie den Hund an der Hundedecke hoch und trägt ihn über die Schwelle der Haustür. Man kann an ihrer Gestik ablesen, dass der Hund dreckig ist und stinkt.

Die Haustür klappt zu und die anderen Hunde schauen (sehnsüchtig?) zwischen den Gittern nach dem Haus.

4.2. Der Plot

Gérard ist Schüler, Hulot arbeitslos, Frau Arpel Hausfrau und Herr Arpel Generaldirektor einer Fabrik, die Plastikschläuche herstellt. Hulot kümmert sich um Gérard, holt ihn von der Schule ab, lässt ihn mit anderen Kindern zusammen spielen oder nimmt ihn auf eine Kutschfahrt mit. Frau Arpel versucht ihren Bruder Hulot in die Gesellschaft zu integrieren indem sie ihren Mann motiviert ihm eine Arbeit zu verschaffen. Das misslingt, weil Hulot sich beim ersten Versuch unmöglich benimmt und beim zweiten Versuch in der Fabrik seines Schwagers während der Arbeit nicht aufpasst und so die Maschine Plastikwürste statt Plastikschläuche auswirft. Der Versuch, ihn mit der aufgedrehten Nachbarin zu verkuppeln, gelingt ebenfalls nicht. Die Beziehung zwischen Gérard und Hulot ist weitaus besser als die zwischen Sohn und Vater. Dies wird deutlich, als Gérard das teure Geschenk seines Vaters (eine Lokomotive auf Rädern) missachtet und sich außerordentlich über das billige Geschenk seines Onkels freut (ein Hampelmann aus Pappe). Herr Arpel wird eifersüchtig und drängt darauf, Hulot los zu werden. Er schickt ihn für seine Firma nach Afrika, wo er als Vertreter arbeiten soll. Vater und Sohn bringen Hulot zum Flughafen. Arpel pfeift noch einmal seinem Schwager. Ein Mann dreht sich nach dem Pfiff, geht dabei weiter und läuft gegen einen Pfahl. Herr Arpel tut hier unabsichtlich, was in einer früheren Szene die Gruppe der Jungen getrieben hatten: Sie sorgten mit einem Pfiff zum richtigen Zeitpunkt dafür, dass ein Erwachsener sich umdreht und mit dem Kopf gegen eine Laterne läuft. Gérard ergreift die Hand seines Vaters. Über Hulot erfährt der Zuschauer nichts mehr. Es gibt also einen versöhnlichen Schluss. Man kann sogar sagen, dass Gérard bewundernd zu seinem Vater aufsieht.

4.3. Kontraste und Differenzen

4.3.1. Herr Arpel und Hulot

Die Terrasse vor der Haustür ist mit drei kreisförmigen Fußmatten belegt. Gezeigt wird wie Herr Arpel nach dem Frühstück sein Haus verlässt und mit dem Auto zur Fabrik fährt. Herr Arpel steht aufrecht und gerade auf der vom Betrachter aus gesehen linken Fußmatte. Er trinkt den letzten Schluck Kaffee aus einer kleinen Tasse. Um die Tasse an den Mund führen zu können, muss er sich recken. Gekleidet ist er mit einem weißen Hemd, Schlips, einem grauen,

gut sitzenden Anzug und einer Weste. Er setzt die Tasse vom Mund ab und führt sie in einer elliptischen Bewegung seines Oberkörpers auf die Höhe der Untertasse, die er in seiner linken Hand hält. Er richtet sich wieder auf, strafft sich. Seine Frau kommt hinzu. Er gibt ihr Tasse und Untertasse. Seine Haltung ähnelt der einer Statue. Frau Arpel nimmt ihm Tasse und Untertasse ab, er bringt sein Jackett in eine gerade Form, kontrolliert mit den Händen beide Außentasche der Jacke und stellt sich aufrecht hin, seine Hände fast an der Hosennaht.

Mit dem Rücken zur Tür breitet er seinen rechten Arm aus. Seine Frau legt ihm das Zigarettentui in die Hand. Während er sich eine Zigarette anzündet, putzt sie noch einmal die Fensterscheibe. Beide Personen stehen ausschließlich auf einem der drei Abtreter, die auf der Terrasse liegen. Man hört das Getrippel von Frauenschuhen. Arpel erhält Hut und Handschuhe. Sie zupft noch Flusen ab, wischt die Aktentasche ab, putzt den Blumenständer. Der Mann gibt der Frau einen distanzierten Kuss auf die Stirn. Er geht zur Garage, sie öffnet das Hoftor, wischt es dabei ab. Der Sohn kommt angerannt, steigt in das Auto. Auch der Dackel fährt mit. Der Autogriff und das Auto werden geputzt, während es bereits fährt. Herr Arpel ist der Inbegriff von Ordnung, Korrektheit und Sauberkeit, wenn man unterstellt, dass seine dauernd etwas abwischende Frau dies nicht nur für sich, sondern auch für ihn tut. Hulot ist als Kunstfigur nicht das Gegenteil Arpels, dennoch ein Kontrast. „He is recognized by his overcoat, pipe and hat, and his distinctive lurching walk. He is clumsy and somewhat naive of the evolving world around him, but still has a friendly, well-meaning, and good-natured persona” (https://en.wikipedia.org/wiki/Monsieur_Hulot 20.10.2018).

Maddock schreibt: “Hulots Kostüm hat nichts mit der absurden Ausstaffierung der Stummfilmclowns gemeinsam. Sein Kleidungsstil ist fast unauffällig. Vielmehr unterscheidet er sich sofort durch seine Gang von den anderen. Vorgebeugt, fast auf den Zehenspitzen, schreitet er mit ausholenden Schritten voran. (...) Sein Kostüm, das an einer weniger exzentrischen Person kaum auffallen würde, besteht aus merkwürdig fehlproportionierten Kleidungsstücken. Er trägt einen zerknitterten Regenmantel, der für seine Größe viel zu kurz ist, wodurch seine schlaksigen Beine betont werden. Ob bei Regen oder Sonnenschein, immer führt er einen Schirm bei sich. (...) Seine Hosen sind zu kurz und erlauben einen Blick auf seine merkwürdigen Ringelstrümpfe. Er trägt ein sportliches Hütchen und hat meistens eine lange Pfeife zwischen den Zähnen. So versteht man auch das wenige nicht, das er sagt“ (Maddock 1984, S. 60f.).

Tati hat über Hulot gesagt, dass er sich – anders als Chaplin – nicht hinter einem Laternenpfahl verstecken könne. Die englische Version von Wikipedia zitiert Michel Chion

mit dem Satz: „Hulot is the guy you recognize because he was in the same barracks as you, even though he never became a close friend” (https://en.wikipedia.org/wiki/Monsieur_Hulot). Nicht diskutiert wird, abgesehen von dem spezifischen Gang, die Körperhaltung Hulots. Der Gang führt trotz einer aufrechten Körperhaltung zu dem Eindruck von Schlaksigkeit. Nichts sitzt wirklich richtig und, was wohl wichtiger ist: dies scheint dem Träger gleichgültig zu sein.⁶ Selbst dann, wenn Hulot offensichtlich einen Fehler gemacht hat, passt er sich an, folgt den Anweisungen, hat aber nur selten ein erkennbar schlechtes Gewissen. Arpel stilisiert sich zur Autoritätsperson, die, wenn sie einen Raum betritt, entsprechend wahrgenommen werden soll. Seine Körperhaltung zeigt die gesellschaftliche Macht, über die er verfügt. Hulot versucht sich, trotz seiner Körpergröße, eher unsichtbar zu machen. Den gesetzten Bewegungen seines Schwagers stehen bei ihm häufig schlenkernde Bewegungen gegenüber, die an die Art und Weise erinnern, in der auch Kinder gehen oder eben meistens laufen, was man bei Gérard sehen kann.

In dem Film sichtbar ist zunächst das Bild des bürgerlichen Mannes, wie ihn Theweleit zeichnet – als Einheit von Kraft und Unternehmungsgeist, als Panzer mit der Fähigkeit zur Selbstdistanzierung, Selbstkontrolle und Selbstbeobachtung (vgl. Theweleit 1977, S. 381). Arpel macht durch seine runden Formen allerdings einen eher gemütlichen Eindruck. Er ist im Gegensatz zu Hulot übergewichtig. Auch für Hulot gilt, dass er selbstkontrolliert wirkt. „Hulots Gesicht ist gewöhnlich ausdruckslos“ (Maddock 1984, S. 61). Mimik ist weniger wichtig als Gestik. Sein Unbehagen drückt Hulot meistens nicht in seinem Gesicht aus, sondern in seiner Körperhaltung. Auch er ist ein bürgerlicher Mann, wenn auch, wie Maddock schreibt als „Gentleman der alten Schule“ beziehungsweise Relikt „... das daran erinnert, wie weit es mit der Gesellschaft gekommen ist“ (Maddock 1984, S. 65). Während Arpel versucht seine Körpermitte zu stabilisieren, hat man bei Hulot den Eindruck, er laufe gegen den Wind und er ist – im Unterschied zu seinem Schwager – fast immer in Bewegung.

Eine einfache Kontrastierung beider Figuren im Sinne von Gegensatzpaaren ist naheliegend, wird aber dem Film nicht gerecht. Dies würde auch der Versöhnung zwischen Vater und Sohn am Ende des Filmes widersprechen. Hulot ist bei aller Anarchie doch eben auch bürgerlicher Gentleman und Arpels relative Schweigsamkeit und Zurückhaltung macht ihn sympathisch.

⁶ Typisch ist eine Szene, in der Hulot sich für eine Anstellung im Büro einer Personalleiterin einfindet. Auf dem Weg ins Büro ist er mit einem Schuh in weiße Farbe getreten und hinterlässt auf seinem Weg bis zum Stuhl vor dem Schreibtisch weiße Abdrücke seines Schuhs. Er merkt es, zieht den Schuh aus, hält ihn so in der Hand, dass ein weiterer weißer Abdruck auf der Schreibtischplatte entsteht und untersucht seinen Fuß. Die Personalleitern, die vom Bad aus das Büro betritt, beginnt nach kurzem Zögern zu begreifen, was sich abgespielt hat und schickt Hulot durch eine andere Tür hinaus. Er folgt – brav – den Pfeilen zum Ausgang.

Für diesen wie für alle Filme gilt wohl, dass Tati für wohl alle seine Figuren Verständnis sucht und Sympathie. Er zeigt sie, aber verurteilt sie nicht.

4.3.2. Spielorte

Es gibt drei „Spielorte“: das Haus der Familie Arpel, das Haus, in dem Hulot wohnt und das unbebaute Gelände auf dem die Kinder spielen.

Das Haus der Familie Arpel ist modern.



(Abb. 4)

Es ist offensichtlich aus Beton, hat ein Flachdach, die beiden aufdringlichen Bullaugen und eine insgesamt durch Fenster und Gitter spannungsvoll unterbrochene Fassade.

Entscheidendes Merkmal ist der Garten, in dessen Zentrum ein metallener aufrechter Fisch steht, aus dessen Maul – auf Knopfdruck – eine Fontäne emporschießt. Elemente des Bauhauses sind unübersehbar und eine geometrische Ordnung, die gelegentlich dominiert, an anderen Stellen wieder gebrochen ist. Sie dominiert in dem Wechsel von dunklen und hellen Steinen oder der Symmetrie der Pflanzen an einer Fassade. Sie wird gebrochen durch einen als großes „S“ geformten Fußweg vom Gartentor zum Hauseingang. Besonders auffallend ist die Sauberkeit des gesamten Hauses und Gartens. Dies wird im Film dadurch deutlich gemacht, dass Frau Arpel jedes Stäubchen auf dem Gehweg aufhebt und ihrer Nachbarin die Erfahrung weiter gibt, dass „ein neues Haus viel Arbeit macht“. Das Haus ist vor allem repräsentativ. Dies wird als „running gag“ mehrfach durch die Fontäne versinnbildlicht. Bevor das Gartentor aufgemacht werden kann, um Besucher einzulassen, wird die Fontäne in Gang gesetzt. Aber nicht für Besucher, denen man nicht imponieren muss: dem eigenen Mann, Bruder oder einem Verkäufer.

Haus und Garten bestehen aus geometrischen Formen: Kreis, Rechteck, Quadrat, rechter Winkel – aufgelockert und gebrochen eben durch den S-förmigen Fußweg und die metallisch glänzende Fischskulptur.

Hulots Haus dagegen ist alt, drei- bzw. vierstöckig, aus mindestens zwei oder drei Teilen unterschiedlichen Stils zusammengesetzt. Seine Wohnung könnte heute als „Loft“ bezeichnet werden, als Aufbau auf dem Dach des alten Hauses. Der Zugang ist nicht durch das alte Haus möglich, sondern nur durch zwischen den Häusern gebaute überdachte Treppen, die einmal etwas hoch, einmal etwas herunter am Ende zu der Terrasse vor seiner Wohnung führen. In einer zentralen Filmsequenz sieht man Hulot durch die Fenster der Treppenaufgänge, wie er zu seiner Wohnung geht. Es dauert im Film vermutlich eben so lange, wie in der Realität (etwa eine Minute). Oben angekommen müht sich Hulot, einen Fensterflügel so lange zu verschieben bis die vom Fenster gespiegelten Sonnenstrahlen einen Vogelkäfig erreichen und den Vogel zum Zwitschern bringen.



Bild 5

Wenn man von Arpels Haus sagen kann, dass es Ergebnis architektonischer Planung ist, sich alles, aber auch wirklich alles, dem gesamten Plan unterordnen muss, so ist Hulots Haus erkennbar Ergebnis jahrzehntelanger Anbauten und Improvisationen. Es gibt eine Vielfalt von Formen; bei gleicher Höhe hat das eine Haus drei Stockwerke, das andere vier. Es gibt eine Vielfalt an Materialien und offensichtlich eine Vielfalt unterschiedlicher Nutzungen. Das Treppenhaus dient zum Beispiel auch zum Wäschetrocknen.

Arpels Garten versucht seinen Bewohnern eine bestimmte, von der Architektur vorgeschriebene Bewegung aufzuzwingen. Ferngesehen wird von einer bestimmten Stelle aus; an einer anderen wiederum gegessen und einer dritten, unter einem zu kleinen Sonnenschirm, der Kaffee getrunken. Dieser Zwang, der sich aus der Architektur ergibt, wird besonders in einer Szene deutlich, bei der eine Frau zu Besuch kommt. Als es klingelt richtet Frau Arpel ihr Kleid zurecht, ebenso ihren Haaransatz, stellt die Fontäne an und öffnet die Tür. Dann gehen sich beide Frauen mit ausgebreiteten Armen auf Stöckelschuhen entgegen. Da sie auf dem S-förmigen Gehweg bleiben und keine Körperdrehung vornehmen, blicken sie

eine Weile starr aneinander vorbei; und zwar in dem Bereich, in dem die jeweilige Position auf dem „S“ dazu zwingt, in eine bestimmte Richtung zu blicken.

Stärker noch als bei Herrn Arpel wird hier deutlich, dass es nicht um die Begegnung zweier Menschen geht, sondern um symbolisch aufgeladene Formen, deren strenge Einhaltung jenen Habitus verrät, der der bürgerlichen Oberschicht eigen ist. Im Kontrast zu den Bewegungen der beiden Frauen verhält sich Gérard, der nach Hause gekommen ist: Er schlenkert mit Beinen, Armen und Tasche den Weg entlang, wirft seine Jacke in den Schrank und ebenso, diesmal mit den Füßen, seine Straßenschuhe.⁷ Hulot, der Gérard nach Hause gebracht hatte, flieht, als er die Nachbarin sieht.⁸

Räume erlauben beziehungsweise erschweren bestimmte Bewegungen. Während man von der Wohnung Hulots nichts zu sehen bekommt, nutzt Tati Besuchssituationen, um das Innere des Hauses der Familie Arpel zu zeigen. So wie im Garten Steinplatten in den Boden eingelassen sind, um Bewegungsräume zu bestimmen und an den Kakteen kaum noch etwas biologisches zu sehen ist, weil ihre Zweige zur Symmetrie geschnitten wurden, so zwingen die Möbel vor den kargen Betonwänden zu bestimmten Sitzhaltungen.

Der Höhepunkt des Ärgers von Herrn Arpel über Hulot wird im letzten Teil des Filmes erreicht, in dem Hulot ein modernes Sofa so dreht, dass er darauf schlafen kann. Der Bauhauspruch „form follows function“ ist noch sichtbar, aber dominant ist die Form, die bestimmte Funktionen aufzwingt.

Das Gegenstück zum Garten ist der Platz vor Hulots Haus. Es ist ein öffentlicher Raum, in dem sich Menschen hin und her bewegen, miteinander sprechen, sich kennen, alles nicht sauber ist, die Kinder rennen und nicht die Dinge dominieren, sondern die Menschen.

Den Möbeln und dem Haus der Arpels korrespondiert die Sauberkeit. Die Küche ist nicht nur voll automatisiert – die Hausfrau steuert fast alle Vorgänge von Knöpfen aus – sie ist auch, wie das übrige Haus vollkommen steril. Im Gegensatz dazu ist der Platz vor Hulots Haus chaotisch mannigfaltig und unhygienisch – dafür voller Leben.

Es gibt einen weiteren für den Film wichtigen Ort, den Spielort der Kinder. Während Familie Arpel Kaffee trinkt, nimmt Hulot seinen Neffen auf dem Motorfahrrad mit in die alte Stadt. Dort sind drei Jungen dabei, einem Korbhändler einen Streich zu spielen. Sie stauen am Straßenrand das Regenwasser mit dem Ergebnis auf, dass das nächste Auto, das die Pfütze passiert, dem Verkäufer die oberen Hosenbeine nass spritzt. Anschließend ist es Hulot, der

⁷ Frau Arpel schimpft zwar über das leicht verwilderte Aussehen ihres Kindes, ebenso über seine nicht sehr höfliche Begrüßung des Besuchs, lässt ihn aber eigentlich in Ruhe.

⁸ Dies ist eine der wenigen Szenen im Film, in der Mimik wichtig wird: Hulot ist außerordentlich schlecht gelaunt als er die Frau sieht.

mit seinem Rad ebenfalls durch die Pfütze fährt und dafür sorgt, dass nun auch die unteren Hosenbeine nicht mehr trocken bleiben. Gérard schlüpft vom Rad und wechselt durch einen kaputten Lattenzaun auf das Spielgelände der Kinder. Zu sehen ist ein Brachland mit einer Reihe von Kindern. Im Vordergrund befinden sich eine mit Sträuchern überwachsene Eisenbahnschiene und ein Kabel. Einige niedrigere Häuser sind im Hintergrund angedeutet. Es gibt einen Hügel, hinter dem wiederum die Dächer einiger Häuser zu sehen sind. Gérard läuft zu einem Absatz des Hügels, auf dem bereits die Jungen stehen, die den vorher beschriebenen Streich durchgeführt hatten, und ein Mann, der von seinem Wagen aus Beignets verkauft. Sie sind groß und fett und die Jungen mögen sie bestrichen mit viel Marmelade und mit viel Zucker. Dann spielt sich jene Situation ab, die Herr Arpel aus Versehen wiederholt hat. Geschützt von alten Brettern blicken die Jungen auf eine Straße mit einem Laternenpfahl und pfeifen so, dass – wenn es funktioniert – ein Erwachsener gegen den Pfahl läuft.



Abb. 6

Die Jungen nutzen die Gegebenheiten des Raumes, die sie selbst nicht geschaffen haben, aus. Es gibt zwei Situationen, die unbedingte Voraussetzung für das Gelingen der Streiche ist. Die eine ist die Lage des Laternenpfahls. Er steht mitten auf dem Gehweg. Und das zweite ist die Tatsache, dass die Jungen zwar gehört werden können, aber nicht gesehen. Sie verstecken sich hinter einem Bretterzaun, den die Erwachsenen gebaut haben, damit die Erde des Hügels nicht auf die Straße rutscht. Martha Muchow nannte dieses Verhalten der Kinder „umleben“ (Muchow/Muchow 2012; S. 79).⁹ Kinder interpretieren Situationen und Dinge, die für Erwachsene einen bestimmten Zweck haben in eine für sie spezifische Weise um. Während die Kinder für die Opfer unsichtbar bleiben, wird der lange Erwachsene Hulot erkennbar. Ihre geringere Körpergröße wird von ihnen zu ihrem Vorteil genutzt und es ist

⁹ Muchow unterscheidet zwischen drei Situationen in Bezug auf Kinder in einer Großstadt: Sie leben in dem Raum, sie erleben den Raum und sie leben einen Raum (Muchow/Muchow 2012, S. 79).

Hulot, der sich von einer Frau beschimpfen lassen muss, weil sie ihn für den Urheber des Streiches hält.

Ein anderer Aspekt ergibt sich aus der, wenn man so will, Gegenüberstellung von 2 Küchen. Der Wagen des Beignetshändlers steht mitten im Sand, sein Tisch ist alles andere als sauber. Dies macht ihm nichts aus und den Jungen auch nicht. Die Stücke sind wohl nicht nur groß, fett und süß, sondern auch voller Schmutz und Bakterien. Das Gegenstück dazu bildet die Küche von Frau Arpel. Sie sieht aus wie eine Zahnarztpraxis. Frau Arpel im weißen Kittel. Zuerst wird Gérard, fast wie der Hund am Anfang, am Kragen in die Wohnung gehoben und dann in der Badewanne gründlich gewaschen.

Gérard wird im sauberen Schlafanzug in die Laborküche geführt, auf den Stuhl gesetzt und von seiner Mutter mit langen Gummihandschuhen bedient. Gérard ist allerdings sehr müde und überhaupt nicht hungrig. Das veranlasst seine Mutter zu der Vermutung, dass er krank sei, seinen Vater aber zu dem wohl begründeten Ausspruch: „Jetzt reicht es mir. Nein, und nochmal nein“. Er ahnt zumindest, dass sein Schwager dem Jungen erlaubt hat, Dinge zu tun, die ihm Spaß machen und nicht jene, die – wie das Lesen eines Sachbuches – der Schulkarriere förderlich sind. „Sein Onkel ist wirklich kein Vorbild für ihn! Weit davon entfernt. Er soll erst mal was leisten“.

So wenig das Haus von Arpel ein „Zuhause“ ist, so wenig ist die Nachbarin ein Mensch, den man sich mit Gérard und Hulot auf dem Marktplatz des alten Viertels vorstellen kann. Frau Arpel, beim gemeinsamen Blick durch die Bullaugen auf das Nachbarhaus: „Ganz einfach. Ihr Haus ist gepflegter als das unsere“.

Damit ist eine bürgerliche Tugend beschrieben. Die Nachbarin sitzt mit großem Hut und korrekt angezogen auf einem sehr großen Rasenmäher, den sie mit Pedalen antreibt. Das Missverhältnis zwischen Kleidung, Körperhaltung, geringer Größe des Rasens und technischem Aufwand ist unübersehbar. So wie der überdimensionierte Rasenmäher die Gräser des Rasens kurz hält, so kämpft die sterile Automationstechnik in Frau Arpels Küche gegen Unordnung, Bakterien und Schmutz. „Gepflegt“ meint, was als Feind im Spiel der Kinder sichtbar wird, Natur als dasjenige, was von Menschen nicht gefertigt wird. Und wenn es schon nicht selbst konstruiert werden konnte – wie das Haus von Herrn Arpel – so muss es kontrolliert werden.

4.3.3. Drei Feiern

Die ersten beiden Feiern spielen sich fast gleichzeitig ab. Herr und Frau Arpel feiern ihren Hochzeitstag. Er hat dafür ein neues Auto gekauft und sie ein neues Garagentor, das automatisch öffnet und schließt, wenn man die Lichtschranke durchfährt. Zu ihrer Hochzeitfeier fahren sie in ein teures Restaurant.

Gleichzeitig werden die zu Würsten verarbeiteten Plastikschläuche auf den Pferdewagen des Lumpensammlers verladen. Dieser, Hulot und ein junger Arbeiter sollen die Fehlproduktion entsorgen. Dies wird durch ein Missverständnis zu einem äußerst lustigen Ereignis. Die dritte Feier, eine Gartenparty bei den Arpels, findet vor den ersten beiden statt, wird hier aber als dritte dargestellt, weil sie eine Verbindung zwischen der ersten und der zweiten Situation darstellt.

Hulot holt mit Pferd und Wagen Gérard von der Schule ab. Herr Arpel fährt mit dem neuen Auto nach Haus. Seine Frau wartet schick angezogen am offenen Garagentor auf ihren Mann. Als er kommt, versteckt sie sich hinter eine Pflanze. Das Garagentor, das mit 2 Bullaugen ähnlich aussieht wie das Haus, ist geschlossen. Herr Arpel geht auf das Tor zu und es öffnet sich von allein. Sie hat ihn zum Hochzeitstag überrascht. Sie gehen von dem Tor weg, es schließt sich. Frau Arpel: „Man braucht keinen Schlüssel mehr. So etwas wolltest du doch, nicht?“ Er zeigt seine Überraschung: die neuen Autoschlüssel. Beide fahren gemeinsam in die Garage. Man fährt vor, das Tor öffnet sich. Allerdings läuft der Dackel mit erhobenem Schwanz durch die Lichtschranke und das Tor schließt sich und sperrt beide in der Garage ein. Beide schauen je durch ein Bullauge und versuchen Daki, den Dackel, dazu zu bewegen wieder zurückzukommen. Er tut dies auch, da aber vor allem Herr Arpel sehr laut und autoritär spricht, mit eingezogenem Schwanz und legt sich anschließend vor das Tor. Sie rufen die Haushälterin, die zunächst alle möglichen Schalter betätigt, bis sie realisiert, dass beide in der Garage gefangen sind. Sie läuft zur Garage und wird von Arpel auf die Lichtschranke hingewiesen, durch die man hindurchlaufen müsse. Georgette: „Verlangen Sie das nicht von mir Madame. Ich habe solche Angst vor Elektrizität“. Nach vielen Aufmunterungen schafft sie es mit dem Mut der Verzweiflung und läuft Herrn Arpel in die Arme.

Der Pferdewagen ist bei dem Brachland angekommen, wo die Kinder spielen. Dort möchte man das Plastik entsorgen, wird aber durch einen jungen Mann gestört, der mit seiner Freundin flirtet. Man fährt, es ist mittlerweile dunkel, zu einer Brücke und wirft die Plastikwürste in den Bach. Unterhalb der Brücke, am Bach, ist allerdings auch der junge Mann mit seiner Freundin angekommen. Er denkt, jemand sei ins Wasser gesprungen, um Suizid zu begehen und springt selbst zu dessen Rettung ins Wasser. Er realisiert, worum es

sich handelt, ruft „Dreckskerle“ und verfolgt die fliehende Gruppe mit dem Pferdewagen. Dahinter seine Freundin. Zwischen den Männern kommt es zu einer Rangelei vor einem Lokal. Hulot und der junge Mann wollen boxen. Hulot trifft in dem Gerangel einen unbeteiligten Dritten mit seiner Faust. Zu dessen Regeneration gehen alle in die Kneipe: „Bei einem Gläschen werden wir uns schon einig“. Gérard steigt auf den Kutschbock und spielt Kutscher.

Herr und Frau Arpel gleiten mit dem neuen Auto ins Restaurant. Die Beziehung ist ersetzt durch Konvention: „Was würde dir Spaß machen Liebling?“ „Was dir Spaß macht“.

Der Tonfall dieses und vieler Gespräche in der neuen Welt ist einer der angestrengten Vornehmheit.

Ein Portier vor der vollautomatisch öffnenden Tür. Innen Geigenkonzert und steife Atmosphäre, alles gewollt und künstlich.

Die Kutsche fährt weiter, nun mit der jungen Frau. Alle sind guter Laune, leicht angetrunken und man hört sie von weitem lachen: „Das macht Spaß, nicht?“ Gérard darf die Zügel halten. Sie passieren, ohne voneinander zu wissen, das noble Restaurant, in dem Frau und Herr Arpel ihren Hochzeitstag feiern.

Das erste Bild im Restaurant zeigt drei Herren mittleren Alters im Anzug in Begleitung ihrer Damen in Abendkleidung, einen Geiger und einen Mann am Flügel. Der Geiger geht von Tisch zu Tisch und verrenkt beim Spiel seinen Kopf und Hals. Arpelt gibt ihm einen größeren Schein. Der Geiger nimmt ihn, spielt weiter und zerknittert den Schein so in seiner Hand, dass dieses Geräusch das Geigenspiel übertönt.

Laut singend kommt die Besatzung der Kutsche bei Arpels Haus an. Hulot und Gérard steigen ab. Hulot will bezahlen, aber der Kutscher möchte kein Geld und fährt weiter.

Die Arpels sind auf dem Weg nach Hause. Man sieht beide von hinten in ihrem Auto und hört den folgenden Dialog. Frau Arpel: „Wir haben uns gut amüsiert, nicht? Und was für ein Orchester!“. Sie: "Der ungarische Geiger war gut, findest du nicht." Er: "Das Essen war schlecht".

Es wird deutlich: während die einen Spaß hatten, war es für die anderen öde. Während der eine kein Geld wollte, war das Spiel des Geigers nur dem Geld gewidmet. Während die Truppe um Hulot sich amüsierte feierten Herr und Frau Arpel ihren Hochzeitstag als ein Ereignis, von dem sie sich sagen konnten, dass es richtig teuer war: Das Abendessen, das neue Garagentor und das neue Auto.

Die dritte Feier zeigt einen Prozess, der zeigt, was geschehen muss, damit sich Menschen wohlfühlen. Bei dieser Feier entwickelt sich das Fest in Arpels Garten von einer öden und auf

die Distinktionssymbolik ausgerichteten Situation zu einem für die meisten Teilnehmer schönen Fest.

Um Hulot zu verkuppeln werden die Nachbarin sowie Mitarbeiter von Herrn Arpel eingeladen – die Pichards und die Walters – und natürlich Hulot. Die Party findet im Garten statt. Haushälterin und Frau Arpel tänzeln bei der Vorbereitung über die runden Trittsteine, die zu dem Tisch führen. Dazwischentreten ist nicht erlaubt. Gérard wird gerufen und soll einen Moment mit der Nachbarin allein bleiben. Sie sagt, begleitet von entsprechend aufgesetzter Gestik, nacheinander: „Haben wir eine schöne Krawatte angezogen?“, „Sind wir schon ein großer Junge?“, „Sind wir schön artig?“, „Ich kenne schöne Geschichten“, „Und ich kann schöne Papiervögel machen“. Gérard schaut sie die ganze Zeit mit unbewegtem Gesicht an. Herr und Frau Pichard kommen und überreichen Blumen. Frau Arpel: „Wie liebenswürdig. Aus Plastik. Die welken nicht“. Herr Pichard: „Sie riechen nach Gummi“. Daraufhin bricht seine Frau in ein unsicheres und hektisches Lachen aus. Familie Walter trifft ein und so sitzen 6 Personen steif um einen kleinen Tisch. Das Gespräch dreht sich um die Produktivität der Firma. Alle fühlen sich unwohl. Frau Pichard lacht wieder. Ununterbrochen kommt ein Wasserstrahl aus der Fischfontäne. Hulot kommt, stellt sein Motorfahrrad ab, geht auf die Sitzgruppe zu. Alle stehen auf, Hulot dreht sich um und geht zu seinem Rad zurück. Die Gruppe bleibt wartend stehen. Derweil bricht Gérard einen Ast eines Kaktus ab, sodass die Symmetrie der an der Hauswand befestigten Kakteenarme zerstört wird. Herr Arpel setzt sich mit Herrn Walter an einen anderen Tisch und man redet über Aktienkurse. Gérard zeigt Hulot, was er angerichtet hat. Der löst das Problem auf die Weise, dass er beginnt alle Kakteenarme auf der gleichen Höhe abzuschneiden. Arpel stellt Hulot seinem Abteilungsleiter vor. Beide geben sich die Hand und ziehen sich so – aneinander vorbei – auf einen jeweils gegenüber liegenden Trittstein. Pichard soll Hulot in der Fabrik einstellen. Während Arpel erklärt, worum es geht, spazieren die beiden Männer auf je einem Trittstein den Weg entlang. Hulot hält sich nicht an die Regel und läuft wie er möchte. Während dessen führt Frau Arpel die Damen durch das Haus und in ihre Küche: „Hier, meine lieben Freundinnen, ist mein Reich“. Sie führt die vollautomatische Küche vor. Das Bild richtet sich allerdings auf Herrn Walter, der nun allein an dem Tisch sitzt. Mit ihm hört man die unterschiedlichen Geräusche der Küchengeräte: Waschen, Sterilisieren, Trocknen. Die Gruppe trifft sich wieder an dem Tisch. Hulot erzählt etwas und Frau Pichard lacht ungehemmt. Frau Arpel ist nicht amüsiert: „Meine Liebe, auf der anderen Seite würden Sie bequemer sitzen“. Sie platziert Hulot neben die Nachbarin. Hulot: „Ich weiß einen Witz, er ist sehr kurz“. Die Nachbarin ist pikiert und Hulot ahnt, dass er einen Fehler gemacht hat. Sie

bläst ihm ihren Zigarettenrauch ins Gesicht. Hulot sucht einen Halt für eine Eisenstange an der zwei Halterungen für Gläser befestigt sind und steckt die Stange schließlich mit Gewalt in den Gartenboden. Unverzüglich hört die Fontäne auf zu sprudeln. Hulot zieht den Spieß wieder aus der Erde und dort, wo die Stange vorher war, schießt nun ein Wasserstrahl in die Luft.



Abb. 7

Die Gruppe zieht wie in einer Prozession mit Tisch und Stühlen an einen anderen Platz – immer darauf erpicht, nur auf die Trittsteine zu treten. Die beiden Mitarbeiter Arpels wollen es sich nicht nehmen lassen, das Leck zu reparieren und graben eine tiefe Grube. Hulot lässt seine Schuhe und Socken aus dem Bullaugenfenster heraus trocknen. Er war in den Gartenteich getreten, weil er eine Seerose für einen Trittstein hielt. Die Fontäne speit zunächst Erde und dann sauberes Wasser. Alle klatschen. Der Mann der Nachbarin kommt und bringt einen schwarzen Hund mit, der wild hinter dem Dackel herläuft. Nun laufen alle hinter den Hunden her um sie einzufangen – und zwar ohne auf die Trittsteine zu achten. Hulot gelingt es und befestigt die Leine wieder am Halsband. Er verwechselt allerdings das Halsband des Hundes mit dem der Nachbarin, die sich auch über den Hund gebeugt hat. Man kann sagen, dass bis auf Hulot und die Nachbarin alle Besucher mit der Feier zufrieden waren und wenn auch leicht lädiert, gut gelaunt das Haus verließen. Wohl deshalb, weil durch die Ereignisse die Ordnungen und die Formen durchbrochen worden waren.

5. Interpretation

Was eine Filmerzählung nur schwer vermitteln kann sind die Geräusche. In „Mon Oncle“ wird relativ viel gesprochen, in anderen Filmen weitaus weniger. Die moderne Welt macht Krach, sei es die Fontäne, das Trippeln der Absätze, die Maschinen in der Werkhalle oder in der Küche. Wenn sich der Film in der alten Welt aufhält, so hört man gefällige Musik und warme Farben, „...während knallige Farben und seelenlose Technik-Geräusche den kalten

Perfektionismus der Moderne begleiten“ (Goege 2018, o.S.). Mit der Ankunft des Autos am Flughafen ändert sich die gefällige Musik in laute Jazzmusik. Diese untermalt die Hektik der Bewegungen der Menschen auf dem Flughafengelände.

So kontrastiert auch die Musik die beiden Welten, die alte, in der die Menschen Zeit und Beziehungen haben, weil sie sich aufeinander einlassen, und die neue Welt, die hektisch ist und Beziehungen über Macht und Geld vermittelt.

Ich bezweifle, dass Tati, wie Hartmut Goege am 9. Mai 2018 zum 60. Geburtstag der Premiere des Films im Deutschlandfunk sagt „Mit diesem Film hat Tati vor allem die Fortschrittsgläubigkeit der Gesellschaft kritisiert und das Streben nach Perfektionismus als neuen Ausdruck kleinbürgerlicher Spießigkeit entlarvt“ (ebd. 2018)..

Tati selbst schwankt zwischen zwei Positionen. Sie finden sich u.a. in einem Interview mit André Müller. Auf die Frage, welche Art von Lachen er mit seinen Filmen erzeugen will, antwortet Tati:

„Ich will, dass die Leute über das Leben lachen. Sie sehen sich einen Film von mir an, und drei, vier Tage später, wenn sie auf der Straße sind, bemerken sie plötzlich lauter lustige Kleinigkeiten, die sie in meinem Film schon gesehen haben, und dann müssen sie lachen. Ich bin ein Beobachter des Lebens. Alles, was in meinem Filmen vorkommt, gibt es auch in der Realität“ (Müller 1979, S. 318f.).

An anderer Stelle, als Müller ihn auf Chaplins Komödie über Hitler anspricht, antwortet Tati: „Politik interessiert mich nicht. Gibt es denn irgendwo auf der Welt eine Regierung, von der man sagen könnte, ah, die ist gut, warum haben wir die nicht in Frankreich oder in Deutschland? Ich kenne kein einziges Land, in dem eine gute Politik gemacht wird. Die Politiker kümmern sich nicht darum, was die Menschen wollen, die sie regieren. Sie wissen nicht, was Liebe ist, sondern sie machen Autos und Fabriken und schütteln sich die Hände und sagen, wir wollen Frieden, und dann bauen sie Panzer und Bomben“ (Müller 1979, S. 323).

Unter Politik versteht er hier offenbar Parteipolitik, womit er nichts zu tun haben möchte. Indem seine Filme zeigen, wie wir leben, sind sie politisch. Dennoch, Tati will meines Erachtens nicht entlarven, sondern zeigen. Es geht wohl auch nicht um Perfektionismus und Fortschrittsgläubigkeit einer Schicht, sondern um sich entwickelnde Lebensformen. Wenn Truffaut von einer „alpträumhaften KZ-Welt“ spricht, dann meint er, dass das, was der Film zeigt, einer „irrsinnigen Logik“ folgt und sich damit dem Leben entfernt: „denn das Leben ist nicht logisch“ (Truffaut 1979, S. 187).

Dennoch ganz zustimmen kann ich Truffaut nicht. Alle Figuren in dem Film sind sympathisch, selbst die schreckliche Nachbarin, weil fast untergründig deutlich wird, dass sie sich ein anderes Leben wünschen. Auch Herr Arpel kann sich gut vorstellen, nicht mehr Geschäftsführer einer Plastikfabrik zu sein und den Panzer abzuwerfen, den er für seine Art zu existieren braucht. Das Ende des Filmes, wo Gérard sich mit seinem Vater verbündet und zu ihm aufsieht und die Interpretationsfolie, dass Arpel seinen Schwager vor allem deshalb nach Afrika geschickt hat, weil er auf ihn eifersüchtig war, legt die Annahme einer Versöhnung, eines Happy Ends, nahe.

6. Nachtrag

Ich habe mir aus den Filmen Tatis den Film „Mon Oncle“ ausgesucht, weil darin ein Kind eine Rolle hat. Tatis bester Film, auch aus seiner Sicht, ist ein Film, den kaum jemand kennt: „Playtime“¹⁰. Er hat und hatte nur wenige Zuschauer und war in der Produktion so teuer, dass Tati danach finanziell ruiniert war. In „Playtime“ wird durchgehend realisiert, was sich in anderen Filmen andeutet: Ein Leben in dieser Welt ist nur dann auszuhalten, wenn man sie zerstört. In „Playtime“ ist es ein Lokal, das gleichzeitig erbaut und von seinen Gästen, vor allem Hulot, eingerissen wird.

„Eine Gruppe amerikanischer Touristen kommt nach Paris. Zwischen Hochhäusern und Bürotrakten aus Glas, Stahl und Beton vollzieht sich das Besuchsprogramm. Die Sehenswürdigkeit von Paris erscheinen zwischendrin als Spiegelbilder auf den Scheiben sich öffnender Glastüren. Hulot irrt durch Straßen und eine Ausstellung auf der Suche nach einem Geschäftspartner. Eine Verkaufsmesse präsentiert Artikel, die ebenso futuristisch wie grotesk und sinnlos erscheinen: Eine Brille, die sich hochklappen lässt, um die Wimpern zu tuschen. Ein Besen mit Scheinwerfer. Mülleimer als griechische Säule, eine Lampe in der Form eines Hutes und eine Tür, die nicht knallt, wenn man sie zuschlägt.

Aus Sauberkeit ist Sterilität geworden. Das Flughafengebäude, total sauber. Diese Sauberkeit lässt alle Geräusche knallhart hervortreten. Der Boden spiegelt, die Wände spiegeln. Sie werfen den Schall zurück. Es wird geputzt und gewischt. Menschen gehen nicht, sie stolzieren. Wohin sie gehen, woher sie kommen, bleibt unklar. Es ist ein Labyrinth. Die Stimme und die Körperhaltung der Ansagerin gleichen nun einem Roboter.

Das Verwaltungsgebäude, in dem Hulot seinen Bekannten treffen möchte, ist so sauber, dass man nicht weiß, wo Glas ist und wo nicht. Der Boden ist spiegelglatt. Wenn Hulot sich auf

¹⁰ „Für mich bleibt „Playtime“ der wichtigste Film, den ich je gemacht habe“ (<http://elfriedejelinek.com/andremuller/jacques%20tati.html>).

einen Stuhl setzt, gibt das Polster ein pfeifendes Geräusch von sich. Jede Bewegung verursacht laute Geräusche, sei es der Reißverschluss, der Sessel oder nur ein Schnippen mit dem Finger. Es ist ein Geräuscheterror. Eine Raumecke des Gebäudes entpuppt sich als Fahrstuhl. Weltraumgeräusche. Überall die gleiche Fassade. Hulot irrt umher. Ein Blick auf ein Großraumbüro, wo in Waben aus Metall und Kunststoff Angestellte sitzen. Die Telefonfrau als Roboter. Die Spiegelungen der Scheiben irritieren“ (Scholz 1995, S. 297). Am Ende bringt ein Bus die Touristinnen zum Flughafen. Die Fahrt der Autos und Busse im Kreisverkehr ist so fotografiert, dass es wie ein Kinderkarussell aussieht. Auch die anderen Verkehrsteilnehmer benehmen sich wie bei einem Schützenfest. Ein Mann putzt eine Scheibe. Davor steht der Bus mit den Touristinnen. In dem Maße wie er die Scheibe bewegt, rufen die Insassen des Busses „ah“ und „oh“, als ob nicht die Scheibe bewegt würde, sondern ihr Bus. Die ganze Reise war eine Simulation – ebenso wie die Stadt Paris und das Leben der Menschen in ihr. Es gibt 4 Pariser Sehenswürdigkeiten zu sehen. Allerdings nur als Reflexion in einer Glastür. Die Welt, in der sich in „Playtime“ die Menschen bewegen, ist eine monotone Zone ohne Lokalkolorit, ein „Nicht-Ort“, wie Wolfram Nitsch zutreffend schreibt (vgl. Nitsch 2016).

Eine Interpretation von „Mon Oncle“ bedarf eigentlich der Einordnung dieses Filmes in die Reihe der wenigen von Tati produzierten Filme: „Schützenfest“, „Ferien des Monsieur Hulot“, „Mon Oncle“, „Traffic und Playtime“. Wenn man dies tut, das kann hier jetzt nur behauptet werden, wird der Regisseur von Film zu Film bissiger und zeigt ein Leben, das uns Menschen von der Natur und von uns selbst entfremdet. Man kann die Karussellszene am Schluss von „Playtime“, die, wenn man Nitsch folgt, viele Zuschauer aus dem Kino trieb und viele Kritiker irritierte (vgl. Nitsch, 2016, S. 314) auch anders interpretieren. Nicht als „ikonische Zeichen der Filmrolle in Kamera und Projektor“ (Nitsch 2016, S. 317), sondern als Hinweis auf die Ursache der Entfremdung: die Unfähigkeit zwischen Simulation und Realität zu unterscheiden.

Literatur

Baudrillard, Jean (1978): Agonie des Realen. Berlin: Merve.

Behnken, Imbke/Honig, Michael-Sebastian (Hrsg.) (2012): Martha Muchow und Hans

Heinrich Muchow – Der Lebensraum des Großstadtkindes. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.

- Borden, Iain (2017): Material sounds: Jacques Tati and modern architecture.
www.researchgate.net/publication/291448818_Material_sounds_Jacques_Tati_and_modern_architecture (Abfrage: 05.09.2018).
- Brecht, Bertolt (1967): Kleines Organon für das Theater. In: Gesammelte Werke. 16. Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Budde, Jürgen/Rißler, Georg (2017): Raum. Einführung. In: Kraus, Anja/Budde, Jürgen/Hietzke, Maud/Wulf, Christoph (Hrsg.): Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 492–504.
- Elias, Norbert (1997): Über die Zeit. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goege, Hartmut (2018): Vor 60 Jahren Premiere von Jacques Tatis "Mon oncle".
www.deutschlandfunk.de/vor-60-jahren-premiere-von-jacques-tatis-mon-oncle.871.de.html?dram:article_id=417379 (Abfrage: 20.10.2018).
- Maddock, Brent (1984): Die Filme von Jacques Tati. Aus d. Amerikanischen v. Karola Gramann u. York v. Wittern mit e. Nachwort v. Gertrud Koch. München: Raben.
- Müller, André (1979): Entblößungen. Interviews. München: Goldmann.
- Nitsch, Wolfram (2016): Vom Kreisverkehr zum Karussell. Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati. In: Romanische Studien 3, 2016, S. 301–317.
www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/68/276 (Abfrage:20.10.2018).
- Scholz, Gerold (1995): Jacques Tati als Ökologe. In: de Haan, Gerhard (Hrsg.): Umweltbewusstsein und Massenmedien. Perspektiven ökologischer Kommunikation. Berlin: Akademie Verlag, S. 289–298.
- Theweleit, Klaus (1977): Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern.
- Truffaut, Francois (1979): Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken. München: dtv.
- Westphal, Kristin/Scholz, Gerold (2017): Here and Now oder „In Between“. In: Kraus, Anja/Budde, Jürgen/Hietzke, Maud/Wulf, Christoph (Hrsg.): Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 519–528.
- Wikipediaredaktion (2018): „Mein Onkel“.
https://de.wikipedia.org/wiki/Mein_Onkel#cite_note-4 (Abfrage: 20.10.2018).